

Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón

Nosotros, la gente que estamos en los cuarenta o los cincuenta años de edad, somos los hijos del silencio de nuestros padres [. . .]. Pero es hora de romper este silencio en beneficio de nuestros hijos. Tenemos que rescatar la historia silenciada, es una responsabilidad de nuestra generación.

Dulce Chacón, ctd. en Valenzuela

Dulce Chacón (1954–2003) se hizo ampliamente conocida en los círculos literarios y académicos tras la publicación de *La voz dormida* en 2002, novela en la que la autora recupera y representa en el mundo de la ficción las voces de las mujeres que perdieron la Guerra Civil Española. En esta obra dolorosamente fragmentada se recogen las vidas de un grupo de mujeres encarceladas que lucharon como milicianas por la República o que simplemente eran parte de familias republicanas y que, como consecuencia, cumplieron condena en la prisión madrileña de Yeserías tras el advenimiento de la dictadura franquista. Igualmente importante en la novela es la plasmación de las vidas de los familiares de las mujeres confinadas y su sufrimiento como testigos impotentes de la injusticia franquista y penitenciaria. De hecho, la protagonista de la novela es Pepita, la hermana de Hortensia, una presa embarazada que desde el principio de la obra sabemos que va a morir fusilada.

De manera magistral, Dulce Chacón une la vida de Pepita en el Madrid miserable y lleno de miedo de la posguerra con el microcosmos de las presas en el interior de Yeserías y con las actividades de los maquis en los alrededores de Madrid, guerrilla antifranquista a la cual pertenece Felipe, el marido de Hortensia, y Paulino, el que se convertirá en marido de Pepita. Con la derrota de los maquis y el encarcelamiento de Paulino, Chacón también introduce en la novela el mundo de la prisión para hombres de Burgos. Además de Pepita y Hortensia, hay otras mujeres que entretienen el hilo narrativo de la novela y que aportan

diferentes caras de la experiencia carcelaria, como Tomasa, extremeña que ha visto morir a toda su familia a manos de la guardia civil y que, debido a su rebeldía, pasa la mayoría del tiempo en aislamiento; Reme, murciana que es encarcelada por seis años por haber bordado una bandera republicana; y Elvira, huérfana de dieciséis años y hermana de Paulino el guerrillero, el cual la ayuda a fugarse de la cárcel y la lleva a luchar con los maquis. En el exterior, Doña Celia acompaña a Pepita durante los años que dura primero el encarcelamiento de Hortensia y después el de Paulino, el cual comparte prisión en Burgos con don Gerardo, el marido de Doña Celia. Ésta también ayuda a Pepita a criar a Tensi, la hija de Hortensia, quien queda completamente huérfana cuando la guardia civil mata a su padre Felipe en una emboscada.

Aunque antes de *La voz dormida* Chacón había publicado otras novelas que le dieron merecido reconocimiento como *Cielos de barro* (2000), *Háblame, musa, de aquel varón* (1998), *Blanca vuela mañana* (1997), *Algún amor que no mate* (1992) y galardonadas colecciones de poesía como *Contra el desprestigio de la altura* (1995), *La voz dormida* le dio a la autora centralidad en el debate sobre la memoria de la Guerra Civil Española y el franquismo. Antes de su prematura muerte, Dulce Chacón tuvo la oportunidad de dar numerosas charlas y de conceder entrevistas en las que se examinaba este periodo de la historia española. Sus declaraciones y reflexiones hacen hincapié, como el epígrafe de este ensayo pone de manifiesto, en la necesidad y responsabilidad de romper el silencio heredado de la generación anterior para así poder sanar la herida abierta y todavía sangrante de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo.

La voz dormida nace de esa necesidad, como pone de relieve la dedicatoria de la obra: “A los que se vieron obligados a guardar silencio” (7). Con este homenaje Chacón invita al lector a reflexionar sobre quiénes van a ser los protagonistas de la historia, lo cual se enfatiza acto seguido con el epígrafe a la primera parte de la novela: “En vano dibujas corazones en la ventana:/ el caudillo del silencio/ abajo, en el patio del castillo, alista soldados” (11). Estos versos pertenecen a un poema de la colección *Amapola y memoria* (1952) de Paul Celan, autor que Chacón reconoce como una de sus lecturas más influyentes (“Reconciliación”). Estos versos presentan el tono de la primera parte de la novela: la prisión, el silencio, la clara referencia al franquismo con el uso de la palabra “caudillo” y la alusión a lo militar¹. De esta manera la autora acerca

a Celan al contexto del franquismo, específicamente a la imposición del silencio, el cual va a ser roto por las voces que despiertan durante la obra. No es casualidad que Chacón elija a Celan como epígrafe de acceso al primer capítulo de la obra, puesto que éste fue uno de los escritores que más importancia le dio a la pérdida y recuperación del lenguaje después del Holocausto. De hecho, Chacón vuelve en *La voz dormida* a los momentos de pérdida y recuperación del lenguaje después del trauma de la Guerra Civil. Como se discutirá más adelante en este ensayo, las palabras de Celan encuentran eco en la obra de Chacón. Me permito reproducir parte del conocido discurso que el autor pronunció en Bremen por las resonancias que éste hallará en *La voz dormida*:

Accesible, próxima y no perdida permaneció, en medio de todas las pérdidas, sólo una cosa: la lengua. Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de su propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, “enriquecida” por todo ello. (Celan 497–98)

La palabra retorna enriquecida a pesar de o, tal vez, como consecuencia del silencio provocado por lo innumerable, por “todo ello” que pasó.

En el caso que nos ocupa, la palabra dormida de aquellos que durante décadas fueron obligados a guardar silencio es despertada y reproducida por la autora, quien representa a una nueva generación. De hecho, *La voz dormida* se inscribe dentro de un marco de novelas sobre la Guerra Civil Española y el franquismo publicadas en la última década por autores que pertenecen a lo que podemos denominar, siguiendo la terminología iniciada por los estudiosos del Holocausto, como “segunda generación,” es decir, la generación que nace tras un suceso traumático personal y colectivo como fue el Holocausto en el contexto de las víctimas del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial, o en el caso que nos ocupa, la generación que nace tras la Guerra Civil Española, una generación que no ha vivido la guerra y que apenas conserva memorias personales sobre los primeros años de la posguerra, siendo éstos los periodos que cubre Dulce Chacón en *La voz dormida* (1936–1939–1963)².

En el presente ensayo desarrollaré los conceptos de segunda generación y postmemoria, argumentando el significado y la utilidad

de estos términos en el contexto de *La voz dormida* para así analizar cómo se está memorizando tanto la Guerra Civil como la posguerra en la España actual. En este sentido, la obra de Chacón se inscribe en un contexto de contribuciones a una memoria que intenta ir más allá del trauma y de la melancolía para así conseguir, como diría la autora, que el recuerdo sea un derecho, no un conflicto (“La historia” 8). Chacón misma expresa la necesidad de sanar la memoria, tanto individual como colectiva, rompiendo el silencio de todas las víctimas:

España está sembrada de monumentos a los caídos de un bando, y lo que tendría que haber es un monumento por todos los caídos. Han confundido silencio con amnesia y la amnesia no se puede consentir, porque un pueblo sin memoria es un pueblo enfermo, al igual que una persona sin memoria está enferma. (“Mujeres”)

El siguiente análisis de *La voz dormida* se centra casi exclusivamente en los paratextos que encuadran la novela: la fotografía de la portada del libro, los anexos que concluyen la obra y el título de la misma. Pese a que el grueso del estudio son estos materiales documentales, se analizarán también los momentos de la novela en los que se hace referencia a los mencionados paratextos y que explican su presencia en el libro. Me centro en estos elementos periféricos de la novela primero, porque son piezas claves para reconstruir el puzzle de voces despertadas por la pluma de Chacón y, segundo, porque su diálogo con la ficción de la novela crea una relación intertextual que es la base del ejercicio de postmemoria que lleva a cabo la autora.

Adopto con flexibilidad el término “postmemoria” que Marianne Hirsch define en su artículo “Surviving Images” como “the response of the second generation to the trauma of the first” (8). En este sentido, el trauma de la segunda generación no se vive en relación al evento que lo provoca, sino en relación a la representación del evento, a partir de los testimonios orales, escritos y/o visuales que ha dejado tras de sí la primera generación. Es más, el trabajo de postmemoria no depende de lo que se recuerda personalmente sino de cómo se pueden representar las huellas de memoria que otros han dejado o los supervivientes, los pocos que queden, pueden todavía dejar. De hecho, Hirsch ha señalado que “Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation”

(“Surviving” 9). Señalo que adopto el término “postmemoria” con flexibilidad debido a varias diferencias fundamentales entre los contextos que analiza Hirsch y el que se propone en este ensayo. Así, uno de los aspectos esenciales que diferencian el uso del concepto de postmemoria en este ensayo con el original de Hirsch es que ella estudia la transmisión de memorias a través de fotografías familiares y dentro del marco familiar³. En sus ensayos, la autora analiza la reacción que produce la visión de fotografías tanto privadas familiares como las más comúnmente reproducidas del Holocausto judío en los descendientes de aquellos que fueron protagonistas—tanto víctimas como victimarios—de los eventos que representan esas imágenes. A partir de su análisis, Hirsch puede establecer una teoría sobre la transmisión del trauma de una generación a la siguiente que entra en diálogo con otras teorías de diferente raigambre interpretativa y en muchos casos encontradas entre sí, como las de Dori Laub, Shoshana Felman, Dominick LaCapra, Cathy Caruth y Ruth Leys⁴.

En el presente estudio, el análisis de la transmisión intergeneracional no se basa en un contexto exclusivamente familiar, y además se exploran varios marcos de transmisión dentro y fuera de la ficción. Primero, la transmisión se produce entre personas testimoniantes y Dulce Chacón, quien recoge sus testimonios escritos y orales. Segundo, hay un proceso de transmisión en la ficción de la novela entre protagonistas de la historia. Por último, también se establece una transmisión entre el texto y los/las lectores/as—muchos, como la autora de este artículo, pertenecientes a una tercera generación. Estos diferentes marcos en los que se producen las distintas transmisiones tienen como referente histórico la Guerra Civil y la posguerra españolas. En este sentido, se debe recordar que al trauma individual y colectivo de la Guerra Civil, hay que añadir que los vencidos que sobrevivieron debieron sufrir también la represión de la dictadura y la imposición del silencio, un silencio que en muchos casos se ha prolongado durante la transición y la democracia. Así, hay una diferencia fundamental entre la dificultad de la transmisión de memorias del Holocausto que analiza Hirsch, en muchos casos difícil o imposible por la magnitud del trauma, el cual sume en el silencio al individuo que lo ha sufrido, y la dificultad de la transmisión de memorias de la Guerra Civil y la dictadura, en las que juega tanto el trauma individual que puede dificultar su transmisión, como el miedo a hablar por la censura y las terribles represalias políticas durante el franquismo.

Pese a estas diferencias fundamentales y otras más puntuales que seguirán surgiendo a lo largo de este ensayo, el argumento de base que defiende Hirsch y que creo que puede ser de utilidad para comprender el trabajo de Dulce Chacón y su valor en el actual debate sobre la memoria de la Guerra Civil y el franquismo en España, es que la segunda generación adopta el trauma de la primera no para reiterarlo de manera melancólica, sino para conseguir avanzar positivamente en el trabajo de duelo. También, el término “postmemoria” resulta útil por su diferenciación con “memoria” y su énfasis en el proceso de transmisión, el cual, como se expondrá en este ensayo, es de vital importancia en la construcción de *La voz dormida*.

La base documental de las narrativas de la postmemoria son las fotografías, los documentos históricos y los testimonios de la primera generación que se transmiten a la segunda. Es más, según Leslie Morris “postmemory [. . .] unfolds as part of an ongoing process of intertextuality, translation, metonymic substitution, and a constant interrogation of the nature of the original” (293). La intertextualidad es esencial en la construcción de *La voz dormida* y es la que, como analizaré a continuación, constituye los actos de postmemoria. La novela se basa en la recontextualización de las huellas de memoria dejadas por la generación que sufrió la Guerra Civil y la temprana posguerra, desde fotografías a documentos oficiales a testimonios tanto escritos como orales.

Uno de estos documentos es la fotografía que aparece en la portada de *La voz dormida*, una reproducción de una joven miliciana sonriente con un bebé, igualmente sonriente, en brazos. La miliciana lleva unos llamativos pendientes de brillantes, el mono desabrochado mostrando un poco escote y el pelo alborotado recogido bajo el gorro. La imagen de esta miliciana cautiva la atención del espectador y las preguntas surgen inevitables: ¿Cuál es la historia detrás de esta fotografía? ¿Quién es la mujer? ¿Es suyo el bebé a quien aguanta? ¿Qué suerte corrieron durante o después de la guerra? ¿Moriría la miliciana? ¿Sobreviviría el bebé? ¿Quién hizo la fotografía? ¿Quién recuerda a sus protagonistas? En la contraportada, cuando buscamos el nombre de esta mujer para rastrear su historia sólo encontramos: “Fotografía de cubierta: *Miliciana de la ‘Columna Uribarry’ con un niño en brazos*, Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, España)”. La elección de esta fotografía no es un ejercicio de estética o un adorno

editorial. Por el contrario, Dulce Chacón eligió esta fotografía como materialización física de una de las mujeres de la obra: “Esa fotografía es de un libro de Julián Chaves que se titula *Historia de la guerra en Extremadura* y pertenece al Archivo de Alcalá de Henares. Me regalaron el libro y cuando vi la foto supe que esa [sic] era Hortensia” (“Mujeres”).

Esta misma fotografía aparece también en la portada de *Recuerdos de la resistencia* de Shirley Mangini, en cuyo caso no hay ninguna referencia a su procedencia. También aparece analizada en un artículo de Gina Herrmann en el que la autora asume que el bebé es de la miliciana, explicando esta foto como “a propaganda photo that tells a story of revolutionary bravery. [. . .] I read the *miliciana* photo as one in which the iconographic portrayal of the woman/mother/revolutionary corresponds to a certain emotive and readily tellable myth of female heroism” (23). En su libro *Fearless Women*, Tabea Linhard reproduce esta misma foto y hace eco del análisis de Herrmann, señalando asimismo la relación entre la foto y el texto de Chacón y la importancia de la relación entre la imagen pública y la creación en la ficción de *La voz dormida* del momento en el que se captura esta foto (246).

La repetición de esta imagen en estos textos ensayísticos y en el de Chacón no es casualidad, puesto que cautiva de manera singular el espíritu de la mujer miliciana, como han explicado Herrmann y Linhard. Por un lado, representa la vitalidad, el idealismo de la juventud y la esperanza de un futuro mejor para la siguiente generación, personificada en el bebé, que impulsó a estas mujeres a unirse al ejército republicano. Por otro lado, el anonimato de la mujer y el niño provoca pensar en su posible muerte, su desaparición de la historia; suscita, al fin y al cabo, una reacción melancólica al no encontrar respuesta a todas las preguntas que la imagen motiva. Marianne Hirsch señala de la repetición y recontextualización de fotografías del Holocausto que: “Through repetition, displacement and recontextualization, postmemorial viewers attempt to live with, and at the same time to reenvision and redirect, the mortifying gaze of these surviving images” (“Surviving” 28). Es decir, la imagen vive, llega hasta nosotros, pero no así su historia, que de alguna manera hay que reinventar o recontextualizar como único medio para encontrar las respuestas que la historia no ha podido otorgar.

Considero que la interpretación que hace Hirsch de la serie de comics *Maus* de Art Spiegelman puede ayudarnos, salvando las diferencias contextuales, a entender el trabajo de recontextualización que

hace Chacón con esta fotografía. Según Hirsch, “In participating in repetition, Spiegelman reminds us that [. . .] reduction and canonization, and also figuration, are indeed crucial to the work of postmemory” (30–31). Spiegelman convierte el archivo fotográfico de las imágenes más chocantes y terribles del Holocausto en comic, siendo su padre uno de los protagonistas de algunas de estas mismas fotografías. Chacón, por su parte, participa a su vez en la repetición de una imagen que se ha convertido en icono, pero en su caso no toma una imagen familiar, sino que hace todo lo contrario: reubica una foto anónima de archivo en un nuevo marco, convierte una imagen pública, comunitaria, sin nombre, en una imagen privada con historia propia que al mismo tiempo vuelve a hacerse pública a través de la ficción. Lo que la historia no recogió en sus anales, Chacón lo reinventa en la novela. Es decir, el uso repetitivo que hace Chacón de la fotografía de la miliciana tiene, además, un elemento de recontextualización que cambia por completo el significado de la misma, puesto que la narrativiza, llenando así los silencios de la historia. En este sentido, la reproducción de la imagen de la miliciana adquiere un nuevo significado bajo el análisis de la postmemoria, como pasaré a explicar a continuación.

En *La voz dormida* se recrea, de manera ficcional, el momento en que se toma la fotografía de la miliciana ahora con nombre:

Tensi [Hortensia], con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida en el costado, sonríe para él [Felipe], con un niño que no es suyo en los brazos. Era un día caluroso de julio, ella se había puesto los pendientes que él le había comprado en Azuaga y se había recogido el pelo ocultando sus trenzas. (75)

Con esta descripción, Chacón otorga significado a los elementos más llamativos de la fotografía: el niño que la miliciana, ahora Hortensia, sostiene en sus brazos no es suyo, y los llamativos pendientes son un regalo de su esposo. A partir de esta imagen y de la explicación sobre la procedencia de los pendientes, Chacón crea una historia de transmisión entre generaciones que considero esencial para entender el trabajo de postmemoria presente en la novela. Los pendientes, que llaman la atención del observador de la fotografía y a los que Chacón les da una historia, se convierten en transmisores de memorias para la generación de Tensi hija, que los heredará junto a la memoria de sus padres a quienes, significativamente, no ha conocido. Los mismos pendientes que

le había regalado Felipe y que Hortensia lleva en la fotografía pasan, después de ser ésta fusilada, a Pepita y a Tensi, al mismo tiempo que un cuaderno con su historia: “[en] la bolsa de labor que le entregó la funcionaria, [. . .] [Pepita] encontró también la sentencia [de muerte], los pendientes de su hermana, un lápiz sin punta y un faldón a medio hacer” (227)⁵. Las instrucciones de Hortensia le encomiendan a Pepita que “lea el cuaderno en voz alta, para que su hija sepa que siempre estará con ella. Le pide también que lea el cuaderno de Felipe, ‘así la niña irá conociendo a su padre,’ y que le entregue sus pendientes cuando sea mayor” (229).

Pepita cumple con el deseo de su hermana y lee sus cuadernos a Tensi hasta que ella los puede leer por sí misma: “Tensi leía los diarios de su madre en su rincón preferido. [. . .] [A Pepita] Le gustaba ver la expresión de su rostro cuando se abstraía en los cuadernos azules. Sentía que la madre acompañaba a la hija. Que las dos se unían a través de las palabras que Hortensia escribió para Tensi” (355). El día que Tensi, inspirada por las palabras de su madre (“Lucha, hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre” [357]) decide unirse al Partido Comunista, Pepita completa el acto de transmisión: “Regresa con ella a la cocina, saca los pendientes que compró Felipe en Azuaga, y se los entrega a Tensi: —Tu madre me pidió que te los guardara hasta que fueses mayor” (357). El hecho de que Tensi, con dieciocho años, decida unirse al partido comunista supone para Pepita la mayoría de edad de su sobrina y considera que debe completar la transmisión de los recuerdos de la primera a la siguiente generación. Lo interesante es que junto a los pendientes, en la caja del recuerdo también se encuentran un pedazo de tela del vestido que Hortensia llevaba el día que la fusilaron y su sentencia de muerte:

Las manos de Pepita tiemblan al buscar en el interior de la lata. Saca un pequeño trozo de tela que guarda en el puño mientras vuelca la caja sobre la mesa de la cocina, donde busca algo más. [. . .] [D]oblado en cuatro y amarillo de años, encuentra un papel. Una sentencia. [. . .] Tensi [. . .] le pregunta qué es lo que guarda en el puño. A espaldas de Tensi, doña Celia mira a Pepita y niega con la cabeza. Suplica con un gesto que no le entregue a la hija el trozo del vestido de su madre. [. . .] Al ver la expresión de Doña Celia, Pepita reconoce su error. [. . .] Pepita recoge las cartas y la sentencia, besa el trocito de tela antes de guardarlo todo en la lata, y contesta que es un recuerdo. —Es un recuerdo. Sólo un recuerdo. (357–59)

Este momento en la obra es esencial para entender el trabajo de la postmemoria según lo propone Chacón. Pepita entrega los pendientes, símbolo del amor entre Hortensia y Felipe, representación del momento feliz de la fotografía. Sin embargo, Pepita decide no transmitir a Tensi, representante de la segunda generación, ni el pedazo de vestido de la madre ni su sentencia de muerte, objetos que provocan “el dolor que desfiguraba los rostros” (358). Así, Pepita opta por no transmitir el lado horrendo de la muerte de Hortensia, quedando el trauma irremediamente en la primera generación, no en la segunda. Tensi es capaz de aceptar la muerte de la madre y seguir sus ideales bajo una memoria que no enfatiza la repetición del momento de pérdida y separación. La hija de dos víctimas del franquismo conoce la historia de sus progenitores, no hay silencios, sabe que murieron y cómo murieron, pero como el párrafo citado indica claramente, no necesita redundar en lo macabro de su muerte⁶.

Hirsch señala que las imágenes fotográficas son obstinadas sobrevivientes de la muerte (“Projected” 10). La miliciana de la fotografía no sólo perdura tras la probable desaparición física de la mujer sin nombre, sino que la ficción de Dulce Chacón le da nueva vida, paradójicamente a través de una historia de muerte. De todos los personajes de *La voz dormida*, Hortensia es la que está más marcada por la muerte desde el principio. De hecho, la primera oración del primer capítulo de la obra es “La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia” (13). La muerte abre el libro, pero al mismo tiempo son las huellas que deja tras de sí el personaje de Hortensia las que hacen posible el trabajo de postmemoria. Tanto la fotografía como los pendientes sobreviven a la muerte a través de la transmisión de las memorias que pasan primero a Pepita y después a Tensi, señalando así la perduración de Hortensia en la historia. Es importante destacar que, debido a sus prematuras muertes, el legado de Hortensia y Felipe pasa a Tensi no a través de la memoria individual, sino de otros dos conductos: los cuadernos que como diario escribe Hortensia en la cárcel y la voz de Pepita.

Así, Chacón opta en su narrativa por crear una transmisión indirecta entre madre e hija primero a través de la palabra escrita, una palabra que en el caso de Hortensia no ha sido silenciada o amedrentada por la represión, ya que sus cuadernos narran la historia de su lucha política protegida por la paradójica libertad que le otorgan el aislamiento de su celda y la inmediatez de su muerte. Por otra parte, Chacón, al

hacer a Pepita guardiana y transmisora de recuerdos, crea, como he señalado con anterioridad, un filtro para transmitir a Tensi el lado más familiar y menos trágico de la vida su madre. El hecho de que Chacón elija que la transmisión de memorias de primera a segunda generación se haga con la ausencia de los padres, a través del legado escrito y con Pepita como intermediaria, enfatiza, por una parte, las brechas y las ausencias en las narrativas de la primera generación y, por otra, la responsabilidad de aquellos que quedan de transmitir esas historias.

Así como se apropia de la fotografía de la miliciana para otorgarle una historia, Chacón adopta otros documentos históricos y los recontextualiza en la narrativa. De hecho, la novela se divide en tres partes, las cuales están claramente enmarcadas al principio por un epígrafe y al final por una transcripción en letra mecanografiada de un documento oficial del franquismo. La primera parte se enfoca en el presente de las vidas de las presas de Yeserías y en sus familiares y acaba con la transcripción del famoso parte del 1 de abril de 1939 donde Franco anuncia el fin de la guerra: “Cautivo y derrotado el ejército rojo . . .”. La segunda parte se centra en el nacimiento de Tensi, el fusilamiento de su madre, y se cierra con su documento de condena, que reproduce el documento estándar de todas las sentencias de muerte del franquismo. La tercera trata de la relación entre Pepita y Paulino mientras éste está en la cárcel de Burgos, del crecimiento de Tensi hasta convertirse en una joven politizada, y de la relación entre las presas que han sido liberadas y las que permanecen dentro de Yeserías, como Tomasa. Se cierra con el acta de liberación de Paulino.

Estos documentos transcritos en el texto con tipografía de máquina de escribir dialogan con las historias de los personajes, las cuales se inspiran en testimonios tanto escritos como orales. En el epílogo de *La voz dormida*, el cual constituye el segundo paratexto a analizar, Chacón agradece a “todas las personas que me han regalado su historia” y en concreto a las recopiladoras y autoras de los testimonios escritos en los que la obra se basa: “Y a Fernanda Romeu Alfaro, por su ensayo *El silencio roto* [. . .]. A Tomasa Cuevas, a Soledad Real, a Juana Doña, por sus testimonios escritos” (386)⁷. De los testimonios que recoge Romeu Alfaro resuena en *La voz dormida* el eco de Elvira Conde, que cuenta cómo, después de los fusilamientos, entraba en el cementerio para cortar un pedazo de tela para enseñar a los familiares que se apilaban en la entrada y que así podían acceder al cementerio clandestinamente para

despedirse de sus muertos. Doña Celia encarna esa actividad terrible y dolorosamente solidaria todas las mañanas y será ella misma la que lleve a Pepita el trozo de tela mencionado del vestido de Tensi. Chacón también agradece a Romeu Alfaro las cartas de Julita Conesa, condenada a muerte que murió fusilada en agosto de 1939. Su última carta, que Chacón transcribe en *La voz dormida* enfatiza el mensaje de la obra: “*Que mi nombre no se borre de la historia*” (199). De los testimonios orales, Chacón destaca el de Pepita a quien agradece su generosidad al compartir su historia: “Gran parte de esta novela se la debo a una cordobesa de ojos azulísimos. A Pepita, que sigue siendo hermosísima” (383). La lista de nombres que dieron su testimonio oral se extiende por tres páginas, algunos reconocibles como el de Pepita, otros inencontrables como el de “una mujer que no quiere que mencione su nombre ni el de su pueblo, y que me pidió que cerrara la ventana antes de comenzar a hablar en voz baja” (385).

Como se infiere del análisis de los documentos en los que se basa *La voz dormida*, la transmisión de las memorias a través de las cuales se construye la obra no se realiza en el seno de la propia familia de la autora, motivo por el cual su actividad de postmemoria es diferente a aquella que analiza Hirsch. De hecho, el caso de Dulce Chacón resulta complejo porque, por un lado, la transmisión de la historia familiar se produce, como ella misma ha indicado en varias entrevistas, en el seno de una familia franquista de origen aristocrático cuyas peripecias y sufrimientos a manos de las fuerzas republicanas durante la Guerra Civil recoge Chacón en su novela anterior *Cielos de barro* (Entrevista, “Pueblo”; Luengo 192; Valenzuela). Por otro lado, en *La voz dormida* la voz narrativa se identifica con las víctimas del franquismo, y la recreación en la novela del mundo represivo franquista nace de las experiencias de aquellos que lo sufrieron.

Esta disyuntiva entre la transmisión familiar de la historia de los vencedores y la transmisión extra-familiar de la historia de los vencidos ha provocado que una de las preguntas más comunes para la autora tras la publicación de *La voz dormida* haya sido: “¿Cómo [a] una mujer con raíces y educación de derechas se le ocurre escribir una novela sobre la represión franquista y la guerrilla?” (Entrevista). La respuesta que Dulce Chacón formula para esta pregunta tiene que ver con la actividad que promueve el trabajo de la postmemoria: “siempre me contaron los sufrimientos de los ganadores de la Guerra civil, pero me di cuenta que sólo

era el punto de vista de los vencedores” (Entrevista). La autora reconoce que durante sus años de formación hubo una memoria ausente, que es la memoria de los vencidos, ya que ella sólo tuvo acceso a la memoria de los vencedores, heredada de su familia. Para la escritura de *La voz dormida* Chacón lleva a cabo un proceso de adopción de memorias que no son las familiares. Este acto de adopción es lo que Hirsch, basándose en Geoffrey Hartman, ha denominado “retrospective witnessing by adoption,” es decir, una adopción de memorias extra-familiares que tienen la intención de recuperar el sufrimiento no sólo familiar o individual, sino por un acto ético, recuperar también el sufrimiento de un otro: “It is a question, more specifically, of an *ethical* relation to the oppressed or persecuted other for which postmemory can serve as a model” (“Surviving” 10; énfasis en el original). Así, Chacón completa la ausencia de esas memorias no transmitidas en su familia con la fotografía, los documentos históricos y los testimonios tanto orales como escritos que he señalado hasta el momento, todos materiales que Efraim Sicher considera la base de las narrativas de postmemoria (“Future” 64).

De esta manera, Chacón va más allá de la memoria individual familiar para buscar otras versiones de la memoria. Como declara en una entrevista sobre su labor de investigación: “Estuve cuatro años y medio documentándome. Hablé con historiadores, visité bibliotecas y hemerotecas, pero lo más importante fueron los innumerables testimonios que recogí en pueblos y ciudades” (Entrevista). Estos testimonios, de los que la autora habla en repetidas entrevistas y foros, son los que constituyen la base de los personajes de la novela. En una breve conferencia titulada “La historia silenciada,” Chacón habla de las personas cuyo testimonio más influyó en la creación de los personajes de *La voz dormida*: la anciana cuya historia inspira el personaje de Reme, a quien hicieron beber un litro de aceite de ricino en la plaza del pueblo, o Elvira, quien inspira a la niña huérfana que escapará de Yaserías y que acabará llamándose Celia en la guerrilla, o Pepita, la Pepita de ojos azulísimos protagonista de *La voz dormida*. Como ha señalado Efraim Sicher respecto a la segunda generación del Holocausto y como es obvio en el proceso de escritura de la obra de Chacón, “[t]he story of the second generation usually includes the story of transmission” (“Future” 80). Aunque Sicher se refiere en su artículo a hijos de supervivientes cuyas narrativas de padres a hijos son esenciales para su búsqueda de identidad, en el caso de Chacón, la transmisión se convierte en la

recuperación de la otra parte de la historia que no ha sido narrada y en una obligación moral de saldar su deuda heredada con los vencidos.

En el proceso de transmisión de estas historias, Chacón asume la posición de testigo del trauma que cuentan estas personas, rompe su silencio y recrea esa voz en la novela para así transmitirla a su público lector. En los últimos años se ha discutido la posición de aquellos que recogen testimonios traumáticos, sobre todo en el ámbito, de nuevo, de los estudios del Holocausto. Uno de los estudios más citados en la crítica literaria sobre el tema es *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* de Dori Laub y Shoshana Felman. Según desarrollan estos autores, al escuchar el testimonio de un ser traumatizado, el trauma puede transmitirse al testigo, el cual pasa a identificarse totalmente con la víctima. Sin embargo, esta teoría ha sido ampliamente criticada por el peligro que supone una identificación total por la cual incluso un criminal se puede convertir en víctima. Como han señalado autores como Amy Hungerdolf (80) o Dominick LaCapra (198), la teoría de Felman y Laub tiene el peligro de convertir en víctimas del trauma provocado por ciertos eventos a sujetos que realmente no pasaron por ellos. De hecho, LaCapra invita a analistas, entrevistadores y/o testigos a ponerse en la posición de la víctima pero sin llegar a tomar su lugar (198–299). En este sentido, los teóricos de la postmemoria insisten constantemente en la separación y distancia necesarias entre el/la superviviente y el/la testigo de generación posterior (Hirsch, “Projected” 16).

Asimismo, en diferentes estudios sobre la postmemoria se ha discutido lo peligroso de la apropiación de memorias ajenas, siendo Benjamin Wilkomirski tal vez el caso más famoso, criticado y extremo⁸. Este tipo de reproducción en primera persona de memorias traumáticas no vividas resulta problemática por el riesgo de fijación al trauma de un pasado ajeno y su reproducción melancólica en el presente. Sin embargo, en este ensayo me hago eco de la idea de Hirsch que enfatiza la consciente separación generacional que previene una identificación total entre testigo y víctima y que no busca en su acto de postmemoria encontrar o adoptar como propia una posición de identidad, sino más bien recuperar una historia silenciada.

Así, el viaje al otro lado de la historia que emprenden los autores de segunda generación, confronta el pasado, tanto para completar el trabajo de duelo que la primera generación no pudo emprender, como

para romper el silencio y comenzar un nuevo conocimiento del pasado “real” (Sicher, “Future” 70). Esta búsqueda de la historia silenciada, el intento de profundizar en el pasado traumático, tiene una carga ética fundamental. De hecho, Dulce Chacón señala que escribió *La voz dormida* impulsada por:

una necesidad moral. No lo hice por revanchismo personal, puesto que la mía era una familia conservadora de Almendralejo y nuestros muertos lo fueron a manos de los milicianos [. . .]. [P]ero los crímenes de los rojos ya han sido muy contados, ya se encargó de ello el franquismo durante cuatro décadas. Ahora me parece más útil e interesante contar los sufrimientos de los vencidos. (citado en Valenzuela)

Se deduce de esta afirmación que los silencios acumulados en la vida de la autora son los que le impulsan a conocer la historia de las víctimas y contarla. La conexión así entre una generación y la otra se basa en una relación ética que, como explica Hirsch en repetidas instancias, es la base de la postmemoria (“Projected” 9, “Surviving” 10).

Esta relación ética hace que la postmemoria no sea una posición de identidad, sino un espacio del recuerdo al cual se accede a través de actos no tanto individuales o personales, sino culturales y públicos (Hirsch, “Projected” 9). La concepción de la postmemoria como espacio de recuerdo puede ser relacionada con la idea de literatura como espacio refugio tal y como lo describe Txetxu Aguado con relación a las producciones literarias españolas contemporáneas. Según Aguado, el pasado traumático de la historia española que ha sido deliberadamente sepultado emerge “en lo literario como espacio refugio desde el cual dirimir sus condicionantes” (62). De hecho, Chacón crea las condiciones para que la palabra herida y olvidada se reproduzca en su creación. El caso más obvio de esta reproducción en la obra es el capítulo donde Tomasa revela su propia palabra herida.

Chacón ha señalado en varias de las entrevistas aquí citadas que muchas de las mujeres a las que entrevista es la primera vez que hablan de su historia relacionada con la represión franquista. Esta ruptura del silencio aparece representada en el libro en el personaje de Tomasa, a través de la cual la autora plasma la doble función del acto de transmisión: la posibilidad de supervivencia de la víctima que transmite su trauma a través de la narrativización del mismo y la perspectiva de la segunda generación de romper el silencio en el que se estanca la primera. Según Hirsch, la noción de postmemoria tiene que ver con el

hecho del retraso con el que la memoria traumática aparece, así que si el trauma sólo se reconoce de forma tardía, es lógico que se transmita a través de las generaciones. De hecho, señala que “Perhaps it is *only* in subsequent generations that trauma can be witnessed and worked through, by those who were not there to live it but who received its effects, belatedly, through the narratives, actions and symptoms of the previous generation” (“Surviving” 12; énfasis en el original). En este momento es necesario recordar la diferencia que señalaba al principio de este ensayo entre el contexto al que se refiere Hirsch y el contexto español. En nuestro caso, debemos recordar que el silencio de las víctimas del franquismo tiene dos raíces fundamentales: por un lado, el trauma individual que, como dice Hirsch, puede resurgir con retraso; por otro lado, la represión política, es decir, la imposición del silencio por parte de las fuerzas represivas del franquismo, la censura y el consiguiente miedo a hacer públicas historias personales.

La necesidad de romper este silencio la reproduce Chacón a través de la voz de Tomasa, recreando de manera conmovedora el momento en el que la víctima transmite la historia que hasta este momento ha sido inenarrable. El dolor de perder a Hortensia y no poder despedirse de ella cuando está en aislamiento es el catalizador del estallido de dolor de Tomasa:

Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. La historia de un dolor antiguo que ahoga el llanto de no haber podido despedirse de Hortensia. [. . .] Es hora de que Tomasa cuente su historia. Como un vómito saldrán las palabras que ha callado hasta este momento. Como un vómito de dolor y rabia. (213–14)

La historia de Tomasa es una historia de muertos, de sus cuatro hijos y su marido asesinados, de su nieta que muere de hambre por no tener qué comer, de los dos años que pasó “negándose a contar su historia, sin poder llorar a sus muertos” (215). En el momento en el que comienza a narrar, comienza su trabajo de duelo. Durante el clímax del mismo se revela el título de la obra, enfatizándose de esta manera la importancia del acto catártico de Tomasa:

Grita. Para que despierte su voz, la voz que se negó a repetir la caída de unos cuerpos al agua. Porque contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez. [. . .] Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto. (215)

La palabra que ha sido reprimida es la única que, siendo liberada, puede salvar a Tomasa de la locura, puesto que le permite comenzar su duelo. Con el soliloquio de Tomasa, Chacón enfatiza la dificultad de llevar a cabo este duelo cuando se impone el silencio. En su caso, un silencio motivado, por un lado, por la imposibilidad de narrar debido al dolor que sufre Tomasa por la pérdida de todos sus seres queridos y, por otro lado, por la constante vigilancia de las autoridades carcelarias, como Mercedes, quien mientras Tomasa cuenta a gritos su historia le amenaza diciéndole: “Cállese usted, que se la está buscando y la va a encontrar” (216). Chacón, a través de Tomasa, afirma que recuperar el pasado para narrarlo es esencial para poder afrontar los recuerdos más dolorosos. El capítulo en el que Tomasa consigue contar su historia es evidentemente esencial para entender el conjunto de la obra. “La voz dormida al lado de la boca” no sólo se refiere a la voz de Tomasa, sino a la de todas aquellas que no pudieron hablar porque el dolor y/o la represión se lo impedía.

Este acto de dejar atrás el dolor del momento traumático (como en el caso de la decisión de Pepita de no transmitir a Tensi el pedazo de tela del vestido de Hortensia ni su sentencia de muerte, o como el acto catártico de Tomasa), es lo que caracteriza el trabajo de postmemoria, que siempre lleva consigo un intento de reparación (Hirsch, “Surviving” 12). Por eso mismo, el trabajo de postmemoria tiene una carga ética y de responsabilidad que es precisamente lo que enfatiza Chacón en el epígrafe citado al comienzo de este estudio y que me permito reproducir de nuevo debido a su fundamental importancia:

Nosotros, la gente que estamos en los cuarenta o los cincuenta años de edad, somos los hijos del silencio de nuestros padres [. . .]. Pero es hora de romper este silencio en beneficio de nuestros hijos. Tenemos que rescatar la historia silenciada, es una responsabilidad de nuestra generación. (citado en Valenzuela)

La responsabilidad del trabajo de la postmemoria es así saldar una deuda con la generación anterior pero, también, con las siguientes para que

estas últimas puedan acceder a nuevas versiones de la memoria de un pasado nacional traumático que hasta el momento ha estado plagado de vacíos y silencios.

Dulce Chacón, nacida en 1954, forma parte de una generación que no sólo no vivió la Guerra Civil, sino que llega a la madurez durante el tardofranquismo y, por lo tanto, no ha vivido de primera mano los primeros años de la dictadura, que es el periodo que cubre en *La voz dormida*. Chacón trata este periodo partiendo de un acercamiento ético que pretende recuperar una historia silenciada a través de la ficción y así dar respuestas a las preguntas que la disciplina de la historia no ha logrado contestar. Chacón usa la literatura como medio para romper el silencio que se vieron obligadas a guardar las víctimas del franquismo, especialmente las mujeres, para recuperar la memoria de un pasado cuyo conocimiento es necesario para llegar a un acercamiento más justo a la historia y también al presente político español. Chacón reivindica el derecho a la memoria de aquellos que todavía no lo han adquirido y otorga historias a aquellos que desaparecieron de ella debido a la represión, como en el caso de esa miliciana fotografiada que, para los lectores y lectoras de *La voz dormida*, siempre será Hortensia.

LEHIGH UNIVERSITY

NOTAS

¹ Cabe destacar que Chacón usa la palabra “caudillo” en vez de “duque”, que es la traducción más común (Celan 48).

² Algunas obras cuya temática central es la Guerra Civil o la inmediata posguerra y han sido escritas por autores pertenecientes a esta generación son: *Luna de Lobos* (1997) de Julio Llamazares (1952), *Ardor guerrero* (1995) de Antonio Muñoz Molina (1955), *Maquis* (1997) de Alfons Cervera (1947) y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (1962).

³ Para más información sobre sus estudios de postmemoria, consultar su libro *Family Frames* y artículo “Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy”.

⁴ La complejidad y extensión de este debate impide abordar los puntos de vista de estos autores en este ensayo. Para una revisión del debate y diferentes interpretaciones sobre trauma y su transmisión, consultar el artículo de Hungerford.

⁵ El “lápiz sin punta” es una clara referencia intertextual al poema de César Vallejo, “España, aparta de mí este cáliz”, que merece un breve comentario. Los últimos versos del poema señalan: “si no veis a nadie, si os asustan/ los lápices sin punta, si la madre/ España cae—digo, es un decir—/salid, niños del mundo; id a buscarla!” (235). El hecho de que uno de los objetos personales que Hortensia transmite a Tensi a través de Pepita sea un lápiz sin punta enfatiza, por una parte, el negro destino de España y, por otra, la necesidad de mantener la lucha viva en la siguiente generación.

⁶ Tabea Linhard ha señalado que el pedazo de tela que no llega a Tensi sería parte de la postmemoria en términos de Hirsch, pero que en el momento en que Pepita decide no transmitirle ese “recuerdo”: “she yearns to erase the ‘post’ from Tensi’s memory, thereby erasing both pain and fearlessness” (249). Mi análisis de este fragmento no concuerda totalmente con la interpretación de Linhard puesto que considero que el hecho de no pasar el pedazo de tela constituye parte del acto de postmemoria puesto que, sí, se transmiten los hechos en torno a esa muerte, pero no el objeto que provoca el dolor radical de la pérdida de Hortensia. Es decir, no es que el dolor se borre, sino que Pepita evita que Tensi también se suspenda irreversiblemente en el mismo, como lo están ella y Doña Celia.

⁷ Se refiere a *Mujeres de la resistencia* y *Cárcel de mujeres* de Tomasa Cuevas, *Las cárceles de Soledad Real* de Consuelo García y *Desde la noche y la niebla* de Juana Doña.

⁸ Binjamin Wilkomirski publicó *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* en 1995, supuestas memorias de su niñez en las que narra sus experiencias como sobreviviente del Holocausto. Sin embargo, poco después de salir el libro a la luz se descubrió que el autor, cuyo nombre real era Bruno Dössekker, había narrado unas memorias que realmente jamás había vivido. Este descubrimiento dio pie a un polémico y renovado debate sobre la representación del Holocausto y sobre la transmisión de memorias traumáticas. Para una discusión en detalle sobre el caso Wilkomirski y otras novelas de postmemoria del Holocausto, consultar los artículos de Hungerford y de Sicher (“The Future”; “Postmemory”).

OBRAS CITADAS

- Aguado, Txetxu. *La tarea política: Narrativa y ética en la España posmoderna*. El Viejo Topo: Madrid, 2004.
- Celan, Paul. *Obras Completas*. Trad. Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 2002.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Cervera, Alfons. *Maquis*. Mataró: Literatura y Ciencia, 1997.
- Chacón, Dulce. *Algún amor que no mate*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- . *Blanca vuela mañana*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- . *Cielos de barro*. Barcelona: Planeta, 2001.
- . *Contra el desprestigio de la altura*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1996.

- . “Dulce Chacón: ‘Las mujeres perdieron la guerra dos veces’”. 11 nov. 2005 <<http://perso.wanadoo.es/guerracivilcc/dulce.pdf>>.
- . Entrevista. *Noticias iu*. 18 mar. 2003. 11 nov. 2005. <<http://www.izquierda-unida.es/iualdia/2003/marzo/18/dulcechacon.htm>>.
- . *Háblame musa de aquel varón*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.
- . “La historia silenciada”. *Archivo virtual de la Edad de Plata (1968–1936)*. 15 mayo 2005 <<http://www.archivovirtual.org/seminario/lamemoria/po-nencias/p2.htm>>.
- . “Un pueblo sin memoria es un pueblo enfermo”. 11 nov. 2005 <<http://www.map.es/gobierno/muface/i189/perfil.htm>>.
- . “La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado”. *Espéculo* 22 (2002): 1–6.
- . *La voz dormida*. 2002. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Cuevas, Tomasa. *Mujeres de la resistencia*. Barcelona: Sirocco, 1986.
- . *Cárcel de mujeres*. Barcelona: Sirocco, 1985.
- Doña, Juana. *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*. Madrid: Comunicación y Diseño, 1993.
- García, Consuelo. *Las cárceles de Soledad Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Herrmann, Gina. “Voices of the Vanquished: Leftist Women in the Spanish Civil War”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 4:1 (2003): 11–29.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- . “Projected Memory: Holocaust Photograph in Personal and Public Fantasy”. Ed. Bal Mieke. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: UP of New England, 1999. 2–23.
- . “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”. *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001): 5–37.
- Hungerford, Amy. “Memorizing Memory”. *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001): 67–92.
- LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Laub, Dori, and Shoshana Felman. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Linhard, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia: U of Missouri P, 2005.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía, 2004.
- Llamazares, Julio. *Luna de Lobos*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Mangini, Shirley. *Recuerdos de la resistencia: La voz de las mujeres de la guerra civil española*. Barcelona: Península, 1997.
- Morris, Leslie. *Unlikely History: The Changing German-Jewish Symbiosis 1945–2000*. New York: Palgrave, 2004.
- Muñoz Molina, Antonio. *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara, 1995.

- Sicher, Efraim. "The Future of the Past: Countermemory and Postmemory in Contemporary American Post-Holocaust Narratives". *History and Memory: Studies in Representations of the Past* 12:2 (2000): 56–91.
- . "Postmemory, Backshadowing, Separation: Teaching Second-Generation Holocaust Fiction". Ed. Marianne Hirsch. *Teaching the Representation of the Holocaust*. New York: MLA, 2004. 262–73.
- Valenzuela, Javier. "El despertar tras la amnesia". *Babelia*. 2 nov. 2002. 3 mayo 2005 <www.elpais.es/suple/babelia>.
- Vallejo, César. *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Wilkomirski, Benjamin. *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*. 1995. Trad. Carol Brown Janeway. New York: Schocken Books, 1996.