



**HAL**  
open science

**Almudena Grandes**

Agnes Delage

► **To cite this version:**

Agnes Delage. Almudena Grandes. N. Noyaret. La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (II), Peter Lang, pp.241-266, 2012, La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (II). hal-01469560

**HAL Id: hal-01469560**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01469560>**

Submitted on 16 Feb 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Almudena Grandes

AGNES DELAGE

Université Paul-Valéry Montpellier III

La escritora Almudena Grandes, que se autodefine como una novelista torrencial, participante de un actual retorno de la narrativa<sup>1</sup>, identifica dos cauces sucesivos en su abundante producción ficcional. La dirección emprendida en 1989 con su primera obra, *Las edades de Lulú*, hasta la publicación en 1998 de *Atlas de la geografía humana* sería la de un «ciclo testimonial<sup>2</sup>» que recupera las ambiciones de la novela del siglo XIX para indagar en la identidad social, y la intimidad de la psique femenina contemporánea, proponiendo lo que el crítico Juan Ángel Juristo llamó muy acertadamente una «variación sobre una condición<sup>3</sup>» y la reivindicación de nuevos modelos de mujeres.

Al finalizarse la década de los 90, Almudena Grandes anunciaba un cambio de ciclo, dando por clausurada una serie de novelas con las que había cosechado un verdadero éxito editorial

<sup>1</sup> Almudena Grandes, «Una isla, un naufrago», *Cuadernos hispanoamericanos* (699), Madrid, 2008, p. 16.

<sup>2</sup> Fernando Valls cita una entrevista que la escritora dio en 1999: «Tengo la impresión de que *Atlas de la geografía humana* cierra un ciclo testimonial de mi obra. Di testimonio del mundo que conozco. Creo que he terminado con este ciclo. Me instalaré en un registro distinto, escribiré en tercera persona y creo que va a cambiar mi punto de vista.», Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 194.

<sup>3</sup> Juan Ángel Juristo, «Variaciones sobre una condición», *Ni mirto ni laurel, tres años de narrativa española*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 88.

en España<sup>4</sup> y la escritora en adelante se decantaba por un decisivo giro político en la continuación de su obra narrativa, en la que la memoria, y más particularmente la memoria de la Guerra Civil, llegaba a ocupar un papel determinante. Como lo recalcó María Teresa García Abad, desde el principio de la carrera literaria de Almudena Grandes, las imágenes, en soportes muy variados, se ven dotadas de suma importancia y conforman un denso «tejido narrativo [...] salpicado de retratos, fotografías, espejos, alusiones iconográficas<sup>5</sup>». Sin embargo, en las ficciones más recientes de Almudena Grandes que se acercan cada vez más al género de la novela histórica, se aprecia una evolución profunda en la configuración del imaginario visual, que resulta paulatinamente dominado por la omnipresencia del médium fotográfico, de la que nace una compleja poética novelesca de la imagen fantasmal.

### La fotografía en la ficción novelesca: hacia una poética de la imagen fantasmal

En realidad, la importancia peculiar de la fotografía en la ficción se puede apreciar de manera puntual desde las primeras novelas de Almudena Grandes, en las que la contemplación de las fotografías familiares por los personajes ficticios abría paso a una dialéctica muy sofisticada entre la imagen referencial y la visualización fantasmagórica de una memoria familiar ocultada. Esta ambivalencia está presente en *Malena es un nombre de tango*

<sup>4</sup> Véase, Almudena Grandes, «La conquista de una mirada», Christine Henseler, *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid, Ediciones Torremozas, 2003, pp. 47-74.

<sup>5</sup> María Teresa García-Abad García, «Mnemosyne o el imperio de los sentidos», Madrid, *Iberoamericana*, VII, 27, 2007, p. 31.

(1994), una novela en la que, a través de la genealogía de la heroína femenina epónima, se desvela el trasfondo de una memoria silenciada de la Guerra Civil. La crítica Rosalía Cornejo Parriego apuntó que la vida de los personajes femeninos, Malena y Reina, está marcada por una «genealogía esquizofrénica» que reproduce en la intra-historia familiar el conflicto colectivo de la historia nacional de España<sup>6</sup>. En el marco de estos destinos individuales que encarnan y simbolizan las escisiones de la sociedad española en su conjunto, Almudena Grandes transforma el tópico del hallazgo de fotografías familiares en un esquema narrativo muy singular, en el que las imágenes fotográficas permiten acceder a una visión fantasmal de los desaparecidos. Asimismo, al descubrir las fotos y la historia de su abuelo Jaime, desaparecido en la represión posterior a la Guerra Civil, Malena obtiene la sensación inmediata de que le «rellenaba un hueco<sup>7</sup>». Esta fase inicial de reconocimiento, producido a partir de una fotografía, se puede leer como una variante contemporánea de la *anagnórisis*, o el *topos* de una revelación, en la que un personaje recupera parte de su identidad desconocida, lo que convierte la imagen fotográfica en un factor de compensación del trauma familiar y de construcción identitaria. Pero la dolencia de la memoria incompleta sólo se apacigua de manera definitiva cuando nace, a raíz de la imagen fotográfica, una visión efrástica de carácter alucinatorio:

Sólo cuando pude verle, cuando distinguí la silueta de un hombre que andaba solo por la calle, llorando el llanto de una primavera muerta y le vi llegar a la esquina de Feijoo, perderse para siempre, sólo entonces me dí cuenta de que

<sup>6</sup> Rosalía Cornejo Parriego, «Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes», *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 43-59.

<sup>7</sup> Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 276.

ese caminante era el padre de mi padre, y la cuarta parte de mi sangre, y era yo, y con esta respuesta tuve bastante<sup>8</sup>.

El verbo «ver» reiterado tres veces en el fragmento remite a una imagen de la reaparición fantasmal del antepasado desaparecido y sólo esta visión irreal tiene el sentido de una «respuesta» para la protagonista, es decir de un verdadero efecto compensatorio, mucho más allá del «hueco» rellenado en la memoria familiar por la huella material registrada por la fotografía. La conexión entre la observación de una foto, o sea un soporte documental, y el posterior surgimiento de una visión fantasmagórica del personaje fotografiado ahonda en la ficción novelesca el dualismo ontológico de la noción de *imago*. La etimología latina ya apunta hacia esta ambivalencia de la imagen en la medida en que designa en una primera acepción la *imago* como representación veraz, caracterizada por el parecido mimético con el objeto representado. La *imago* se define inicialmente como «retrato», «efigie», lo que el léxico griego designaba por *eikónicos*, es decir la imagen que capta la presencia, el *analogon* del objeto. Sin embargo, la noción de *imago* también puede designar una representación radicalmente ajena a la realidad, sinónimo de ilusión o fantasía. La *phantasia* en griego se origina en el verbo «aparecer», y remite al surgimiento de una imagen puramente mental que no tiene relación alguna con un referente real<sup>9</sup>. Los derivados «fantasma» y «fantasmal» (literalmente, según el Diccionario de María Moliner «aparecidos») traducen la vertiente «imaginaria», «ilusionista» de la *imago*.

Pero más allá de la fundamental ambivalencia de la imagen en general, semejante aparición espectral de un difunto, originada en su reconocimiento inicial mediante una fotografía, remite a la naturaleza fantasmal de la propia imagen fotográfica, que es una imagen literalmente «revelada» y «revelante» como bien lo

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> «Image», *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Le Robert, Paris, 1992-1998.

analizó Roland Barthes. En su ensayo dedicado a la fotografía, *La Chambre claire*, Roland Barthes señala cómo la propia imagen fotográfica concentra y exagera el dualismo constitutivo de la *imago*:

La fotografía es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que estaba allí, han surgido unas radiaciones que vienen a entrar en contacto conmigo aquí mismo, sin que importe la duración de la transmisión; la foto de un ser desaparecido me toca como la luz diferida de una estrella. [...] Unos dicen que en latín “fotografía” se diría “Imago lucis opera expressa”, es decir : imagen revelada, “sacada”, “extraída” “exprimida” (como el zumo de un limón) por la acción de la luz. Y si la fotografía perteneciera a un mundo que fuera aún sensible a los mitos, tan sólo podríamos exultar ante la fuerza del símbolo: el cuerpo amado es immortalizado por mediación de un metal precioso, la plata (símbolo de monumento y lujo). A lo que podríamos añadir que este metal, como todos los metales de la Alquimia, está vivo<sup>10</sup>.

Las ficciones de Almudena Grandes se inscriben precisamente en esta dimensión ambivalente de la fotografía analizada por Barthes como emanación del referente, al escenificar personajes que consiguen captar, más allá de la muerte o de la desaparición del individuo retratado, una emanación espiritual a partir del soporte fotografiado. Pero es de notar que la fotografía no aparece únicamente en la ficción de Almudena Grandes bajo la modalidad de la epifanía visual que describe Barthes, ya que en el fragmento citado, hemos comprobado que la verdadera «res-

<sup>10</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, pp. 126-127. « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. [...] Il paraît qu'en latin «photographie» se dirait: «imago lucis opera expressa»; c'est-à-dire: image révélée, «sortie», «montée», «exprimée» (comme le jus de citron) par l'action de la lumière. Et si la Photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse du symbole: le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe); à quoi on ajouterait l'idée que ce métal, comme tous les métaux de l'Alchimie, est vivant. »

puesta» es la visión onírica de una imagen en movimiento y no la imagen fija del «corps réel» fotografiado.

Como lo vamos a ver a continuación, el médium fotográfico se instala paradójicamente en la narrativa de Almudena Grandes como vinculado a una poética de la aparición fantasmal, que se acerca más bien a la noción de «image fantôme», que Hervé Guibert desarrolló a la vez a partir del ensayo de Roland Barthes y en oposición contra él. En efecto, para Guibert, la fotografía no sólo produce una *imago expressa*, o sea una expresión a la vez física y mental del sujeto fotografiado. Guibert afirma que, pese a la fuerza de autenticación realista del médium fotográfico, los personajes retratados se ficcionalizan en cuanto su imagen acaba de ser captada: « Esos personajes desaparecidos, desconocidos, aniquilados por el tiempo, que tan sólo sobreviven por la imagen [...] pueden volver con la familiaridad del personaje de una novela<sup>11</sup> ».

En su propio ensayo posterior, titulado precisamente *L'image fantôme*<sup>12</sup>, Hervé Guibert retoma el axioma de Barthes, «Ça a été», que define la imagen fotográfica en su dimensión de atestación, como un certificado de existencia ya caduco que sólo puede significar la ausencia, y va mucho más allá. Hervé Guibert llega a decir que la imagen fotográfica de los personajes reales desaparecidos se convierte en una suerte de ficción visual, convirtiendo así al sujeto histórico fotografiado en un personaje de novela. Así, a diferencia de Barthes y, sin duda alguna, debido a su propia experiencia creativa a la vez como escritor y como fotógrafo, Guibert teoriza y utiliza el efecto de «retorno» de los personajes fotografiados y todo lo que releva de la percepción de un más allá fantasmal de la imagen fotográfica. Esta postura, que tiende a considerar paradójicamente la fotografía

<sup>11</sup> Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, p. 193. « Ces personnages disparus, inconnus, abolis par le temps, qui ne subsistent que par l'image [...] reviennent avec la familiarité d'un personnage de roman. »

<sup>12</sup> Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

como un médium documental así como un artefacto ficcional, se acerca a la lectura teórica de otra novelista, Susan Sontag, que también analizó el médium fotográfico para resaltar que el soporte argéntico, por muy analógico que sea, no propone una imagen literal del sujeto sino, «una imagen literaria», con su parte consustancial de ficción<sup>13</sup>.

Almudena Grandes, que presenta una trayectoria novelesca que dista mucho de la de Guibert o de Sontag, presenta sin embargo una afinidad evidente con esta aprensión propiamente literaria de la dimensión fantasmal de la imagen fotográfica, y ésta va cobrando una importancia creciente conforme la escritora se adentra en una segunda etapa creativa, dirigida hacia un horizonte político-histórico de la memoria individual. En 2002, con la novela titulada *Los aires difíciles*<sup>14</sup>, se puede apreciar el desplazamiento definitivo del territorio novelesco ya explorado anteriormente por la autora. Almudena Grandes ya no ubica su intriga en el Madrid de los años 70-80, abandona la narración en primera persona e imprime un trasfondo cada vez más ideológico a la memoria de su protagonista principal. El personaje de Sara Gómez en *Los aires difíciles* comparte con las heroínas anteriores de Almudena Grandes, por ejemplo Lulú y Malena, una misma voluntad de asumir una nueva identidad femenina mediante la recuperación de su pasado y la inscripción en una genealogía de mujeres pero, por vez primera, el pasado de la Guerra Civil se convierte en el factor de determinismo más relevante y primordial en la configuración del personaje literario femenino. Sara Gómez, que declara haber vivido una «singular infancia de vida prestada»<sup>15</sup>, es hija de un padre republicano condenado a muerte y adoptada por una familia adinerada, a cambio de una intervención para salvar a su progenitor de la pena capital.

<sup>13</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Union Générale d'Édition, 1983.

<sup>14</sup> Almudena Grandes, *Los aires difíciles*, Tusquets, Barcelona, 2002.

<sup>15</sup> Almudena Grandes, *Los aires difíciles*, *op. cit.*, p. 703.



Uno de los aspectos más llamativos de esta creciente importancia de la temática de la memoria parcial y fragmentada de la Guerra Civil es su plasmación en una pormenorizada exploración ficcional de las imágenes fotográficas que documentan la memoria familiar traumática de los personajes. En *Los Aires difíciles*, la protagonista principal, Sara Gómez, descubre una fotografía de su padre armado con un fusil, tomada cuando era capitán en el ejército republicano durante la Guerra Civil. A continuación, la imagen fotográfica se convierte en una prolongada visión onírica, cuando Sara Gómez empieza a soñar reiteradamente con fusiles, e incluso a querer participar ella misma en un conflicto a-histórico y más bien metafísico entre «enemigos» no identificables<sup>16</sup>. Por lo tanto, el descubrimiento del documento fotográfico tiene en la novela de Almudena Grandes un estatus ambivalente ya que, más allá de su carácter de referencia histórica realista, la fotografía sirve ante todo para liberar un conflicto latente de identidad en el personaje que, al contrario de lo que pasaba en *Malena es nombre de tango*, se prolonga en la acción y abre así en la ficción, una especie de intriga mnésica en segundo grado, en la que el personaje experimenta una voluntaria reapropiación fantasmagórica de su identidad. Este dispositivo de revisión identitaria mediante fotografías que se deslizan hacia lo onírico cobra especial relevancia en la obra novelesca más reciente de Almudena Grandes, por la orientación histórica de sus relatos, en los que, como ella misma lo afirma, «los fragmentos de no-ficción pertenecen a la ficción<sup>17</sup>».

Las dos últimas novelas publicadas por Almudena Grandes hasta la fecha, están especialmente adscritas en la temática de la memoria de la Guerra Civil y en el canon de la novela histórica, a partir de los cuales la autora ahonda este quiasmo entre reali-

<sup>16</sup> «Los fusiles no crecen solos en medio del campo, hay que ganárselos, arrebatárselos al enemigo, saber robarlos, o ahorrar para comprarlos, y si éste era el precio que había que pagar, lo pagaría, pero ella no sería humilde, no sería mansa, no sería tonta.», Almudena Grandes, *Los aires difíciles*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>17</sup> Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 723.

dad histórica y ficción memorial. Tanto *El corazón helado*, publicada en 2007, como *Inés y la alegría* que salió a luz en 2010, se insertan en esta corriente actual del «boom de la memoria<sup>18</sup>», al estar ambientadas a la vez en el presente de la España democrática y en un pasado remoto y silenciado por el pacto de olvido de la Transición en aras de la reconciliación nacional. Es más, con *Inés y la alegría*, Almudena Grandes anuncia una serie de «seis novelas independientes que comparten un espíritu y una denominación común, *Episodios de una guerra interminable*<sup>19</sup>». La escritora coloca su amplio proyecto de ciclo novelesco bajo la autoridad de dos referentes literarios: los *Episodios nacionales* de Galdós y el *Laberinto mágico* de Max Aub. Almudena Grandes declara: «mis novelas arrancan del momento en el que terminan las de Max<sup>20</sup>» y el núcleo de su serie es la epopeya de «casi cuarenta años de lucha ininterrumpida» de los movimientos antifranquistas dentro y fuera de España. A nivel narrativo, la novelista apuesta por una singular mezcla entre micro-historia ficcional y macro-historia documental que define de la manera siguiente: «Son obras de ficción, cuyos personajes principales, creados por mí, interactúan con figuras reales en verdaderos escenarios históricos, que he reproducido con tanto rigor como he sido capaz<sup>21</sup>».

### Álbumes de familia y fotografías ocultas en *El corazón helado* (2007)

<sup>18</sup> Véase José Carlos Mainer, «Itinéraires de lectures de la Guerre Civile (1960-2000)», Danielle Corrado et Viviane Alary (ed.), *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2007, pp. 13-30.

<sup>19</sup> Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, op. cit., p. 719.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 720.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Esta declarada voluntad de Almudena Grandes de centrar el espacio novelesco en una interacción entre los personajes ficticios y un contexto histórico realista que pretende ceñirse a la verdad histórica se plasma de un modo especialmente relacionado a la imagen en su primera novela dedicada en totalidad a la Guerra Civil. En *El corazón helado*, la interacción entre la ficción y la historia se concreta en su totalidad en el motivo de un redescubrimiento y una reinterpretación de las fotografías de familia, que estructura la totalidad de la novela y metaforiza –en un plano individual– la recuperación de la memoria histórica, tema tan candente en la sociedad española a partir de los años 2000. En *El corazón helado*, las fotografías de familia que los personajes contemporáneos redescubren o contemplan, constituyen los verdaderos nexos entre presente y pasado, que permiten elaborar una compleja escenificación ficcional del soporte fotográfico como elemento clave de la expresión y la posible superación del trauma posterior a la Guerra Civil.

Las imágenes fotográficas más presentes en *El corazón helado* son sin duda alguna las fotografías que pertenecen a los álbumes de familia y que constituyen el verdadero eje vertebrante de la narración a lo largo de las más de 900 páginas que tiene la novela. En efecto en esta amplia saga que recorre la mayor parte del siglo XX y el principio del XXI, la foto de familia es a la vez una imagen-recuerdo y una imagen-emblema, como bien lo analizó Bourdieu<sup>22</sup>, es decir a la vez el indicio testimonial de una identidad y el instrumento de una proyección idealizada de una identidad familiar. Almudena Grandes convierte la fotografía de familia en el objeto de una verdadera obsesión simétrica para los dos protagonistas principales Raquel Fernández y Álvaro Carrión, pero al mismo tiempo, el álbum fotográfico constituye el principal hilo narrativo conductor entre las dos familias, los dos

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit, 1965.

bandos enemigos de la Guerra Civil y los destinos entrecruzados de tres generaciones que componen esta obra coral. El relato empieza así en 2005 por la muerte de Julio Carrión, padre del protagonista masculino principal, Álvaro Carrión. Este fallecimiento provoca un intenso afán de reconstrucción de la memoria del padre que Álvaro Carrión define como una «obsesión por recordar datos sueltos, imágenes [...] que sometía mi memoria a una tensión extrema, de resultados engañosos<sup>23</sup>».

Asimismo, la tensión narrativa, que es para el teórico Raphaël Baroni el elemento principal de la dinámica del relato novelesco<sup>24</sup>, viene asociada desde el principio a la «tensión extrema» de la memoria del protagonista principal y a la búsqueda compulsiva de datos y sobre todo de imágenes. Esta pesquisa en las imágenes fotográficas que configuran los traumas de la memoria familiar empieza por una serie de anomalías y discordancias. En primer lugar, para Álvaro Carrión, la aprensión visual del lugar más simbólico de la personalidad de su padre fallecido resulta imposible. El personaje, en posición de narrador autodiegético, describe con sumo detallismo el despacho de su padre y la hipotiposis de esta descripción hiperrealista desdibuja únicamente una «imagen imposible» que tan sólo remite en negativo a la ausencia definitiva de la figura paterna:

La brutalidad del brillo de los muebles, el suelo recién encerado, la matemática precisión de los ángulos que trazaban la mesa y el sillón, la grapadora y el abre-cartas, la agenda y el estuche de las plumas, afirmaban la definitiva desaparición del hombre que nunca volvería a usarlos. Atrapado en la imagen imposible, cada- vérica, de aquella habitación, volvía a sucumbir a la certeza de lo definitivo<sup>25</sup>.

La desaparición física del padre de Álvaro Carrión origina pues una «imagen imposible» que provoca una compulsiva búsqueda

<sup>23</sup> Almudena Grandes, *El corazón helado*, Tusquets, Barcelona, 2007, p. 67.

<sup>24</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>25</sup> Almudena Grandes, *El corazón helado*, op. cit., p. 57.

mnésica por parte del hijo y ésta viene agudizada por la desaparición de las fotos más emblemáticas del padre recién fallecido. Al volver al despacho de su padre, el protagonista también se enfrenta a tres «huecos en la pared» que son un espacio dejado en vacío, anteriormente ocupado por tres retratos fotográficos de su padre. Estas fotografías ausentes (sustraídas por los otros dos hermanos de Álvaro) funcionan a la vez como metáforas de la ausencia del padre, de los celos entre hermanos y sobre todo como un indicio proléptico en la intriga. La memoria de Álvaro viene a suplir la ausencia material de las fotos y el relato se abre a una descripción *in absentia* de los retratos desaparecidos:

[...] uno de mi padre, con uniforme del ejército alemán, posando al lado de un avión, otro en el que mi madre y él se miraban de perfil, sonriéndose el uno al otro, ella casi una niña, él un hombre ya [...] y una instantánea quemada por los bordes en la que mi padre aparecía entre mis dos hermanos mayores, vestidos con el uniforme del equipo de fútbol del colegio<sup>26</sup>.

Las tres fotografías ausentes, pero rememoradas por el narrador protagonista, abren la novela pero van a ser progresivamente integradas en el proceso de desmitificación de la identidad «oficial» de la vida de Julio Carrión. Las tres edades de la vida que retratan y simbolizan (soldado del bando nacional durante la Guerra Civil, joven casado en la inmediata posguerra y padre de familia en los años 50), van a ser objeto de una revisión metódica por parte del hijo Álvaro, que le permitirá descubrir que tras los estereotipos del valeroso combatiente en la División Azul, del marido entrañable y del padre de familia entregado se esconde una realidad oculta, la «otra cara» del retrato oficial de un patriarca afín al régimen franquista. Los emblemas fotográficos de los principales éxitos de la vida del patriarca Julio Carrión se van a convertir progresivamente en enigmas y por fin en espejismos, gracias al hallazgo de otras fotografías, hasta entonces

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

voluntariamente escondidas, que van a desmentir la memoria oficial del álbum de la familia Carrión.

Tras su encuentro con Raquel, que le desvela dudas inéditas sobre su familia, Álvaro, preso de la «tensión extrema» de una memoria inquieta, vuelve al despacho de su padre, lugar inicial de la «imagen imposible», en busca de otras imágenes que sirvan de contrapunto a una memoria familiar demasiado estereotipada y dominada por la versión oficial de Julio Carrión. El protagonista principal se convierte así en «un hijo traidor que escucha la versión del enemigo<sup>27</sup>», y después de un registro metódico del despacho, da con un archivo fotográfico secreto<sup>28</sup>.

El descubrimiento de este «montón de fotos antiguas» da pie a la verdadera operación de conocimiento del pasado oculto y de revelación de la personalidad compleja de Julio Carrión. De las primeras fotos encontradas que documentan su ingreso en la Falange y luego su combate en el frente de Rusia con la División Azul surge una larga rememoración que conduce Álvaro Carrión a recuperar y ordenar, a partir de las fotos, sus propios recuerdos de los relatos paternos de la Guerra Civil. Si las primeras fotos sólo sirven de confirmación a la memoria oral familiar y dejan en suma el retrato de Julio Carrión intacto, en cambio, la segunda serie de fotos del archivo secreto opera como un desmentido y provoca la ruina definitiva de las tres fotos liminares emblemáticas del padre. La verdadera escena de *anagnórisis* que destapa la totalidad de la identidad política y ética de Julio Carrión, como soldado, así como en su papel de marido y padre, se hace a partir del descubrimiento de dos fotos de mujeres, respectivamente amante y madre. La primera foto descubierta por Álvaro Carrión es la foto de una desconocida, llamada Paloma, y otra, de Teresa, madre de Julio Carrión y por lo tanto abuela

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>28</sup> «Una carpeta de gomas corriente, de cartón azul, muy vieja. Dentro había una docena de cartas remitidas a Rusia desde Zaragoza, entre 1941 y 1943 [...] un montón de fotos antiguas y lo que parecía una cartilla militar.», *Ibid.*, pp. 234-235.

paterna del protagonista principal. Las imágenes fotográficas de estas dos mujeres, voluntariamente escondidas por Julio Carrión, permiten al hijo llevar a cabo una recomposición de la figura paterna, más allá de los silencios y los estereotipos impuestos por el álbum de la familia Carrión y en última instancia, acceder, más allá del testimonio visual, a una aprensión de la identidad fantasmal de estos dos personajes repudiados de la historia familiar.

La foto de Paloma, tomada en París en el año 1947, revela primero a Álvaro Carrión que su padre Julio, entre su liberación de Rusia y su vuelta a España, disimuló su afiliación al bando nacional y se quedó en Francia durante dos años, acogido por republicanos españoles. La fotografía de esta mujer, hasta entonces completamente ausente de la memoria familiar, aparece al personaje al principio como casi irreal, pero su observación da lugar a una experiencia de «irradiación visual» muy próxima a lo que Barthes definió como la característica más fundamental del médium fotográfico, que refractan « la luz diferida de una estrella <sup>29</sup>». Más allá de la *écfrasis* que presenta un retrato a la vez físico y moral de Paloma, a Álvaro le impacta una «luz brutal e irresistible<sup>30</sup>», como una emanación directa de la luz de esta mujer, y esta luz viene a ser asimismo en la economía de la novela, una alegoría de la revelación de la verdad: la dualidad, el oportunismo y el cinismo de Julio Carrión que se quedó en París, amparado por una familia de republicanos, para abusar finalmente de su confianza y apropiarse de sus bienes inmobiliarios a su vuelta a España.

La segunda foto de la abuela de Álvaro, que da lugar a otra larga y minuciosa descripción también transmite, más allá del detallismo del retrato, una emanación luminosa al protagonista que esta vez percibe «un halo invisible<sup>31</sup>». Si Álvaro no desco-

<sup>29</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, pp. 126-127.

<sup>30</sup> Almudena Grandes, *El corazón helado*, *op. cit.*, p. 301.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 308.

noce totalmente la imagen de su abuela, al haber visto de niño un retrato de su boda<sup>32</sup>, se encuentra con fotos totalmente desconocidas, que posibilitan una recuperación de la integralidad de una historia familiar hasta entonces completamente silenciada. Álvaro descubre el destino trágico de su abuela republicana muerta en la cárcel en la posguerra y convierte a esta abuela de la rama paterna en el nuevo emblema de su identidad recuperada y por fin completada, al enmarcar inmediatamente esta foto en un marco con alto valor simbólico<sup>33</sup>. Esta elección deliberada de una foto de la abuela «roja» como nuevo emblema de su identidad familiar significa para el protagonista una rehabilitación simbólica de la lucha de los republicanos que la familia Carrión logró silenciar durante más de cincuenta años, pero a la vez trasciende el marco familiar, en un sentido a la vez literal y figurado.

Álvaro Carrión, al redescubrir el retrato fotográfico y al ser tan impactado por el «aura» visual de su abuela Teresa, enmarca su fotografía como una figura tutelar de su linaje, pero medita más allá de su propia historia familiar sobre todos los que fueron privados de imagen. Se acuerda por ejemplo del abuelo de su propia mujer, Mai, al que llama «el pobre Herminio López», para constatar que la ausencia de fotografía significa la aniquilación total de su memoria:

Yo nunca lo había visto, ella tampoco. En casa de sus padres, no había ninguna foto, ningún objeto que le perteneciera, y no se hablaba de él jamás. [...] No había comprensión para el abuelo Herminio, nunca la había habido. [...] Recordé al po-

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>33</sup> «Mi abuela Teresa... nos miraba desde un marco de plata que alguien nos había regalado cuando nos casamos y nunca nos habíamos decidido a usar porque nos parecía demasiado solemne. Había invertido más de media hora en buscarlo por todos los cajones de la casa, después de encontrar aquel retrato en el fondo de la carpeta azul, junto con otros de su marido y una foto en la que mi padre, con cuatro o cinco años, posaba con los dos ante un estanque del Retiro», *Ibid.*, p. 308.



bre Herminio López, el abuelo sin rostro, sin cuerpo, sin virtudes, sin memoria y sin herederos, el hombre sin historia<sup>34</sup>.

Las fotografías ocultadas o destruidas metaforizan en la novela de Almudena Grandes el «memoricidio» perpetrado a lo largo de la dictadura de Franco y se convierten en *El corazón helado* en el motivo central de la búsqueda y de la simultánea deconstrucción de una memoria oficial heredada del franquismo para reconstruir *in fine* una memoria alternativa de la Guerra Civil. Al haber elegido libremente un nuevo emblema familiar en la persona de su abuela paterna republicana, Álvaro Carrión destruye en efecto la ordenación patriarcal masculina y franquista del álbum familiar preexistente. El aparatoso árbol genealógico fotográfico compuesto por la mujer de Julio Carrión se ve progresivamente decapitado por el hijo Álvaro<sup>35</sup>. Este cambio de orden en las imágenes familiares provoca en el personaje la sensación de estar echando abajo la totalidad de la identidad de su familia: «Fotos individuales, fotos de grupo, una familia, mi familia. Todavía estaba a tiempo de salvarla, de consagrar su imagen ejemplar y risueña, de ahorrarle el disgusto de saber quiénes eran<sup>36</sup>».

Pese a que Álvaro haya elegido la vía de la revelación de la tragedia familiar y de la *catarsis*, no se produce en la familia Carrión la «purificación» esperada por el protagonista, que tan sólo se enfrenta al rechazo de la abuela «roja» y de la validez de su compromiso político por parte de los otros miembros del clan Carrión. El personaje de Álvaro hasta considera que el haber descolocado la fotografía oficial de su padre de la cima del árbol

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>35</sup> «[...] le había dado por los árboles genealógicos y había hecho docenas [...] El más grande se lo había quedado ella, y había pintado las ramas, las hojas con tintes especiales de brillos metálicos y el pulso impecable de un miniaturista. Allí estábamos todos, nuestras cabecitas recortadas formando un extraño dibujo.», *Ibid.*, p. 756.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 758.

genealógico para reintegrar a su abuela Teresa se puede equiparar con un gesto parricida<sup>37</sup> que no permite una rehabilitación de la memoria completa de las ramas antagonistas de su familia. Las fotografías ocultas rescatadas por Álvaro no abren pues una recomposición profunda del álbum de familia en el sentido de una integración de la memoria de los vencidos. Muy al contrario, la imposible inscripción de esta memoria visual en el edificio preexistente de la historia oficial de su familia exacerba el conflicto latente de identidad del personaje principal de la novela.

### Postmemoria, imagen e identidad

A lo largo de *El corazón helado*, la búsqueda de fotografías y la voluntad de reordenar el álbum de familia se traduce por un grave conflicto que va mucho más allá de la quiebra del «culto de la unidad» que P. Bourdieu identificaba como la relación simbólica esencial de las fotografías de familia<sup>38</sup>. El cambio en la jerarquía de las imágenes de familia, llevado a cabo por Álvaro, produce un trauma secundario de una gran violencia, que puede inscribirse más bien en el ámbito de lo que Marianne Hirsch definió como la postmemoria, es decir una memoria y un sufrimiento indirectos, que pertenecen a los descendientes de los actores directos de un drama histórico. La historiadora analizó en *Family frames*<sup>39</sup> el papel fundamental de las fotografías de familia en la elaboración de una «memoria indirecta, secunda-

<sup>37</sup> «Lo comprendí entonces, cuando estaba a punto de apretar el gatillo, de encender la mecha, de activar el detonador que haría saltar por los aires a Julio Carrión González, al menos para mí, al menos en mi vida.», *Ibid.*, p. 838.

<sup>38</sup> Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, *Un art moyen*, *op. cit.*

<sup>39</sup> Marianne Hirsch, *Family frames, photography, narrative and postmemory*, Londres, Harvard University Press, 1997.

ria» de la Shoa, para reconstruir, reelaborar y hasta inventar un pasado desaparecido y expresar asimismo el sufrimiento de una identidad incompleta y privada de la experiencia del luto. Hablando de una estrategia de «reenmarcación» de las imágenes que documentan la memoria familiar<sup>40</sup>, Marianne Hirsch analiza una problemática que escapa a la lectura estrictamente sociológica de los álbumes de familia: la elaboración fantasmagórica de una mitología familiar y el resurgimiento fantasmático de identidades tras los retratos fotográficos de los desaparecidos.

Haciendo especial hincapié en la potencia y la violencia emocional de los fenómenos de la postmemoria, Marianne Hirsch ha propuesto un modelo interpretativo válido más allá del contexto específico de la Shoa, que algunos críticos españoles recientes han utilizado para dar cuenta de la «crisis de la memoria» de la última década en España<sup>41</sup>. Sin embargo, el papel fundamental de la imagen fotográfica en esta elaboración secundaria de una memoria traumática permanece todavía poco estudiado, aún cuando buena parte de la narrativa contemporánea española construye la ficción de la memoria sobre una abundancia de fotografías documentales, hasta elaborar formas híbridas, que se podrían identificar como «fotorrelatos<sup>42</sup>». Si las últimas novelas de Almudena Grandes no pertenecen a este género híbrido que mezcla las reproducciones de las fotos de archivo al relato ficcional, la peculiar importancia del motivo de la fotografía de familia la afilia directamente a esta corriente actual.

En *El corazón helado*, la memoria de los vencedores, figurada en el linaje de los Carrión, viene a ser desmantelada y violen-

<sup>40</sup> «Reframing the human family romance», *Ibid.*, p. 41.

<sup>41</sup> Ofelia Ferrán, *Working through memory: writing and remembrance in contemporary spanish narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

<sup>42</sup> Antonio Gómez Quiñones, «A propósito de las fotografías: políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos*», *Revista Hispánica Moderna* (61), 2008, pp. 89-105.

temente reelaborada en torno al descubrimiento y la reivindicación de fotografías ocultas, pero importa sin embargo observar que también la memoria de los vencidos es objeto de una profunda crisis. Es más, existe una profunda escisión en la familia Fernández Salgado, familia de republicanos exiliados y reinstalados en España en los años 1970, que opone muy claramente la memoria de la generación de los hijos y la de los nietos. Ignacio Fernández Salgado, hijo de republicanos exiliados en Francia, sólo percibe las imágenes familiares relacionadas con la época de la Guerra Civil como clichés carentes de sentido histórico, que se reducen según él a una letanía de estereotipos. La protagonista Raquel cuenta cómo su padre y su madre ironizaban y hasta satirizaban el heroísmo inactual de sus propios padres:

Estoy hasta los cojones de la guerra civil, decía su padre, y lo decía cantando, usando cualquier musiquilla de las que entonan en las excursiones, y su madre se echaba a reír para añadir el segundo verso, y de la valentía de los rojos españoles, chimpún, estoy hasta los cojones del cerco de Madrid, seguía su padre, y de la batalla de Guadalajara, chimpún replicaba su madre, y los dos se reían a la vez, estoy hasta los cojones del Quinto regimiento y de la foto de mi padre en aquel tanque alemán, chimpún, chimpún, chimpún<sup>43</sup>.

La foto que representa al abuelo de Raquel subido a un tanque alemán durante la liberación de Francia en 1944, es para el hijo una imagen radicalmente desprovista de *pathos*, pero se convierte al contrario para la nieta en el objeto de un culto sagrado, de una proyección de máxima empatía y fuente de un sufrimiento manifiesto. En una escena clave de la novela, Raquel presenta esta foto de familia a su amante, Álvaro Carrión y, por vez primera, se encuentran las memorias antagónicas de los dos linajes y de las dos Españas.

Esta fotografía retrata en realidad a los dos abuelos de Raquel Fernández Perea, Aurelio Perea e Ignacio Fernández, y está colocada en una mesilla del piso de la protagonista, en un impo-

<sup>43</sup> Almudena Grandes, *El corazón helado*, op. cit., p. 38.

nente marco «de cristal, antiguo». En una escena que mezcla la *écfrasis* y la *anamnesis*, Álvaro Carrión describe detalladamente la fotografía y Raquel comenta su sentido, recordando la heroica gesta de sus antepasados. Durante el relato retrospectivo, Álvaro observa cómo Raquel mantiene con esta imagen un contacto físico constante: «miró la foto, sonrió con una plenitud casi infantil, acarició el cristal con la punta de los dedos<sup>44</sup>». Pero después de la rememoración de Raquel, que recordó la historia de estos guerrilleros silenciada por la historiografía oficial<sup>45</sup>, la foto se convierte en el único testimonio individual de una memoria colectiva aniquilada. Al afirmar que pese a la existencia de esta foto «aquí, es como si nunca hubiera existido», Raquel denuncia en realidad que la preservación de la memoria individual no puede compensar el déficit de memoria colectiva de la resistencia anti-franquista tras la derrota del 39. El desencanto y la amargura concluyen esta escena de contemplación de una foto reverenciada sin embargo por la protagonista como una reliquia:

Volvió a sonreír, o quizá no lo hizo, porque sus labios se entreabrieron, se curvaron, y dibujaron el arco de una sonrisa teórica pero incompatible consigo misma. [...] Pensé que era la sonrisa más triste que había visto en mi vida, la pena más sonriente que había contemplado jamás, y ya no supe qué hacer, qué decir, pero ella besó la foto, la devolvió a su lugar, en la mesilla<sup>46</sup>.

Al besar la foto, Raquel la convierte en un fetiche, una imagen cultural que condensa las cualidades morales y éticas de los sujetos representados. A continuación en la novela, el personaje principal femenino prolonga este culto personal a la imagen fotográfica, al entablar un verdadero diálogo con estas imágenes objetos de adoración. Frente al panteón fotográfico familiar en

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>45</sup> «Aquí es como si nunca hubieran existido, como si ahora molestaran, como si no supieran dónde meterlos... En fin, es una historia injusta, fea, una historia triste y sucia. Una historia española, de esas que lo echan todo a perder.», *Ibid.*, p. 380.

<sup>46</sup> *Ibid.*

la casa de sus padres, Raquel se enfrasca en la contemplación de los retratos hasta llegar a entrar en contacto con los personajes retratados y hablar con los muertos: «mientras las veía, mientras conversaba con los rostros de las fotografías, todo estaba muy claro<sup>47</sup>».

El diálogo sinestésico con la imagen fotográfica, con los rostros de las imágenes del álbum de familia, el dolor que surge de la contemplación de ellos, eleva en la novela el motivo literario de la fotografía a una dimensión a la vez sobrenatural y espiritual que escenifica el trauma secundario de los nietos de la Guerra Civil. Al contrario de su padre, distanciado por la ironía y reacio a revivir el sufrimiento de los actores directos del conflicto, Raquel siente y cultiva una conmoción afectiva profunda frente a las imágenes y asume por otra parte un deseo de venganza que nunca se manifestó de manera consciente para la generación anterior. La experiencia de la postmemoria que estructura el personaje ficcional de Raquel radica precisamente allí, en una reconstrucción fantasmagórica del pasado a partir de las huellas documentales de las fotografías de familia y una tendencia a revivir el trauma de la historia de la Guerra Civil, bajo la forma de distintos síntomas.

Con dos modalidades muy distintas, Álvaro Carrión y Raquel Fernández desarrollan una revisión de los respectivos legados de sus genealogías mediante la fascinación por las fotografías de familia y emprenden una lucha similar contra dos formas de olvido desiguales. Para Álvaro, se opera una deconstrucción de la figura paterna y una rehabilitación de una rama oculta de su linaje a partir de la fotografía de la abuela materna republicana. En cambio, Raquel no padece de una memoria incompleta, sino de un silencio impuesto de manera colectiva, a la vez por la herencia de la dictadura franquista y por una generación de posguerra, que no quería saber nada de las imágenes o de la memoria de la Guerra Civil. El punto de encuentro entre estas dos

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 807.

trayectorias completamente antagónicas de los protagonistas es una común desmemoria que recalca el narrador: «En ese punto confluyen las estrategias de la preocupación y del prestigio, la memoria de los vencedores y la de los vencidos, intereses distintos y un solo resultado para los hijos, para los nietos de todos<sup>48</sup>».

Si los nietos descendientes de los dos bandos antagónicos de la Guerra Civil comparten la desmemoria, comparten también una misma empatía superlativa con el destino de sus antepasados respectivos, que se materializa en una capacidad para entrar en contacto con los personajes fotografiados, más allá de su desaparición. Ya hemos visto que Raquel conversa «con los rostros» de los retratos fotográficos, y Álvaro, a raíz del descubrimiento de las imágenes ocultas de su abuela Teresa, es igualmente capaz de sentir su presencia física y mental. Al encontrarse con una amiga de su abuela, tras una larga búsqueda, experimenta la sensación de reencuentro con «el fantasma de Teresa», un espectro muy benévolo «que volaba sobre nuestras cabezas igual que la estela brillante de un hada madrina<sup>49</sup>». Como bien lo analizó Hervé Guibert en *L'image fantôme*, el médium fotográfico permite la conversión de los personajes en fantasmas, mucho más allá de la evidencia mimética. Almudena Grandes, que explora en *El corazón helado* la fantasmagoría espectral inherente al médium fotográfico y a la postmemoria, no versa nunca en el realismo mágico, ya que la presencia de estos fantasmas nunca interviene en la intriga como un factor que puede abrir a lo fantástico. Ambos protagonistas están «rodeados de fantasmas», asumen progresivamente una vida acompañada por los espectros de la Guerra Civil a principios del siglo XXI, pero nada más allá de esta percepción participa en la novela de lo sobrenatural. Lo que sí se manifiesta en la novela es una confusión progresiva de los dos protagonistas principales entre su propia identidad y la de sus antepasados, que surge conforme

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 746.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 398.

avanza la búsqueda y la revelación de los traumas de la historia familiar. En una primera fase, Álvaro Carrión se reconoce a sí mismo en las fotos del archivo secreto paterno de la manera siguiente:

[...] ni siquiera eso me impresionó tanto como verme a su lado, un instante antes de comprender que aquel hombre joven que posaba con mi cara, una expresión seria, concentrada, en los ojos oscuros y labios firmes [...] no era yo sino mi padre<sup>50</sup>.

Si el padre aparece en las fotografías ocultas como un doble del hijo, este desdoblamiento se invierte progresivamente, hasta que el hijo se sienta cada vez más a sí mismo como una mera copia del retrato fotográfico original paterno. Almudena Grandes elabora en su novela un sutil juego de reversibilidad de las imágenes y de las identidades. Si las fotos diseminadas a lo largo de la novela constituían en la primera parte del relato unas imágenes fantasmas a partir de las cuales los personajes protagonistas reactivaban la presencia y el aura espectral de los desaparecidos, en la segunda parte de la novela los personajes contemporáneos se convierten en «fantasmas» de las imágenes fotográficas sus propios antepasados.

Raquel, por ejemplo, al verse enamorada de Álvaro, como su tía abuela Paloma lo fue de Julio Carrión, padre de Álvaro, también siente una perturbación profunda de su identidad y experimenta una atracción ajena a su propio ser y a la extrañeza su amante: «Raquel Fernández Perea, su razón y sus propósitos, sucumbieron a una atracción súbita por un hombre que ni siquiera era él, sino la sombra de otro<sup>51</sup>».

Aunque el procedimiento de reduplicación simétrica de la intriga amorosa a más de cincuenta años de distancia puede considerarse como un tópico bastante trillado de la novela rosa sentimental, llega a cobrar un sentido más profundo, más allá del

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 867.



convencionalismo. Semejante reversibilidad entre los personajes y sus antepasados, que convierte el presente en imagen duplicada del pasado, tiende a subrayar el trauma latente en la sociedad democrática española y una forma sutil de enajenación identitaria. Raquel afirma que es consciente de que para ella Álvaro es «la sombra de otro hombre [...] un fantasma, un producto enfermizo de su imaginación<sup>52</sup>». Esta enfermedad de la memoria, que se traduce por un apasionado romance entre los dos protagonistas que simbolizan las dos Españas, también implica un esquema reiterativo que se puede interpretar como una «neurosis de destino» que caracteriza la postmemoria<sup>53</sup>.

Como lo analiza Marianne Hirsch en su libro más reciente, *Ghosts of home*, la pérdida de la historia inter-generacional, su escisión brutal por un trauma histórico colectivo, provoca en la generación siguiente una «persistencia» de los fantasmas, o una remanencia de las imágenes familiares que analiza de la manera siguiente:

Mi «memoria» es una «postmemoria». Mediatizada por las historias, las imágenes et las vivencias de las personas con quien crecí, nunca llegó a totalizar una imagen completa o un relato lineal. Su capacidad para superponerse a mi propia memoria nace precisamente de estos distintos estratos –a la vez positivos y negativos- que me han sido transmitidos, de una manera incompleta, conflictual, fragmentaria, dispersa<sup>54</sup>.

Al no poder encontrar una imagen completa o una transmisión lineal, la memoria de los descendientes de las víctimas está si-

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 872.

<sup>53</sup> Michèle Bertrand, «La compulsion de destin», *Revue française de psychanalyse*, (65), 2001/3, pp., 751-756.

<sup>54</sup> Marianne Hirsch, Leo Spitzer, *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, Berkeley, University of California Press, 2010, p. 9. “My «memory», is a «postmemory». Mediated by the stories, images, and behaviors among which I grew up, it never added up to a complete picture or linear tale. Its power to overshadow my own memories derives precisely from the layers – both positive and negative– that have been passed down to me unintegrated, conflicting, fragmented, dispersed.”

multáneamente eclipsada e invadida por la memoria de generaciones anteriores. Este fenómeno, tan característico de la postmemoria analizada por Hirsch, constituye el núcleo de *El corazón helado*, cuya intriga principal se abre un camino a través una búsqueda compulsiva de imágenes compensatorias que desemboca en una duplicación obsesiva de identidades. El tema del doble invade progresivamente la ficción, hasta tal punto que la reaparición onírica de fantasmas acaba confundiéndose con la propia identidad de los protagonistas. La ausencia de linearidad, de una imagen completa de la memoria familiar en la que Marianne Hirsch inscribe la postmemoria de los descendiente de la Shoa es también el trauma central de la generación de los nietos de la Guerra Civil, que en *El corazón helado* se materializa bajo la forma de una «compulsión de destinos» en la que los protagonistas contemporáneos se convierten en las sombras de las imágenes fotográficas de sus propios antepasados y se encargan, como lo dice el protagonista principal, de «llorar el llanto que no lloran las fotografías<sup>55</sup>».

### Las imágenes de la anti-memoria y la impotencia de la fotografía

Con todo, la exploración metódica de las imágenes fotográficas y la reduplicación fantasmática del sufrimiento silenciado de la generación de la Guerra Civil por dos protagonistas contemporáneos permite forjar en *El corazón helado* un paradigma narrativo en el que se recompone y se supera progresivamente el trauma de la post-memoria de la generación de los nietos. Pese a una distorsión de su identidad y la sensación de que el presente es sólo una imagen fantasmal de las imágenes fotográficas del

<sup>55</sup> Almudena Grandes, *El corazón helado*, op. cit., p. 392.

pasado, la reunión final de la pareja de Álvaro y Raquel representa una decisión consciente que simultáneamente acaba y culmina un proceso de recuperación de una postmemoria. El reencuentro de los protagonistas viene también a simbolizar una recomposición nacional consciente, que deja de ser fundada sobre un silencio pactado. Si en su conjunto la novela se puede leer como una «recuperación de la memoria histórica» a nivel individual que intenta recomponer memorias plurales y fragmentadas a partir de un complejo entramado de fotografías familiares, también el relato interroga una memoria visual colectiva, más allá del destino singular de los personajes, para denunciarla como una anti-memoria. En efecto, la memoria fotográfica de la sociedad española, su inconsciente visual colectivo, aparecen cuestionados en la ficción como última forma de concienciación histórica.

En *El corazón helado*, las imágenes fotográficas del «terror rojo» representan, para los hermanos de Álvaro y el clan Carrión en su conjunto, el único horizonte visual de la memoria colectiva de la Guerra Civil. De hecho, Ángelica, una hermana de Álvaro Carrión, al enterarse de la vida oculta de su padre y del compromiso republicano de su abuela paterna, sale de una habitación de la mansión familiar y vuelve con un libro ilustrado, titulado *España en llamas*. Ella obliga a su hermano Álvaro a mirar una larga serie de fotos del «terror rojo»; este «catálogo de una carnicería» presenta:

Cadáveres y más cadáveres, niños degollados, hombres fusilados, mujeres llorando [...] Y muchos incendios, eso sí, crucifijos quemados, vírgenes tiradas por el suelo [...] Ella quería que viera todas aquellas fotos y yo no pude llegar hasta el final. ¿Qué es esto?, pregunté [...] y ella me lo explicó mucho mejor, mucho más claro que Rafa. Esto es lo que hicieron los rojos en la guerra, me dijo<sup>56</sup>.

Para los hermanos de Álvaro, que pertenecen a la generación que se crió con la democracia, la memoria colectiva de la Guerra

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 764.

Civil sigue siendo exclusivamente basada sobre imágenes recopiladas y difundidas por la propaganda franquista. En efecto, el libro titulado *España en llamas 1936*, que es la única referencia explícitamente citada en *El corazón helado*, fue publicado por Bernardo Gil Mugarza en 1968<sup>57</sup> y ejemplifica en la novela de Almudena Grandes el fenómeno de manipulación de la memoria visual colectiva hasta el final de la dictadura. En este catálogo, el autor acumula 1500 fotos y más de 1000 testimonios y reescribe la historia de la Guerra Civil para exhibir el «terror rojo» como justificación del golpe de estado del 18 de julio de 1936. Si este libro, compuesto de fotografías originales y de fuentes de primera mano, es considerado hoy en día por los historiadores especializados como una obra de propaganda franquista<sup>58</sup> bajo forma de divulgación historiográfica, es de notar que el libro sigue siendo editado en la actualidad sin ningún aparato crítico<sup>59</sup>, y permanece en un amplio sector de la sociedad civil como una pieza clave del imaginario colectivo español. En *El corazón helado* la compleja escenificación de la memoria familiar pretende servir de contrapunto a la permanencia de estereotipos provenientes del franquismo, más de treinta años después de la muerte del dictador.

La protagonista Raquel Fernández Perea es consciente que su propia dinámica personal de lucha contra la «anti-memoria» franquista y las imágenes de propaganda asimiladas por la democracia corresponde a un movimiento colectivo de la sociedad española. Cuando urde un proyecto de chantaje contra Julio Carrión, basado en la publicación de las fotografías y documentos que demuestran su expolio de bienes, con el fin de extorsionarle un millón de euros, Raquel precisa que la memoria oficial legada por el franquismo se está descomponiendo. Para presionar al

<sup>57</sup> Bernardo Gil Mugarza, *España en llamas 1936*, Barcelona, Acervo, 1968.

<sup>58</sup> Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista*, Madrid, Akal, 2008, vol. 2, p. 1024.

<sup>59</sup> Bernardo Gil Mugarza, *España en llamas 1936*, Barcelona, Acervo, 2003.

patriarca y convencerle de que los tiempos han cambiado y de que la memoria de los españoles se está completando y reconfigurando en los años 2000, describe el frenesí del mercado editorial español y el afán de restablecer la dignidad y los derechos de los vencidos:

No se puede imaginar la cantidad de libros que se están publicando ahora en España sobre personas como usted y vidas como la suya. Es increíble pero no hay más que mirar las portadas, venga brigadistas, venga milicianos, y vengan milicianas también, eso por supuesto. Es un fenómeno muy interesante, y en cierta medida todavía inexplicable para mí, que soy nieta de rojos [...] Y no estamos en 1977, desde luego, no hay más que mirar las contraportadas para darse cuenta. En 1977, todo el mundo estaba muerto de miedo. Ahora no<sup>60</sup>.

Pero pese a este alegato vibrante que augura una recuperación de la memoria histórica, y, en resumidas cuentas, un cambio profundo en la sociedad española, la protagonista se muestra perfectamente consciente de los límites de su propio argumento, ya que ningún proceso judicial se abrió a raíz de estas publicaciones. Raquel subraya ella misma que lo único que estas revelaciones documentales pueden perjudicar es la reputación de los individuos y, en el caso concreto de Julio Carrión, la notabilidad de su empresa multimillonaria de construcción. La novela de Almudena Grandes integra pues, en trasfondo, una comprensión bastante desengañada del contra-poder de las imágenes documentales que no consiguen dismantelar realmente el entramado social de la anti-memoria propagandística de la dictadura. Otro episodio viene a denunciar mucho más radicalmente la impotencia de la fotografía como instrumento político realmente eficiente. Tratándose de la cobertura fotográfica de la Guerra Civil que, a través de figuras tan heroicas como Robert Capa, Gerda Taro, o Henri Cartier Bresson, contribuyó a crear el modelo del fotoperiodismo contemporáneo, Almudena Grandes recalca la inutilidad política de estas imágenes. Los campos de concentración

<sup>60</sup> Almudena Grandes, *El corazón helado*, op. cit., p. 822.

franceses después de la Retirada fueron profusamente documentados por la prensa gráfica de la época, y el abuelo de Raquel comenta su odio hacia estas fotos que no sirvieron de nada para mejorar sus condiciones de detención o defender la legitimidad de su causa:

Eso era todo lo que Occidente había hecho por ellos, fotografías. Muchas, muchísimas, álbumes y más álbumes de fotografías, retratos individuales y en grupo de españoles enjaulados como monos en un zoológico. Los hombres de Barcarès detestaban a sus autores, y sin embargo los complacían con una docilidad puntual, sólo aparente. Habrían preferido no tener que posar para ninguno, pero como no podían eliminarlos, cuando alguien se daba cuenta de que una cámara estaba lista para disparar, gritaba ¡foto!, y entonces todos se levantaban, se erguían, y levantaban el puño y la barbilla en la misma dirección<sup>61</sup>.

Ni la sociedad mediática actual que difunde en España, especialmente a través de internet, la «Recuperación de la memoria histórica» de los años 2000, ni tampoco el fotoperiodismo de los tiempos de la Guerra Civil consiguen tener una eficacia política real y, en definitiva, las imágenes registradas se quedan meramente ilustrativas. Tras esta limitación llamativa del poder pragmático de la imagen documental en *El corazón helado*, podemos leer la apuesta real de Almudena Grandes que sitúa el indiscutible poder de la imagen fotográfica en su dimensión fantasmal. Esto asienta sin duda alguna la verdadera modernidad de la escritura de la memoria en la nueva etapa de la narrativa de Almudena Grandes. Amén del compromiso político y de la militancia ética que comparte con la generación actual de novelistas que pretenden visitar el territorio social e histórico que Isaac Rosa llama la «Malamemoria», la escritora explora también lo que Roland Barthes llamó acertadamente el territorio mítico del médium fotográfico argéntico, productor de imágenes alquímicas que restituyen, más allá de la semejanza fidedigna, la presencia fantasmal de los desaparecidos. Para la llamada «genera-

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 427-428.

ción de los nietos» que nació mucho después de la Guerra Civil y creció después de la desaparición del soporte argénteo, la fascinación por las imágenes fotográficas analógicas y por la memoria fragmentada de la Guerra caracteriza una peculiar forma de postmemoria contemporánea. La remanencia de estas imágenes ocultadas y su resurgimiento imprevisto en el inconsciente colectivo de la sociedad española para la generación de los nietos, cuyo símbolo encarna en *El corazón helado* el personaje de Álvaro, constituyó, como lo declaró Almudena Grandes, el punto de partida de la refundación a la vez ética y narrativa de su creación novelesca, emprendida en los años 2000:

Digamos que, en España, la memoria y todas sus proyecciones en realidad son el reconocimiento inevitable de las instituciones a una demanda de la sociedad civil. La sociedad española es la que ha activado esto, y ha sido una generación concreta. En España están pasando cosas emocionantes y extrañas, como que las fotos que llevaban décadas guardadas en un cajón salen a la luz, la gente las cuelga en los blogs, cuelga a sus abuelos en internet, cuenta su historia... [...] En la sociedad española, hay mucha gente como Álvaro y sobretodo hay un sentimiento, entre personas de mi generación, un sentimiento extendido que coincide con la actitud moral de Álvaro<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Almudena Grandes, «Machado es el dechado de virtudes republicanas por excelencia», entrevista con Almudena Grandes sobre *El corazón helado*, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* (11), 2008, p. 130.