

**VIOLENCIA Y HUMOR EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA SEGÚN LA OBRA  
DE JUAN ESLAVA GALÁN**

AURELIO RAMOS-CABALLERO

Doctor of Philosophy

ASTON UNIVERSITY

September 2017

©Aurelio Ramos-Caballero, 2017

Aurelio Ramos-Caballero asserts his moral right to be identified as the author of this thesis.

This copy of the thesis has been supplied on condition that anyone who consults it is understood to recognise that its copyright belongs to its author and that no quotation from the thesis and no information derived from it may be published without appropriate permission or acknowledgement.

**Title:** Violencia y humor en la Guerra Civil española según la obra de Juan Eslava Galán.

**Name and surname:** Aurelio Ramos-Caballero

**Degree:** Doctor of Philosophy

**Submission Date:** September 2017

**Thesis Summary:**

This research explores how the Spanish Civil War is represented in three works by the author and historian Juan Eslava Galán: the novels *Señorita* (1998) and *La mula* (2003) and the essay *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie* (2005). The approach of Eslava to the Civil War is important, firstly, because of his combination of fiction and history; secondly, because of the use of violence and humour; and thirdly, because of his mastery to disseminate historical discourse keeping high standards of research. His work becomes more relevant considering its context; even though the war ended in 1939, it is still a topical and polemical issue in present-day Spain, due to the ongoing revision of its historical memory. Therefore, the works by an author and a historian as Eslava become a valuable contribution to this current debate. This thesis starts by examining the way in which Eslava's works fit into a narrative tradition that began with the conflict in 1936, highlighting their relevance, and it continues by considering the importance of Eslava's representation of the Civil War through violence and humour. The theoretical framework is Postmodernism and in particular its approach to fiction and history. This study reaches several conclusions: (i) Eslava's representation of the War crosses genres, elaborating a similar discourse in fictionalised essays and historical novels; (ii) both war sides are held accountable for the conflict but with quantitative and qualitative differences; (iii) non-ideologised episodes in a highly ideologised conflict also offer essential information about the conflict; (iv) violence is legitimised in certain contexts; (v) humour provides a counter-discourse for Fascism and Nazism; and (vi) the Civil War should be revisited as a historical period full of nuances, avoiding the reductionism still present in some political and pseudohistorical discourses.

**Keywords:** Spanish Civil War; violence; humour; historical novel; historical essay.

A mi abuela Trinidad Salvatierra Caballero, la primera que me contó historias de la Guerra Civil y además en primera persona.

## AGRADECIMIENTOS

---

Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda esencial y necesaria de tres personas: Carmen Caballero Salvatierra, Raquel Medina Bañón y Miguel Meersmans Sánchez-Jofré; sin el apoyo de cada uno a nivel personal, yo simplemente no habría podido escribir esta tesis. Gracias a su acompañamiento he logrado afrontar los enormes retos que se presentaban ante mí.

Doblemente agradecido quedo a mi supervisora, Raquel Medina Bañón. Su apoyo a nivel profesional ha sido igualmente esencial. Su comprensión, su feedback y su paciencia hicieron posible que yo llevara a cabo mi investigación durante tantos años en tan variadas circunstancias.

Quiero agradecer la inestimable colaboración de Juan Eslava Galán. Su forma de entender la literatura y la historia determinó esta tesis; además, su amabilidad, su experiencia y su sabiduría me han enriquecido.

La comprensión y el apoyo recibidos de determinados amigos y familiares crearon un clima muy favorable para que yo pudiera trabajar en esta tesis. Muchísimas gracias a todos los que os habéis interesado por mí y por mi investigación y habéis respetado mis aislamientos por el trabajo solitario que significó esta tesis en demasiados momentos.

Esenciales para esta tesis han sido los fondos bibliográficos de dos instituciones que, además, forman parte fundamental de mi biografía: Aston University y Universidad de Granada. De Aston University, también quiero destacar la amabilidad, el apoyo y la profesionalidad de LSS Research Office, en particular de Dan Thomson, Research Manager.

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
TERMINOLOGÍA.....	7
CORPUS.....	10
ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	18
<b>CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO POSMODERNISTA .....</b>	<b>19</b>
1. TÉRMINO <i>POSMODERNISMO</i> .....	19
2. PRE-POSMODERNISMO.....	19
3. POSMODERNISMO .....	24
3.1. <i>INTRODUCCIÓN</i> .....	24
3.2. <i>FICCIÓN E HISTORIA</i> .....	27
3.2.1. Principios fundamentales.....	27
3.2.1.1. Concepto de <i>historia</i> .....	27
3.2.1.2. Ficción e historia como narraciones.....	29
3.2.1.3. Las fronteras entre los géneros literarios.....	36
3.2.1.4. Marxismo y Posmodernismo.....	37
3.2.2. Géneros y subgéneros literarios .....	39
3.2.2.1. La novela histórica.....	40
3.2.2.1.1. Definición y caracterización de la novela histórica.....	40
3.2.2.1.1.1. Ficción e historia en la novela histórica.....	41
3.2.2.1.1.1.1. Hibridismo.....	41
3.2.2.1.1.1.2. Operaciones narratológicas.....	42
3.2.2.1.1.2. Poética de la novela histórica como subgénero literario.....	43
3.2.2.1.2. Origen y actualidad de la novela histórica.....	46
3.2.2.1.2.1. La novela histórica romántica.....	47
3.2.2.1.2.2. La novela histórica posmodernista.....	48
3.2.2.2. El ensayo histórico.....	50
3.2.2.2.1. Definición y caracterización del ensayo.....	50
3.2.2.2.1.1. La argumentación: el cuarto género.....	50
3.2.2.2.1.1.2. Semántica, sintaxis, elocución, comunicación y finalidad del ensayo.....	51
3.2.2.2.1.1.3. Literariedad del ensayo.....	53
3.2.2.2.2. Historia del ensayo en España.....	54
3.2.2.2.2.1. Comienzos del ensayo: Francia e Inglaterra.....	54
3.2.2.2.2.2. Ensayo en España.....	55
<b>CAPÍTULO 2: NOVELA HISTÓRICA Y ENSAYO HISTÓRICO GUERRACIVILISTAS .....</b>	<b>59</b>
1. HISTORIA DE LA NOVELA DE LA GUERRA CIVIL.....	59
1.1. <i>LA NOVELA DE LA GUERRA CIVIL DURANTE LA GUERRA Y LA DICTADURA</i> .....	59
1.2. <i>LA NOVELA DE LA GUERRA CIVIL DURANTE LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA</i> .....	62
1.2.1. Cuestionamiento de la historicidad.....	67
1.2.2. (Des)legitimación de la violencia.....	68
2. HISTORIA DEL ENSAYO HISTÓRICO DE LA GUERRA CIVIL.....	69
2.1. <i>EL ENSAYO HISTÓRICO DURANTE LA GUERRA CIVIL Y LA DICTADURA</i> .....	70
2.2. <i>EL ENSAYO HISTÓRICO DURANTE LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA</i> .....	72
3. CONCLUSIÓN .....	79
<b>CAPÍTULO 3: VIOLENCIA.....</b>	<b>81</b>
1. INTRODUCCIÓN .....	81
1.1. <i>CONCEPTO DE VIOLENCIA</i> .....	81
1.2. <i>LA VIOLENCIA EN LAS GUERRAS CIVILES</i> .....	82
1.3. <i>LA VIOLENCIA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA</i> .....	86
2. LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL MEDIANTE LA VIOLENCIA EN EL CORPUS .....	89

2.1. <i>VIOLENCIA AL COMIENZO (1936): SEÑORITA Y UNA HISTORIA</i> .....	90
2.1.1. 17 de julio de 1936 .....	90
2.1.2. 18 de julio de 1936 .....	91
2.1.3. 19 de julio de 1936 .....	97
2.1.4. 20 de julio de 1936 .....	100
2.1.5. 21 de julio de 1936 .....	104
2.1.6. 22 de julio de 1936 .....	109
2.1.7. 6 de agosto de 1936 .....	111
2.1.8. 13 de agosto de 1936 .....	112
2.1.9. 15 de agosto de 1936 .....	115
2.1.10. Septiembre de 1936 .....	117
2.2. <i>VIOLENCIA AL FINAL (1938-1939): LA MULA Y UNA HISTORIA</i> .....	119
2.2.1. Junio de 1938.....	119
2.2.2. Enero de 1939.....	122
2.2.3. Abril de 1939.....	125
3. <i>CONCLUSIÓN</i> .....	127
<b>CAPÍTULO 4: HUMOR</b> .....	<b>135</b>
1. <b>INTRODUCCIÓN</b> .....	135
1.1. <i>HUMOR Y POSMODERNISMO</i> .....	135
1.2. <i>CONCEPTO DE HUMOR</i> .....	136
1.3. <i>EL LENGUAJE DEL HUMOR</i> .....	137
1.3.1. Teorías lingüísticas .....	137
1.3.2. El contexto .....	138
1.3.3. Humor en textos largos .....	140
1.3.4. Figuras retóricas .....	141
1.4. <i>HUMOR Y GUERRA</i> .....	143
1.4.1. Funciones del humor bélico .....	143
1.4.2. El humor negro .....	145
2. <b>LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL MEDIANTE EL HUMOR EN EL CORPUS</b> .....	147
2.1. <i>LOS FRANQUISTAS COMO BLANCO DEL HUMOR</i> .....	148
2.1.1. Humor en el ejercicio de responsabilidades .....	148
2.1.1.1. Pilotos y policía .....	148
2.1.1.2. Amor y Benavides .....	149
2.1.1.3. Castro y sus cautivos .....	152
2.1.1.4. Castro y Benavides .....	154
2.1.1.5. Cortés y Franco .....	157
2.1.1.6. Franco .....	159
2.1.2. Humor en el ámbito personal .....	162
2.1.2.1. El camarero y el cliente .....	162
2.1.2.2. Carmen y el Nazismo .....	164
2.1.2.3. Las Damas de Auxilio .....	165
2.2. <i>LOS REPUBLICANOS COMO BLANCO DEL HUMOR</i> .....	168
2.2.1. Humor en el ejercicio de responsabilidades .....	168
2.2.1.1. Los soldados y la cabra .....	168
2.2.1.2. Juan y Evangelina .....	170
2.2.1.3. Margarita Carvajal .....	175
3. <b>CONCLUSIÓN</b> .....	177
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	<b>183</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>193</b>
<b>APÉNDICE 1: CRONOLOGÍA DE LA GUERRA CIVIL</b> .....	<b>201</b>
<b>APÉNDICE 2: ENTREVISTA A JUAN ESLAVA GALÁN</b> .....	<b>206</b>

## INTRODUCCIÓN

---

La Guerra Civil española (Guerra Civil en adelante) es el acontecimiento que más ha determinado el siglo XX en España y su presencia en la vida política y la artística ha sido constante desde su comienzo en 1936. Con su final en 1939, se terminó la Segunda República (República en adelante), que llegó democráticamente en 1931, y comenzó la Dictadura, con el General Franco como Jefe de Estado, terminada en 1975 con la muerte de este. La Guerra Civil era la única legitimación de la jefatura de estado de Franco, así que el régimen dictatorial mantuvo viva la propaganda y el enfrentamiento político-sociales de la Guerra Civil durante sus casi cuarenta años de existencia. Después de 1975, ha continuado estando presente en la arena política. Las manifestaciones artísticas sobre la Guerra Civil son enormemente numerosas y variadas desde 1936: cine, fotografía, literatura, música, pintura, etc. Esta tesis se acercará a su representación literaria mediante la violencia y el humor desde el punto de vista de la teoría posmodernista.

### TERMINOLOGÍA

El tema de esta tesis es la representación de la Guerra Civil en la obra de Juan Eslava Galán (Eslava, en adelante<sup>1</sup>). Debido a la gran variedad terminológica y a sus implicaciones más allá de lo lingüístico que se han observado en la bibliografía sobre la Guerra Civil, esta tesis se posicionará en relación a varios debates.

En cuanto a la denominación del conflicto bélico, resulta pertinente aclarar la ortografía. Se usó mayúsculas y minúsculas anteriormente en 'Guerra Civil española' siguiendo dos recomendaciones de la Real Academia Española (RAE). La primera es que se considera a la expresión *Guerra Civil* como una 'etiqueta denominativa singularizadora equivalente a un nombre propio' (2010, p. 505) y de ahí la mayúscula inicial en ambos términos, como ocurre en *Primera Guerra Mundial*. La segunda se refiere al adjetivo 'española', que toma su minúscula de la siguiente recomendación también de la RAE: 'El adjetivo especificador que acompaña, en estos casos, a los sustantivos *Revolución* e *Imperio* se escribe con minúscula: la Revolución francesa, el Imperio romano' (2016, s/p).

También existen variaciones más profundas en cuanto a la semántica de *guerra civil*. En esta tesis, se entiende por *guerra civil* 'un combate armado dentro de los límites de una entidad

---

<sup>1</sup> Se mencionarán ambos apellidos del autor en las referencias bibliográficas, como con el resto de aquellas referencias que incluyan dos apellidos en sus respectivas publicaciones.

soberana reconocida, entre partes sujetas a una autoridad común al comienzo de las hostilidades' (Kalyvas, 2010, p. 35). La intraestatalidad es una condición sine qua non para definir una guerra civil en el ámbito geográfico pero no es exclusiva en el político o en el militar, ya que en muchas guerras civiles se da la intervención de otros estados, como le ocurrió a la española; lo esencial es que, como apunta Kalyvas, la guerra se desarrolle 'dentro de los límites de una entidad soberana'. Debido a la intraestatalidad, se provoca la división territorial de la entidad soberana según los actores bélicos.

A la Guerra Civil no siempre se la denominó ni presentó como tal. Juliá (1999) ha investigado cómo se entendió en su momento lo que ocurrió en 1936. Al principio, se etiquetó el acontecimiento del 17 de julio de 1936 como otro alzamiento, es decir, un golpe de Estado de militares, y no provocaba una alarma especial porque 'era la cuarta vez que en menos de quince años se producía un intento de golpe de Estado' (p. 14)<sup>2</sup>. Como el golpe de Estado ni triunfó ni fracasó completamente, comenzó un enfrentamiento armado de muy diverso tipo: lucha de clases, guerra de religión, de nacionalismos y guerra revolucionaria o contrarrevolucionaria, según el bando (p. 17). A continuación, mientras militares y políticos, tanto sublevados como gubernamentales, buscaban una etiqueta a lo que estaba ocurriendo tras el golpe de Estado, la Iglesia católica española introdujo el concepto de *cruzada*, es decir, una guerra de religión, en este caso contra el ateísmo del liberalismo francés y del comunismo soviético (p. 22)<sup>3</sup>. Así que ya empezó a aparecer un elemento de guerra de liberación contra un invasor extranjero en el bando sublevado: los sublevados en contra de lo francés, lo soviético y los republicanos en contra del nazismo alemán y del fascismo italiano<sup>4</sup>. Dolores Ibárruri (diputada durante la Guerra Civil y futura Secretaria General del PCE en su exilio) incluso habló de 'guerra de independencia' (p. 24). Por el contrario, el Presidente de la República, Manuel Azaña, 'que fue el más lúcido observador de los hechos y el más penetrante de sus analistas' (p. 40) definía el conflicto como 'una calamidad nacional' (p. 40), definición que incluye el germen de *guerra civil*. Durante la Dictadura, se prohibió el término *guerra civil*, pero siguió vigente; el Régimen impuso el de *cruzada*. Sin embargo, desde los primeros años de la Dictadura, algunos españoles empezaron a romper el discurso de la guerra contra el invasor y de la cruzada y se elaboró uno nuevo: la guerra fratricida (p. 44). Santiago Carrillo, siendo Secretario General del PCE, usó el término

---

<sup>2</sup> También se ha hablado de *pronunciamiento*. Sin embargo, existe un matiz, según Godicheau: el pronunciamiento hace que los militares se integren en la vida política, gobernando desde un partido político. Sin embargo, el golpe de Estado de 1936 tenía la intención de instaurar una dictadura militar (2005, p. 204).

<sup>3</sup> La dictadura franquista mantendrá vigentes los términos *alzamiento* y *cruzada* durante sus casi cuarenta años de existencia, celebrándolos cada 18 de julio.

<sup>4</sup> Tanto republicanos como franquistas utilizaron la expresión *guerra de liberación nacional*, erigiéndose en los verdaderos españoles en contra del enemigo (Godicheau, 2005, p. 72).



*guerra civil* en los años 60. Juliá concluye: ‘Es significativo que el nuevo discurso de la guerra y las exigencias políticas de reconciliación a él implícitas haya procedido de los derrotados’ (pp. 45-46). Con esta idea coincide Godicheau y además añade que, en la España democrática, se acepta la denominación *guerra civil* ‘por un deseo de reconciliación y consenso’ (2012, pp. 81-82).

A las partes o actores bélicos en la Guerra Civil se les suele denominar *bandos* en gran parte de la bibliografía. Sin embargo, el sustantivo *bando* en este contexto es problemático. Becerra Mayor se hace eco de las palabras de la investigadora Negrín: ‘¿Dos bandos? Un gobierno no es un bando’ (2015, p. 204). Al hablar de bandos, se podría participar de una equidistancia, es decir, de una simetría entre un gobierno democrático y un grupo de sublevados. Durante la Transición, la equidistancia tuvo una intención conciliadora y pacificadora, evitando mostrar revancha o venganza contra los franquistas. Sin embargo, en una democracia establecida, esta aproximación al pasado resulta engañosa al igualar demócratas y anti-demócratas, independientemente de la calidad democrática de la República, que ha sido matizada e incluso cuestionada. Esta tesis doctoral es consciente del concepto problemático de *bando*; sin embargo, lo usará (y también su sinónimo *facción*), en el sentido que da la RAE de ‘grupo de personas unidas por ideas o intereses comunes’ y no bajo la acepción de ‘grupo de gente amotinada o rebelada’; esta última definición encajaría con los rebeldes pero no con los leales a la República. En esta tesis se usará la palabra *bando*, además, por no haber encontrado una opción convincente ni mayoritaria en la bibliografía consultada y no disponer del espacio suficiente para una investigación terminológica. Los bandos de la Guerra Civil serán denominados de estas formas. Por un lado, están los republicanos<sup>5</sup>, leales, gubernamentales o izquierdistas (usados sinónimamente) y, por el otro, están los sublevados, rebeldes<sup>6</sup>, franquistas o derechistas (usados sinónimamente). Se rechaza la tradicional y extendida denominación *nacionales* para los que se levantaron contra la República porque fue una etiqueta propagandística autoimpuesta para legitimar su sublevación y presentarse como la auténtica España. Con respecto a la denominación de *franquistas*, se ha elegido porque Franco fue nombrado Jefe de Estado y Generalísimo el 30 de septiembre de 1936 (Eslava Galán, 2005, p. 121); de forma que, durante prácticamente todo el conflicto, él estuvo al mando del ejército sublevado.

---

<sup>5</sup> En el sentido amplio de la palabra, como defensores de la República, sin confundir con los partidos políticos expresamente republicanos en su naturaleza, como Unión Republicana e Izquierda Republicana.

<sup>6</sup> No todos los rebeldes durante la Guerra Civil fueron derechistas. Se reconoce la existencia de rebeldes izquierdistas contra la legalidad republicana durante la guerra civil republicana de mayo de 1937. Como estos hechos no forman parte de la presente investigación, se aplica el adjetivo *rebelde* exclusivamente a los sublevados militares derechistas y sus seguidores.

Cronológicamente hablando, esta tesis también se posiciona en el debate de si la República termina con el golpe de Estado (convirtiendo a la República y a la Guerra Civil en entidades autónomas) o con el final de la guerra. Se partirá de las palabras de Blanco Rodríguez: ‘No hay un quinquenio de República y una guerra civil después que inaugura una nueva época. Hay nueve años de República española, los tres últimos de los cuales asisten a una sublevación contra ella [...] El Frente Popular es un elemento de esa continuidad’ (2007, p. 751). El revisionismo neofranquista contemporáneo rechaza esta visión y no reconoce la existencia de la República durante la Guerra Civil; por ejemplo, Pío Moa, en *Los mitos de la Guerra Civil* (2003) afirma que ‘la Constitución republicana carecía de vigencia práctica y poca cosa quedaba del régimen del 14 de abril’ (p. 199) y ‘el armamento de las masas no podía entrañar la defensa, sino la completa extinción del régimen del 14 de abril’ (p. 205). Sin embargo, este hundimiento del Estado era *de facto* (la legalidad continuó *de iure*, por ejemplo en la persona del Presidente) y temporal; Juliá defiende que

No es que la República quedara liquidada, sino que su gobierno carecía de los recursos necesarios para imponer su poder [...]. Sólo lentamente, y tras levantar de la nada un ejército, pudo la República recomponer un Estado (1999, p. 21).

## **CORPUS**

El corpus está formado por tres textos de Eslava: *Señorita* (1998)<sup>7</sup>, *La mula* (2003)<sup>8</sup> y *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie* (*Una historia en adelante*) (2005). En la búsqueda de un corpus robusto y coherente, estos textos han sido seleccionados por dos motivos: el primero es que pertenecen al mismo autor y el segundo es que son los tres únicos textos de Eslava en los que la Guerra Civil domina absoluta o mayoritariamente el contenido. Así pues, este corpus facilita la identificación de cómo aparece representada la Guerra Civil en la obra de Eslava. El hecho de que Eslava sea historiador y novelista y de que el corpus esté conformado por dos novelas (*Señorita* y *La mula*) y un ensayo (*Una historia*) añade un elemento significativo a dicha representación: la relación entre el discurso histórico y el literario.

La intriga en *Señorita* se desarrolla principalmente en Alemania (especialmente en Berlín y la antigua Prusia), España (mayoritariamente en la provincia de Sevilla) y la antigua Unión Soviética (concretamente en Rusia); también hay pequeñas partes de la acción ubicadas en Francia y Portugal. El principal marco temporal arranca el 17 de julio de 1936 (el día de la sublevación

---

<sup>7</sup> En esta tesis se usará la edición de 2007.

<sup>8</sup> En esta tesis se usará la edición de 2004.

militar contra la República en Melilla) y termina en 1945 (poco después del final de la Segunda Guerra Mundial). El título hace referencia a la protagonista, Carmen Albaida Castro, una muchacha de familia obrera de Sevilla, que, antes de la Guerra Civil, trabajaba como costurera y criada. Como criada en la casa de Lorenzo Torres Cabrera, sufrió el acoso sexual de este. Con el estallido de la guerra, los sublevados se adueñan de Sevilla y el padre de Carmen es asesinado por izquierdistas. Carmen le pide ayuda a Lorenzo como Delegado de Orden Público, nombrado por el Teniente Gonzalo Queipo de Llano (uno de los líderes de la sublevación), para encontrar a su hermano; Lorenzo abusa sexualmente de ella con la promesa de salvar a su hermano, lo cual no ocurrirá. Tras la muerte de su familia, el destrozamiento de su casa y el abuso de su cuerpo, Carmen intenta retomar su trabajo de costurera. Un ex soldado, limpiador de botas y espía republicano infiltrado en Sevilla llamado Braulio, pero conocido como Mediopeo, le propone a Carmen convertirse en espía republicana para sacarle información a algún piloto nazi sobre los nuevos aviones *Stuka*, cuyo ataque en picado está siendo experimentado por los nazis y que fueron descubiertos por los soviéticos; Stalin, como personaje en la novela, mostrará un interés especial por estos aviones nazis. Carmen accede, será entrenada en Lisboa para interpretar su papel de muchacha de clase media-alta, conservadora y católica y para saber qué información técnica obtener del piloto.

El protagonista masculino se llama Rudolf von Balke y es un piloto nazi prusiano que busca desesperadamente combatir en una guerra para ganar honores militares y continuar así una tradición familiar, fomentada por su tía Úrsula y ridiculizada por su hermana Maika. Rudolf tiene un tío, Martin Bauer, viviendo cerca de Sevilla, y por su rango militar y conocimiento del español será el encargado de una misión: organizar la puesta en práctica de los aviones *Stuka* usando los terrenos de tu tío como aeródromo secreto nazi y la Guerra Civil como campo de pruebas; esta misión se enmarca en la Legión Cóndor, la ayuda nazi al ejército sublevado. Carmen regresa a Sevilla junto con el periodista Arthur Koestler. El objetivo de Carmen consiste en relacionarse con Rudolf y recabar la información pertinente. La relación romántico-sexual entre ambos se torna sincera por parte de Carmen, pero aun así ella continúa con su misión y cumple su función. Con la información recabada por Carmen, un grupo de soldados republicanos intentará robar uno de los aviones *Stuka* pero, tras un sangriento enfrentamiento, no lo conseguirán. Después de este incidente y del descubrimiento por parte de Rudolf de que Carmen era una espía, no volverán a verse hasta 1945, cuando Carmen, habiendo investigado el paradero de Rudolf y atravesado la Europa destrozada por la Segunda Guerra Mundial, llega a saber que está preso en un campo de concentración soviético para nazis y logra encontrarse con él.

*La mula* tiene lugar en España, fundamentalmente en la provincia de Córdoba pero también hay acción principal en las de Burgos, Jaén y Sevilla. La mayor parte de la intriga se desarrolla desde

el 19 de junio de 1938 hasta el 4 de abril de 1939, con algunas referencias a 1936 y 1937 y a una fecha desconocida, cuando el protagonista les cuente algunas historias a sus nietos. El protagonista se llama Juan Castro Pérez y es cabo acemilero del ejército franquista<sup>9</sup>. Antes de la guerra, se dedicó a trabajar las tierras de un marqués en su pueblo natal, La Quintería (Jaén). Al estallar la Guerra Civil, la sublevación militar no triunfó en su zona, así que él decidió pasarse a la zona sublevada un año después. En su pueblo muchos sabían que él no era un trabajador comprometido con los movimientos izquierdistas y que aceptaba su trabajo para el marqués terrateniente, lo cual, según Castro, suponía un riesgo para su vida estando en zona izquierdista. Ya en el ejército franquista, ocupó el cargo de cabo acemilero en el frente de Peñarroya (Córdoba). Su responsabilidad en el conflicto consistió en el aprovisionamiento de los soldados en el frente transportando munición y a veces heridos y muertos. La intriga empieza cuando Castro encuentra una mula suelta en territorio indefinido entre republicanos y franquistas. Esa mula será la depositaria de sus ilusiones cuando termine la guerra, la mimará y la ocultará mientras pueda.

Con sus correligionarios acemileros tiene una excelente relación. A pesar de las miserias que ven y sufren en el frente, la situación es relativamente tranquila y tienen sus momentos de diversión. En días tranquilos, soldados republicanos y franquistas se reúnen amistosamente para intercambiar bienes; allí Castro tiene la oportunidad de hablar con su buen amigo Benito (el Churri), un paisano muy concienciado política y socialmente y sargento del ejército republicano; su amistad sobrevive a una sociedad polarizada pero el Churri morirá en la guerra. En uno de los días de permiso, Castro conoce a Concha, una muchacha fascista con la que tendrá una relación sentimental con mucha tensión sexual ante las reticencias de Concha. Esta terminará la relación al enterarse de que Castro no era un propietario de tierras sino un trabajador en las de un marqués.

Durante uno de los ataques de la aviación republicana, Castro descubre que su mula se ha escapado y él sale a buscarla hasta encontrarla. A su regreso al campamento, un grupo de soldados republicanos casi le obliga a que los arreste y los lleve a la zona franquista; ellos saben que la guerra está perdida y quieren llegar sanos y salvos al bando ganador. Castro accede. Ese acto será tergiversado intencionadamente como una hazaña heroica que le llevará incluso a ser condecorado por Franco como héroe de guerra en Burgos, capital de la zona sublevada. En Burgos, Castro ve cómo se vive la guerra fuera del frente, con un lujo que no imaginaba, y además tiene un inesperado encuentro sexual con una amiga de una de las hijas del marqués. A

---

<sup>9</sup> El protagonista está basado en el padre de Eslava: Juan Eslava Castro. Eslava me confirmó que, excepto la relación sentimental con Concha, la amistad con el Churri y la conversión en héroe nacional, la mayor parte del personaje Castro coincide con la biografía de su padre (Eslava Galán, 2008).

su regreso al frente, la guerra está terminando. Descubren a Valentina y se la llevan a Canarias. Castro se encontrará al final de la guerra sin amigo, sin novia y sin mula en una España desolada, pobre y mortecina.

*Una historia* es un ensayo histórico novelado que empieza el 11 de julio de 1936 y termina el 6 de abril de 1939. El acontecimiento que abre el ensayo es el vuelo del Dragon Rapide desde Gran Bretaña hasta Gran Canaria para trasladar a Franco desde Gran Canaria al Protectorado español en Marruecos y liderar la sublevación militar; el acontecimiento que lo cierra es la entrada en Jódar (Jaén) de la tropa franquista a la que pertenece Castro<sup>10</sup>. El prólogo está escrito por Arturo Pérez-Reverte, quien describe el ensayo de Eslava como una historia trágica, violenta, esperpéntica con ‘trágicos quiebros de humor negro’ (p. 5) que consigue reflexionar y explicar la Guerra Civil con amenidad y una extraordinaria documentación que no se nota. El epígrafe explica el título a modo de anécdota: una conversación en una taberna en Jaén. El ensayo está estructurado en 51 capítulos cortos, a modo de estampas diversas, sobre la Guerra Civil. Aparte de la coherencia de contenido histórico y de estilo, muchos capítulos están conectados mediante personajes sin evidencia histórica pero tratados como tales; por ejemplo, las conversaciones entre Anselmo y Bernardo, trabajadores ministeriales para la República, sirven para transmitir información histórica de forma concisa y coloquial en modo literario. Cuenta con tres secciones internas de material fotográfico en blanco y negro. El epílogo consta de párrafos independientes sobre la vida de varios personajes (con y sin evidencia histórica) y del Dragon Rapide tras la Guerra Civil. La bibliografía muestra fuentes de diverso tipo: historia de la vida cotidiana, biografías, memorias, historia militar, historia internacional, historia de la represión e historia local. El apéndice es una cronología internacional mayoritariamente política abarcando la época de la Guerra Civil y que casi siempre muestra una conexión directa con la Guerra Civil. Por último, se presenta una cita de Manuel Azaña, Presidente de la República, a modo de epígrafe, y el ensayo termina con un índice onomástico.

El autor de este corpus es filólogo e historiador por formación académica y escritor de novelas históricas y ensayos históricos de profesión, compaginada durante varios años con la docencia. Nació en Arjona (Jaén) en 1948 y su primera obra fue *Jofra* (1975), una biografía crítica del pintor jiennense José Francisco Díaz Navarro. Desde entonces, tanto novelas como ensayos han recibido la aquiescencia de la crítica y del público. Cabría destacar sus novelas premiadas en diferentes décadas: *En busca del unicornio* (Premio Planeta 1987), *El comedido Hidalgo* (Premio Ateneo de Sevilla 1994), *Señorita* (Premio Fernando Lara 1998 y Premio de la Crítica Andaluza 1998) y *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* (Premio Primavera de Novela 2015).

---

<sup>10</sup> El soldado Juan Castro aparecerá en otras cinco ocasiones en *Una historia*.

Su producción ensayística histórica es abundante; se nombrarán a continuación ensayos que reflejan las preocupaciones históricas del autor presentes en el corpus de esta tesis y ayudan a contextualizar el corpus en su obra. Su estilo tan personal de contar la historia se refleja en su serie de *historias contadas para escépticos: Historia de España contada para escépticos* (1995), *Historia del mundo contada para escépticos* (2012), *La Primera Guerra Mundial contada para escépticos* (2014), *La Segunda Guerra Mundial contada para escépticos* (2015) y *La Revolución rusa contada para escépticos* (2017). En su representación de la Guerra Civil en el corpus se perciben el tono escéptico y la contextualización internacional del conflicto. Su preocupación por la España posterior a la guerra se materializó en los siguientes ensayos continuadores de *Una historia* y hermanos en estilo: *Los años del miedo. La nueva España (1939-1952)* (2008), *De la alpargata al seiscientos* (2010), que trata de la España de 1953 a 1958, y *La década que nos dejó sin aliento* (2011), que abarca de 1973 a 1982 en la historia de España. Otros ensayos históricos que analizan la historia de España son: *Grandes batallas de la historia de España* (1990), *La España de las libertades* (1997), *Santos y pecadores. Álbum de recuerdos de los españolitos del siglo XX* (2002), *España insólita y misteriosa* (2006) y *50 estampas de la historia de España* (2013). Al igual que en el corpus, el discurso sexual va intrínsecamente unido al análisis histórico, presentando la vida cotidiana y salpimentando sus narraciones con anécdotas, en general humorísticas. Su interés por la vida sexual se nota en su producción novelística y ensayística; valgan estos títulos de ensayos como muestra: *Historia secreta del sexo en España* (1992), *El sexo de nuestros padres* (1993), *Coitus interruptus* (1997), *Amor y sexo en la antigua Grecia* (1997), *Homo Erectus* (2011) y *Lujuria* (2015)<sup>11</sup>.

El contexto socio-político en el que se publicó el corpus (1998-2005) también es esencial a la hora de comprenderlo, analizarlo y extraer su relevancia. El núcleo de este contexto, que contribuye a la relevancia del corpus en esta tesis, es la mirada a la Guerra Civil. El capítulo 2 de este trabajo está íntegramente dedicado a exponer las tradiciones novelística y ensayística sobre la Guerra Civil, las cuales favorecerán la ubicación del corpus en la tradición literaria; esta sección introductoria se centrará en los aspectos socio-políticos, realizando, cuando sea posible, una exposición cronológica que mostrará cómo la sociedad española ha ido evolucionando. En relación a la evolución de la sociedad española con respecto a la Guerra Civil, Ruiz Torres se hace eco de la división temporal tripartita que propone el historiador Aróstegui: *memoria de la identificación o de la confrontación*, basada en la vivencia y coincidente aproximadamente con la Dictadura; *memoria de la reconciliación*, basada en la superación del trauma colectivo, cuyo final aproximado estaría a mediados de la década de los noventa; y *memoria de la restitución o*

---

<sup>11</sup> Biografía y obra obtenidas de su página web [www.juaneslavagan.com](http://www.juaneslavagan.com) (en la bibliografía 'Juan Eslava Galán').

*reparación*, impregnada de resonancias morales y vigente desde mediados de los noventa hasta hoy. Aunque la memoria protagoniza una gran parte del debate sobre la mirada hacia la Guerra Civil, el corpus no hace ningún ejercicio metanarrativo de memoria en su representación del pasado; sin embargo, la memoria es esencial para comprender el contexto y el corpus significa una mirada al pasado. Se parte de la definición propuesta por Juliá de *memoria histórica*: ‘el resultado de las políticas, públicas o privadas, de la historia, esto es, de la pedagogía de sentido que un determinado poder pretende dar al pasado para legitimar una actuación en el presente’ (Ruiz Torres, 2007, p. 317).

La llegada de José María Aznar a la presidencia del Gobierno en 1996 se considera un punto de inflexión en el desarrollo de la memoria histórica en España y el corpus prácticamente encaja cronológicamente en este ambiente político y social; José Luis Rodríguez Zapatero se convertiría en Presidente del Gobierno en 2004. El partido en el gobierno, Partido Popular, impuso un discurso conservador en todo lo relacionado con la visión de la historia de España, haciendo un uso partidista de la historia. Por ejemplo, su plan de reforma de las Humanidades en la enseñanza secundaria (1997) incluía armonizar la asignatura de Historia de España a nivel estatal, reduciendo el componente nacional, regional o local con ‘el convencimiento de que las comunidades autónomas regidas por nacionalistas auspiciaban un tipo de enseñanzas erróneas y gravemente inconvenientes para la solidaridad nacional española’ (Tusell, 2004, p. 99). El Gobierno fomentó conmemoraciones de figuras monárquicas centralistas, símbolos del nacionalismo español, como Cánovas, Carlos V y Felipe II (Ruiz Torres, 2007, p. 310). Durante esta legislatura, adquiere notoriedad un revisionismo neofranquista de la República, la Guerra Civil y la Dictadura hecho por historiadores y pseudohistoriadores<sup>12</sup>.

Las políticas conservadoras y nacionalistas del Partido Popular jugaron un papel relevante en el resurgimiento de la memoria histórica en general y de la guerracivilista en particular, teniendo en cuenta que 1996 fue el sexagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil y que ello también contribuyó a dicho resurgimiento. La continuación de las políticas conservadoras durante las dos legislaturas de Aznar hizo que el debate sobre la memoria histórica se prolongara más allá de las conmemoraciones de aniversarios.

En 1996, siendo todavía el socialista Felipe González Presidente del Gobierno, se organizó un homenaje a los brigadistas internacionales, concediéndoles la nacionalidad española; Sevillano Calero enumera algunos ejemplos de cargos públicos del Partido Popular que no asistieron a los

---

<sup>12</sup> En el análisis del corpus, se comparará ocasionalmente el ensayo *Una historia* con un escrito histórico de este tipo: *Los mitos de la Guerra Civil* (2003) de Pío Moa. La comparación del ensayo de Eslava con un ejemplo de este revisionismo neofranquista ofrecerá una concreción de las líneas generales coexistentes y divergentes en la representación reciente de la Guerra Civil.

actos de homenaje, incluso si estos tuvieron lugar en sus instituciones o municipios (2003, p. 306). También en 1996 se publica un ensayo pionero: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, de Paloma Aguilar. Este estudio incorporaba 'la problemática del "aprendizaje público propiciado por la existencia de una memoria histórica determinada", la memoria de la Guerra Civil y la enorme importancia que había tenido en la transición' (Ruiz Torres, 2007, p. 311).

En 1999, se creó el Archivo General de la Guerra Civil, en Salamanca, a partir de la sección de la Guerra Civil del Archivo Histórico Nacional. Desde 1989 hasta 2013, existió tensión entre el Gobierno central y la Generalitat de Catalunya porque este archivo guardaba material sustraído por los franquistas a la Generalitat y trasladado a Salamanca. El contencioso adquirió notoriedad, crispación y tintes nacionalistas en la primera legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2008). El Tribunal Constitucional puso fin al litigio en 2013 dictaminando la devolución del material a la Generalitat.

En el año 2000, se funda la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), que

surgió a raíz de la exhumación de una fosa común en la que se encontraban los restos de 13 republicanos civiles asesinados por un grupo de pistoleros falangistas el 16 de octubre de 1936. Ocurrió en la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo, en el mes de octubre del año 2000. Numerosas personas acudieron al lugar de la excavación para pedir ayuda en la búsqueda de desaparecidos. Y un grupo de personas decidimos crear la Asociación para prestarles esa ayuda [...] [D]esde el año 2000 trabajamos para dignificar nuestro pasado, pedir justicia a los que la merecieron y no la tuvieron, y profundizar nuestra democracia (ARMH, 2015).

Este es un ejemplo de cómo la sociedad civil se movilizaba más rápidamente que las instituciones políticas en materia de la rehabilitación de la memoria de las víctimas de la Guerra Civil. Pero también hay ejemplos de acción política. En 2000, el Parlament de Catalunya

aprobó una ley para indemnizar a las personas que padecieron privación de libertad durante la represión franquista [...]. Por primera vez se reconocía como tiempo de presidio el de los presos políticos que redimieron condena en las unidades de trabajo penitenciario (Ruiz Torres, 2007, p. 313).

Televisió de Catalunya realizó un documental sobre aquellas personas y surgió *Els nens perduts del franquisme* (Los niños perdidos del franquismo) (2002), contando la situación de mujeres encarceladas por motivos políticos y de la separación forzosa y definitiva de sus hijos. Continuando con 2000, la Real Academia de la Historia publica el estudio colectivo *España como nación*, que

reúne el ciclo de conferencias organizado por la Real Academia de la Historia con el objeto de que 'algunos de sus miembros expusieran con rigor científico, documentación fiable y honestidad profesional la innegable condición nacional de España' (Sevillano Calero, 2003, p. 312).



En el año 2001, el Congreso de los Diputados declara 2006 (septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil) *Año de la Memoria Histórica* y debate la reparación de la memoria de los muertos y los derechos de las víctimas supervivientes. Ante la declaración del Año de la Memoria Histórica, los medios lanzan mensajes contradictorios, que reflejan en parte la situación social: El País habla de ‘propuesta de consenso’ y de ‘defectos y virtudes’ de aquel periodo histórico; El Mundo protesta diciendo que ‘divide y enfrenta a los españoles’ y que los autores son ‘revisionistas de pacotilla’; y ABC califica esta declaración de ‘revisionismo como revancha’ (Ruiz Torres, 2007, p. 308).

En 2002, el Congreso de los Diputados aprueba una proposición no de ley de la Comisión Constitucional el 20 de noviembre (aniversario de la muerte de Franco) por la que:

reafirma una vez más el deber de nuestra sociedad democrática de proceder al reconocimiento moral de todos los hombres y mujeres que fueron víctimas de la Guerra Civil española, así como de cuantos padecieron más tarde la represión de la dictadura franquista (Hernández Castrillo, 2010, p. 61).

El debate en 2006 sobre el proyecto para una ley de memoria histórica alcanzó una gran proyección social, coincidiendo con las conmemoraciones y las publicaciones a raíz del septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil. El proyecto de ley se materializó en *LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2007). Esta ley sigue siendo polémica a nivel político y a nivel social, contribuyendo al debate actual sobre la memoria histórica en España.

Al igual que Ruiz Torres y tras ver que realmente nunca hubo amnesia, silencio u olvido completos acerca de la Guerra Civil (como se comprobará en el capítulo 2 con la visión diacrónica de la novela y del ensayo guerracivilistas), se puede concluir que

el auge actual del discurso social y político a favor de la recuperación de la memoria no obedece a una falta de conocimiento o de interés público por el pasado en cuestión sino el propósito de rehabilitar a los depurados, encarcelados y fusilados durante la Guerra Civil por los rebeldes a la legalidad republicana (Ruiz Torres, 2007, p. 316)

El fenómeno de la memoria como núcleo de la cultura y motor político y artístico muestra un extenso y profundo interés por el pasado, algo que es relativamente novedoso y que contrasta con la fascinación modernista por el futuro a principios del siglo XX. Según Huyssen,

Memory discourses of a new kind first emerged in the West after the 1960s [...] The search for other traditions and the tradition of “others” was accompanied by multiple statements about endings: the end of history, the death of the subject, the end of the work of art, the end of metanarratives. [...] Memory discourses accelerated in Europe and the United States in the early 1980s (Huyssen, 2000, p. 22).

Esta cita de Huyssen guarda una estrecha relación con el marco teórico posmodernista de esta tesis. En primer lugar, desde el punto de vista cronológico, los discursos de la memoria mencionados por Huyssen coinciden cronológicamente con el Posmodernismo. En segundo lugar, expresiones de la cita de Huyssen como ‘end of history’ y ‘end of metanarratives’ forman parte de la esencia posmodernista. Estas ideas serán desarrolladas en detalle sobre todo en el capítulo 1 al presentar al Posmodernismo; en el capítulo 2, se hablará del ‘fin de la historia’ aplicado a la narrativa guerracivilista como una característica posmodernista.

## **ESTRUCTURA DE LA TESIS**

El análisis de esta tesis aspirará a responder a dos preguntas estrechamente interrelacionadas: ¿Cómo encaja la obra de Eslava en la tradición guerracivilista española de la novela y el ensayo? y ¿cuál es la relevancia para la España actual de la representación de la Guerra Civil en términos de violencia y humor en la obra de Eslava? Para ello, esta investigación queda estructurada en cuatro capítulos. El primer capítulo comprende el marco teórico que se aplicará en la investigación del corpus. Debido al carácter fundamentalmente histórico del Posmodernismo, resulta una base teórica adecuada para un corpus que gira en torno al acontecimiento histórico de la Guerra Civil. Por ello, se hablará profusamente de ficción e historia, tanto en la teoría como en el análisis, haciendo énfasis en los dos subgéneros literarios presentes en el corpus: novela histórica y ensayo histórico. El segundo capítulo consiste en una contextualización narrativa del corpus, exponiendo las tradiciones de la novela histórica y del ensayo histórico, ambos de tema guerracivilista, en España. De esta forma, se podrá ubicar el corpus dentro de las tradiciones literarias sobre la Guerra Civil en los siglos XX y XXI y observar mejor cuál es la relevancia del mismo. El tercer capítulo analizará la representación de la Guerra Civil a través de la violencia; tratándose de una guerra, como episodio histórico violento, la violencia es un componente esencial al tema y se creyó relevante analizar cómo se representa dicha violencia y qué retrato se hace de la guerra. Tras una introducción teórica sobre la violencia bélica, se presentará una selección de episodios violentos del corpus. Se realizarán conexiones entre episodios violentos narrados en las novelas con otros similares o idénticos narrados en el ensayo, para observar si el discurso histórico y el discurso literario imprimen alguna diferencia al representar la Guerra Civil. El cuarto capítulo versa sobre la representación de la Guerra Civil a través del humor. Se eligió este tema porque es una de las principales características de la narrativa de Eslava y además resulta significativo ver cómo se articula el humor a la hora de representar un episodio bélico, que por lo tanto fue y sigue siendo doloroso y traumático todavía en la España del siglo XXI.

## CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO POSMODERNISTA

---

Este capítulo está dedicado a la base teórica de esta tesis. En primer lugar, se explicará el uso de la ortografía *Posmodernismo*; en segundo, se presentarán de forma diacrónica diversas aproximaciones a dos conceptos esenciales para el análisis del corpus: ficción e historia, con el fin de clarificar la aportación del Posmodernismo; y en tercer lugar, se expondrá en detalle la teoría posmodernista en relación a ficción e historia, haciendo énfasis en los subgéneros literarios que conforman el corpus: novela histórica y ensayo histórico.

### **1. TÉRMINO POSMODERNISMO**

La teoría literaria que servirá de base a esta tesis será el Posmodernismo. En gran parte de la literatura sobre el mismo, frecuentemente se usan indistintamente algunas de estas formas: *Posmodernidad*, *Postmodernidad*, *Posmodernismo* y *Postmodernismo*. En esta tesis se usará la denominación *Posmodernismo* (y su correspondiente adjetivo *posmodernista*) por dos razones. La primera razón es que, al menos a nivel literario, que es gran parte del campo de este trabajo, el Posmodernismo se trata de un movimiento que reacciona al Modernismo literario, no a la Modernidad. Lyon explica así la distinción entre Posmodernismo y Posmodernidad: 'Conviene distinguir entre postmodernismo, que acentúa el aspecto cultural, y postmodernidad, donde el énfasis se pone en lo social' (1996, p. 21). El uso de los verbos *acentuar* y *poner énfasis* no es casual ya que es imposible separar las categorías cultural y social; así pues, el Posmodernismo es fundamentalmente una categoría cultural pero no exclusivamente; de modo similar, la Posmodernidad está relacionada sobre todo con el ámbito social pero también, en menor medida, con el cultural. La segunda razón de la elección de la ortografía *Posmodernismo* es que se prefiere la grafía *pos-* a *post-* en esta tesis siguiendo la recomendación del *Diccionario panhispánico de dudas*: debido a la dificultad de articulación del grupo *st* a final de sílaba, se recomienda la forma *pos* (RAE, 2016).

### **2. PRE-POSMODERNISMO**

Como se apuntó anteriormente, el marco teórico de esta tesis es el Posmodernismo y, en particular, su tratamiento de los conceptos de ficción e historia. Las cuestiones de qué es ficción, qué es historia y cómo se interrelacionan han recibido diversas respuestas desde la

Antigüedad y hay diferentes propuestas según la teoría que los defina. No menos relevante es que el Posmodernismo asimila ideas de otras corrientes. Por lo tanto, es de gran utilidad que se expongan de forma muy general otras concepciones anteriores en torno a ficción e historia para contrastar y delimitar la postura posmodernista y así facilitar la comprensión de la base teórica.

En la Antigüedad grecolatina<sup>13</sup> y en la Edad Media europea<sup>14</sup>, se muestra la unión de ficción e historia en narraciones donde se mezclan los acontecimientos históricos con los mitos. Esta íntima relación entre historia y literatura funciona a dos niveles: forma y contenido (Juliá, 2006, p. 26). Con respecto a la forma, la narración histórica grecolatina estaba más cerca de la retórica que de la historiografía porque la intención primera era la de ‘convencer al público de la fiabilidad de tales sucesos. Para ello, el historiador tenía que saber narrar, explicar y conectar los distintos episodios y de ahí la relación con la literatura’ (Juliá, 2006, p. 6). Con respecto al contenido, los acontecimientos históricos se mezclaban con los míticos o legendarios y todos eran aceptados mayoritariamente como verdaderos. Los ejemplos más sobresalientes son las obras griegas *Ilíada* y *Odisea* y la latina *Eneida*. Las tres obras son poemas que narran acontecimientos históricos junto con leyendas y mitos. Fueron tomadas en la Antigüedad como narraciones históricas, textos religiosos y códigos morales; además, han sido muy influyentes y relevantes en la historiografía y en el arte europeos (literatura incluida) durante siglos.

Sin embargo, no todos los autores grecolatinos concordaban con esa unión de ficción e historia ejemplificada anteriormente con Homero y Virgilio. Aristóteles argumenta en *Poética*:

Pues el historiador y el poeta no difieren porque el uno utilice la prosa y el otro el verso [...], sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer. Por esto la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular (2000, 1451a 1-5).

Juliá (2006) menciona otra excepción a la unión de ficción e historia: Tucídides. Él elimina el aspecto mítico-legendario de la narración de los hechos históricos y se puede vislumbrar una intención historicista en sus narraciones, presentando los conflictos históricos desde una perspectiva humana, no mítica ni legendaria; así pues, sus narraciones históricas se presentan basadas en hechos ocurridos y verificables, pero también como instrumentos de poder para criticar y ensalzar determinados comportamientos, aplicándoles categorías morales. Esa tendencia moralista se ha mantenido durante siglos en la narración de acontecimientos históricos y ha llegado hasta el siglo XXI, con algunos toques en el ensayo de Eslava. Con los

---

<sup>13</sup> Especialmente en la Grecia arcaica homérica y en la clásica con autores como Heródoto y Tucídides y en la Roma imperial con Virgilio.

<sup>14</sup> Sobre todo en las crónicas y en los poemas épicos.

ejemplos de Aristóteles y Tucídides, nos damos cuenta de que la relación entre ficción e historia ha sido compleja desde la Antigüedad hasta hoy y por eso es recomendable tener una cierta visión diacrónica del asunto. Así lo ejemplifica Hutcheon: 'Para Dante, igual que para Doctorow<sup>15</sup>, los textos de literatura e historia son igualmente justos' (2014, p. 223). El caso de Dante es una sinécdoque en Hutcheon para referirse al periodo medieval y entra dentro de lo explicado anteriormente con respecto a las narraciones antiguas y medievales (Dante estaba fuertemente influido por los textos grecolatinos); Doctorow representa en Hutcheon a todo el Posmodernismo que expondré en detalle más adelante en este capítulo. Esta comparación entre la narración medieval y la posmodernista también la hace Fogelquist afirmando que los historiadores medievales se hallaron ante lagunas en sus fuentes y se tejieron extensas narraciones que se hacían cada vez más fantásticas: 'La labor del historiador de los siglos XII y XIII, en ciertos momentos, no dista mucho de la del novelista moderno al borrarse en sus obras, con frecuencia, las fronteras entre lo histórico y lo inventado' (1982, p. 30).

La tendencia general en cuanto a la relación entre ficción e historia después de la Edad Media, en los siglos XV-XVII, no es unívoca tampoco y hay varias tendencias. Para Ferreras (1987), la estructura de la novela histórica del siglo XIX puede observarse ya en *Guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, porque

el autor reconstruye un universo histórico próximo, en la memoria de todos, e inserta aventuras caballerescas y amorosas [...] Los diversos personajes, unos históricos y otros no tanto, se mueven con entera libertad por el universo reconstruido (p. 60).

Las epistemologías de Bayle y Leibniz llegan a los siglos XX y XXI de la mano del Posmodernismo; ambos filósofos se acercaron a la historia partiendo de 'la imposibilidad de conocer cualquier situación en su totalidad' (Juliá, 2006, p. 45); esta es una caracterización fundamental de la epistemología posmodernista a la que se hará referencia en la presentación del Posmodernismo. Aunque en el siglo XVII se impone la tendencia a narrar hechos presentes, de basar la acción en el presente del autor, se siguen publicando obras en las que la acción se sitúa en el pasado (sobre todo biografías de personas célebres); es en estas biografías donde se identifican elementos que serán parte de la novela histórica clásica, la decimonónica, como se puede ver en la obra de Tirso de Molina:

Los episodios importantes del drama y sus personajes principales son históricos, aunque, como otros escritores de aquella época, Tirso construía sus dramas históricos conjugando lo verdadero con la invención, para crear así una historia interesante y atrayente (Juliá, 2006, p. 32).

---

<sup>15</sup> Autor presentado recurrentemente por Hutcheon como prototipo posmodernista.

Los historiadores de esta época diferían pues muy poco de los poetas y novelistas. En sus narraciones históricas, incluían aspectos morales, filosóficos y legendarios. La intención era convencer y aleccionar y para ello tanto hechos ficticios como históricos tenían igual validez y eficacia.

Durante el siglo XVII arranca el método científico con nombres como Francis Bacon, René Descartes, Galileo Galilei, Johannes Kepler y John Locke. Se entiende por método científico el conjunto de técnicas para investigar, adquirir conocimiento y criticar el conocimiento heredado partiendo empíricamente de la observación, la experimentación y la comprobación; la historiografía será influenciada por el afán de cientificidad y la relevancia de la documentación (Juliá, 2006, pp. 34-35). Con la Ilustración en el siglo XVIII, para algunos historiadores, la Historia debe limitarse a explicar, no a narrar; para otros, la Historia debe narrar, incluir descripciones de la religión, las costumbres, los gustos, el arte, etc. Los novelistas históricos decimonónicos también fueron influidos por el método científico y las narraciones mostraban un gran deseo de verosimilitud, aunque la prioridad era estética y no historiográfica. El nacimiento y auge de la novela histórica tendrá lugar en el siglo XIX con Walter Scott, quien presta mucha atención a la recreación de ambientes y a la descripción de paisajes y costumbres. Las narraciones de Scott no pretenden pasar por históricas, sino que aspiran a 'estimular la curiosidad del lector por el pasado' (Juliá, 2006, p. 37).

A pesar del entusiasmo cientificista del siglo XVIII, 'en el siglo XIX, al menos antes del nacimiento de la "historia científica" de Leopold von Ranke, se consideraba a la Literatura y a la Historia como ramas del mismo árbol de aprendizaje' (Hutcheon, 2014, p. 195). Es en el siglo XIX cuando tiene lugar 'el máximo esplendor de la novela y de la historia' porque es cuando la unión de ambas como hechos narrativos es bastante completa (Ricoeur, 1999, p. 179). Sin embargo, se da el fenómeno opuesto también en el mismo siglo: la separación de Historia y Literatura en dos disciplinas diferentes. Esta separación decimonónica estuvo relacionada con la ciencia positivista, que produjo una crítica literaria y una historia con ansias de objetividad. Los historiadores aspiraban a escribir sobre hechos demostrables, dejando atrás los aspectos morales o filosóficos de historias anteriores para ser, en gran parte, recopiladores de datos (Juliá, 2006, p. 38). Sin embargo, comienzan a verse atisbos de cambios en la segunda mitad del siglo XIX en Francia, España y Alemania, que se convertirán en la norma durante el siglo XX.

En Francia, Gustave Flaubert, con *Salambó* (1862), realiza un enorme trabajo de investigación, tanto documental como de campo, y logra configurar 'un texto que aunque enfocado en hechos del pasado remoto, ofrece, no obstante, una interpretación basada en causas psicológicas' (Juliá, 2006, p. 41).

En España, Benito Pérez Galdós, con *Episodios nacionales* (1872-1912), también investiga profusamente y mezcla personajes históricos con ficticios, recreando 'el mundo de la época, sus temores, costumbres y excesos' (Juliá, 2006, p. 42). Para Galdós, 'el novelador [...] se atreve a asegurar que la ficción verosímil ajustada a la realidad documentada puede ser, en ciertos casos, más histórica' (Juliá, 2006, p. 42). De hecho, Galdós es el representante más destacado de la novela histórica realista en España. El convulso siglo XIX español acrecentó la conciencia histórica y formó una espléndida materia prima novelesca. Los episodios nacionales de Galdós renovaron el panorama de la novela histórica en España, representando ideológicamente la interrelación de pasado y presente, de lo público y lo privado. La concepción de la historia en el episodio nacional galdosiano es lógico-cronológica y teleológico-progresista. El efecto de realismo

se consigue a través del conocimiento que el lector tiene de los hechos y en la acentuación de la función testimonial (personajes narradores) [...] La evolución y transformación del episodio nacional tiene mucho que ver en las novelas de la Guerra civil (Fernández Prieto, 2003, pp. 118-120).

Y finalmente, hay tres nombres decimonónicos a destacar en Alemania: Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Karl Marx. Schopenhauer ejerció una gran influencia en los narradores del siglo XX, especialmente en los modernistas. Para Schopenhauer, los acontecimientos históricos narrados en textos literarios tenían más valor que el canon histórico 'porque [la Historia presente en los textos literarios] establecía las verdades esenciales de los individuos y por consiguiente permitía estudiar matices más concretos' (Juliá, 2006, p. 45). Nietzsche criticaba una Historia cientificista, que recopilaba datos inútiles para el presente o el futuro; él abogaba por un método mítico, 'que consistía en buscar en el pasado lo eternamente recurrente para que sirviera de inspiración hacia un presente más vital y armonioso' (Juliá, 2006, p. 44). Estas ideas calaron en historiadores y novelistas y se aprecia la idea del eterno retorno y de las repeticiones míticas en multitud de narraciones. Marx tuvo un gran impacto en la concepción de la ficción y de la historia. La teoría literaria marxista es compleja y ha tenido muchos matices hasta hoy, pero el principio fundamental del Marxismo en cuanto a la ficción y a la historia es que la ficción (como parte de la superestructura) está determinada, en mayor o menor medida según la tendencia, por la base (condiciones económicas).

En el siglo XX, la concepción marxista de la ficción y de la historia ha tenido variaciones. Para György Lukács, la relación determinística entre base y superestructura del Marxismo ortodoxo, o primer Marxismo, se relaja y los episodios históricos en la ficción no son exclusivamente miméticos de la base (Newton, 1997, p. 158) pero tampoco son subjetivos, como defenderán otras teorías durante el siglo XX. La teoría marxista cambiará a lo largo del siglo XX y Fredric Jameson, en *The Political Unconscious* (1981), retomará con matices los principios del

Marxismo ortodoxo y afirmará que la ficción y la historia no son equiparables, que la historia no es una narración y que tiene un referente real:

The literary work [...] articulates its own situation and textualizes it, thereby encouraging and perpetuating the illusion that [...] there is nothing but a text [...] One does not have to argue the reality of history [...] That history is not a text, for it is fundamentally non-narrative and nonrepresentational (1986, p. 82).

En una perspectiva muy diferente al Marxismo, Theodor Lessing defendía una Historia totalmente subjetiva, dependiente de la visión del historiador. Esta concepción de la historiografía tuvo un impacto en la ficción, donde se empezaron a cuestionar los conocimientos del pasado (Juliá, 2006, p. 45); este cuestionamiento atraviesa todo el siglo XX y guarda algunas similitudes con el Posmodernismo. El subjetivismo mencionado a propósito de Lessing se encuentra en la literatura española de principios del siglo XX. Para Miguel de Unamuno, la Historia tenía el fin de mostrar la realidad subjetiva, enfatizando lo individual (Juliá, 2006, p. 46). Relevante en particular para esta tesis sobre ficción e historia de la Guerra Civil en la España contemporánea no es solo el hecho de que este énfasis en lo individual y lo psicológico esté presente en la tradición literaria española reciente, sino que, en especial, lo está en la representación narrativa de la guerra. Unamuno y sus contemporáneos Pío Baroja y Ramón del Valle-Inclán vivieron *el desastre de Cuba* de 1898 y representan la guerra en sus escritos con tonos desilusionados, negativos, anti-heroicos y absurdos (Juliá, 2006, p. 46); estos tonos volverán a los autores actuales cuando representen la Guerra Civil, como se verá en el análisis del corpus.

### **3. POSMODERNISMO**

#### **3.1. INTRODUCCIÓN**

Continuando con el siglo XX, el Posmodernismo ofrece el marco teórico desde el cual esta tesis se acercará a los textos del corpus. Cronológicamente hablando, el Posmodernismo ha sido ubicado tras las transformaciones en la ciencia y en el arte a partir del siglo XIX, más específicamente después de la Segunda Guerra Mundial (Lyotard, 1987, pp. 9, 73), en una época posindustrial (Lash, 1997, p. 20; Lyotard, 1987, p. 13) dominada por el Capitalismo tardío consumista global<sup>16</sup> (Lyon, 1996, pp. 131, 141, 149). La época posindustrial se diferencia de la

---

<sup>16</sup> También denominado 'liberal' por Lyotard en el sentido del disfrute individual de bienes y servicios (Lyon, 1996, p. 32).



industrial por la producción en serie y por el dominio del sector servicios (Lipovetsky, pp. 113, 131) y esta nueva fase del Capitalismo (consumista y global) se refiere a una etapa en la que el consumidor es el protagonista, en oposición a etapas anteriores en las que era el trabajador, y que está enmarcada en la globalización<sup>17</sup>.

Para intentar perfilar qué es el Posmodernismo, será útil establecer el contraste entre Modernismo y Posmodernismo. Como Lipovetsky expone, el Modernismo aspiró a un rechazo a la tradición, una liberación de la imitación y una búsqueda de la novedad, quiso romper con los cánones y experimentar con técnicas y contenidos<sup>18</sup>. El Modernismo tiene tintes de revolución porque quiso cortar radicalmente con el pasado, desvalorizar la herencia, sacralizar laicamente lo nuevo, llevar al límite la innovación y establecer un maniqueísmo entre seguidores y traidores (Lipovetsky, 1992, pp. 90-91). Por ello, el Modernismo es exclusivo y elitista; exclusivo porque solo es modernista quien reniega de la tradición, busca la innovación y experimenta con el arte; elitista porque el modernista no desea la aprobación del público, estableciendo así una clara distinción entre la alta cultura y la cultura popular. De esta forma, en el Modernismo funcionan los binomios y las dicotomías (Lipovetsky, 1992, p. 112). Finalmente, el Modernismo acepta los grandes relatos, también llamados *metarrelatos* o *metanarraciones*; ejemplos de estos grandes relatos son la legitimación de la ciencia en su capacidad emancipadora o la revolución de los trabajadores (Lyon, 1996, pp. 30-31).

A estas características modernistas reacciona el Posmodernismo mediante su cuestionamiento, que no negación. Con respecto a la visión de la tradición, el Posmodernismo despliega memoria histórica y no está obsesionado con la innovación. Su mirada al pasado no es negadora ni nostálgica, sino inclusiva y crítica y ese será uno de los principios básicos para el desarrollo de esta tesis. Ese cuestionamiento del pasado incluye los grandes relatos, a los que el Posmodernismo se acerca con espíritu crítico e incrédulo; por lo tanto, no hay grandes relatos dominantes en el Posmodernismo sino multitud de relatos. Esto está relacionado con el hecho de que en el Posmodernismo no hay espacio para los binomios y las dicotomías modernistas; todo es cuestionable y los contrarios coexisten (Lipovetsky, 1992, p. 117). En palabras de Lyotard (1987), la sociedad posmodernista está hecha de lenguaje (p. 28), que es parte del contrato por el que se rige dicha sociedad; el lenguaje formula el saber (p. 45) y define los criterios de competencia de la sociedad; por ejemplo, legitima instituciones (p. 46). De ahí que cada saber y cada sociedad construyan su propio relato y exista una pluralidad de relatos

---

<sup>17</sup> El éxito de la literatura de la Guerra Civil se desarrolla en este tipo de Capitalismo; se explicará con más detalle en el capítulo 2.

<sup>18</sup> De ahí, por ejemplo, las vanguardias de principios del siglo XX. En el Posmodernismo, la rebelión modernista ha sido institucionalizada y eso se nota, por ejemplo, en la ausencia de vanguardias escandalosas por la falta general de defensa de la tradición.

en oposición a los grandes relatos dominantes del Modernismo. Como el Posmodernismo acoge a la tradición, es inclusivo, contrariamente al Modernismo que era exclusivo. El Posmodernismo es inclusivo hasta el punto de incluir al propio Modernismo, de no rechazarlo, sino de asimilarlo críticamente como al resto de la historia. Tampoco es elitista el Posmodernismo. Según Lash (1997, p. 29), el cuestionamiento posmodernista hace que los dominios cultural y social no se distingan claramente provocando 'la ruptura parcial de las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular' y por eso el Posmodernismo no rechaza el gusto del público (Lipovetsky, 1992, p. 124).

La inclusión del Modernismo en el Posmodernismo revela una continuación, un perfeccionamiento o una asimilación de algunas características modernistas en el Posmodernismo. Para Lipovetsky (1992), el Modernismo es 'desublimación, desacralización, todos los temas están en el mismo plano' (p. 89); este es el caso del Posmodernismo también, para el que nada hay sagrado, todo es cuestionable. Tanto en el Modernismo como en el Posmodernismo, los artistas explican su trabajo y se convierten en teóricos del arte y el humor juega un papel fundamental, con un carácter lúdico e irreverente con efectos desacralizadores.

Junto a la comparación con el Modernismo, otra fuente de información esencial sobre el Posmodernismo es la obra de determinados intelectuales que marcaron al Posmodernismo desde el principio (proto-Posmodernismo) y que incluso prepararon el terreno (pre-Posmodernismo). En el pre-Posmodernismo, Lyon (1996) sitúa, entre otros, a Nietzsche, por su ataque a la Ilustración y al Racionalismo y por su nihilismo (p. 23) y a Marx, por su cuestionamiento de la ciencia y por su análisis del Capitalismo en el que el mercado es el criterio de lo valioso y lo real (pp. 24-25). En el proto-Posmodernismo, Lyon menciona a Lyotard, el filósofo posmodernista más renombrado, y a Derrida. De Derrida, el Posmodernismo recibe su concepción del lenguaje: fuera del lenguaje no hay realidad. Se produce pues en el posmodernismo un cuestionamiento total de la realidad: los textos son la única realidad, los textos se influyen unos a otros y deconstruirlos es la forma de cuestionar la realidad.

## 3.2. FICCIÓN E HISTORIA

### 3.2.1. Principios fundamentales

A continuación, se expondrán los principios teóricos posmodernistas que serán aplicados a los textos del corpus en cuanto a la relación entre ficción e historia. La división de dichos principios es compleja y problemática porque la mayoría están íntimamente conectados entre sí.

#### 3.2.1.1. Concepto de *historia*.

El Posmodernismo es esencialmente histórico y por eso conforma una base teórica apropiada para esta tesis ya que los tres textos del corpus tratan de un acontecimiento histórico. De hecho, el subgénero literario que Hutcheon utiliza a lo largo de *Una poética del Postmodernismo* como ejemplo literario posmodernista es de tipo histórico: la *metaficción historiográfica*, manifestada en

esas novelas conocidas y populares que son intensamente autorreflexivas al mismo tiempo que, paradójicamente, también se apoyan en eventos y personajes históricos [...] La metaficción historiográfica incorpora la totalidad de estos tres dominios: su autoconciencia teórica de la historia y de la ficción como constructos humanos (*metaficción historiográfica*) posee las bases para pensar y reelaborar las formas y contenidos del pasado (Hutcheon, 2014, p. 42).

La metaficción historiográfica está presentada como lugar de problematización y ‘confrontación entre historia y metaficción’ (Hutcheon, 2014, p. 34) que ‘hace un reclamo a cierto tipo de (nuevamente problematizada) cierta referencialidad histórica’ (Hutcheon, 2014, p. 98). Este subgénero literario es un buen ejemplo de cómo el Posmodernismo presenta y cuestiona la relación entre ficción e historia, tan relevante para este trabajo. La mirada posmodernista al pasado es crítica y problemática (Hutcheon, 2014, p. 106). Es crítica porque se marcan las distancias entre pasado y presente y no se mira al pasado con nostalgia; muchas novelas posmodernistas de la Guerra Civil miran al conflicto con un espíritu desmitificador, sin héroes ni hazañas propios de novelas en épocas anteriores. Y es problemática porque cuestiona el conocimiento histórico: ¿cómo podemos saber qué pasó durante la Guerra? ¿Cómo construimos una narración coherente de lo que ocurrió? Es un debate radical ‘over the nature of historical investigation and the epistemological status of historical explanations’ (White, 1966, p. 114). White señala la Primera Guerra Mundial como un punto de inflexión en esta problematización de la historia y explica por qué:

The First World War did much to destroy what remained of history's prestige [...] Historical studies [...] had formed the centre of humanistic and social scientific studies before the war; and it was therefore natural that they should become a prime target of those who had lost faith in man's capacity to make sense out of his situation when the war had ended. (White, 1966, p. 120)

Cuando White presenta su propuesta para que la historia recupere su prestigio, también explica su visión de la Historia. En primer lugar, la Historia debe conectar pasado y presente de forma que el estudio del pasado sirva para comprender el presente y solucionar los problemas del mismo. La segunda propuesta de White para una renovación de la Historia es que esta debe aprender a usar técnicas y metodologías propias de otros discursos como el científico (las ciencias sociales en particular) y el artístico (la literatura, por ejemplo). Del discurso científico, la Historia puede tomar métodos analíticos y, del discurso artístico, la capacidad de narrar (White, 1966, p. 126). Después de todo, el Posmodernismo defiende que el conocimiento humano es discursivo y que por lo tanto se pueden transferir elementos discursivos entre disciplinas separadas académicamente. La narrativa de Eslava refleja esta postura ante la Historia, como se analizará en los capítulos sucesivos.

El autor y el narrador posmodernistas están fuertemente implicados en su narración. Como el tema de esta investigación radica en la representación de un hecho histórico, la Guerra Civil, y además uno de los textos del corpus está catalogado como ensayo histórico, la visión posmodernista del historiador es esencial. El historiador posmodernista se niega 'a esconder sus actos interpretativos y narrativos [...] despliega su sistema de valores ante los lectores para que ellos lo juzguen por sí mismos' (Hutcheon, 2014, p. 176). Desde los primeros momentos de la construcción de una narración, el historiador se posiciona con respecto a su narración en la selección de los acontecimientos; esta selección es necesaria y da información sobre dicho posicionamiento del narrador y sobre su sistema de valores. Este posicionamiento afecta inevitablemente a toda la investigación histórica, que por lo tanto estará condicionada por los intereses o principios o prioridades del historiador. La historiografía posmodernista está lejos de las mitificadas 'objetividad, neutralidad, impersonalidad y transparencia' (Hutcheon, 2014, p. 176) de otras corrientes historiográficas y exhibe abiertamente su cuestionamiento de estos conceptos. La investigación histórica está condicionada por los aspectos socioeconómicos, políticos y culturales (De Certeau, 1975, p. 65). Se tendrá pues en cuenta dicho condicionamiento histórico de la investigación y la presencia de los valores del narrador a la hora de enfrentarse a los textos del corpus. Esta forma de mirar al pasado está presente en la obra de Eslava. La problematización posmodernista del conocimiento histórico choca frontalmente con el neoconservadurismo, muy inclinado al tradicionalismo y a la nostalgia y a la necesidad de autoridad y totalidad. Estas nostalgia y autoridad también tienen cabida en algunas representaciones de la Guerra Civil (en la historiografía neofranquista, por ejemplo).

### 3.2.1.2. Ficción e historia como narraciones

La teoría posmodernista también encaja con el análisis del corpus porque no establece límites entre ficción e historia. Hutcheon declara a propósito del Posmodernismo que ‘los límites más radicalmente cruzados [...] han sido aquellos entre la ficción y la no ficción’ (2014, p. 50). Esto es de capital importancia porque el corpus está compuesto por tres textos editorialmente presentados como dos novelas y un ensayo, pero entre los cuales las similitudes son tan relevantes que no impiden que se puedan analizar bajo los mismos criterios; estas similitudes son parte del interés por este corpus en particular. Además, el autor es historiador y novelista; por eso, un aparato teórico que hablara sobre la ruptura de fronteras entre ficción e historia era esencial para esta tesis.

Para el Posmodernismo, no hay límites entre ficción e historia porque ambas son discursos<sup>19</sup> en los que los acontecimientos del pasado, que no poseen un significado por sí mismos sino a raíz de la discursividad, se convierten en hechos, es decir, adquieren significado y pasan a formar parte de una historia (Hutcheon, 2014, p. 172). Por lo tanto, la forma más importante de conocer el pasado es a través de discursos; ficción e historia comparten la referencialidad, sus referentes ya no son distintos (imaginarios para la ficción y reales para la historia). Para el Posmodernismo, los referentes son los mismos: discursivos. No hay un cuestionamiento posmodernista ontológico del pasado (el pasado existió); hay un cuestionamiento posmodernista epistemológico. Por ello, Hutcheon afirma que ‘la ficción está históricamente condicionada y que la historia está discursivamente estructurada’ (2014, p. 217). La relevancia de esta afirmación radica en la visión posmodernista de los discursos ficticios y los históricos: para los primeros, hay que tener en cuenta los condicionamientos ideológicos; para los segundos, hay que considerar los aspectos discursivos para comprender la representación histórica.

Críticos literarios como Celia Fernández Prieto, David Herzberger, Linda Hutcheon, Robin Lefere y Louis Montrose, escritores como Javier Cercas y E. L. Doctorow, filósofos como Paul Ricoeur e historiadores como Hayden White han destacado las similitudes entre ficción e historia y han coincidido en que ambas son narraciones. A continuación, se expondrán sus visiones, que son relevantes por proceder de diferentes áreas y por confluir en el Posmodernismo. Antes de entrar en materia con las similitudes entre ficción e historia, sería oportuno resumir brevemente y de forma general algunas diferencias tradicionales; el contraste resultará

---

<sup>19</sup> *Discurso* es entendido como ‘sequence of meaningful statements (speech and text) and semiotic elements (signs and symbols) that influence practices and give expressions to values, behaviors, and worldviews of social groups’ (Ryan, 2011, p. 159)

revelador y mostrará de dónde partimos. Herzberger, en su introducción a *Narrating the Past* (1995), reflexiona sobre ficción e historia. Ambas están institucionalmente (que no ontológicamente) diferenciadas, tanto a nivel académico como editorial<sup>20</sup>: 'History, it is argued, reports on events that have occurred in real life and pursues the truth of the past [...]. Fiction, on the other hand, relates imaginary events' (Herzberger, 1995, pp. 3-4). Pero a continuación se centra en las similitudes, en el aspecto narrativo de ambas. Como narraciones, tanto en la ficción como en la historia se ordena una serie de acontecimientos configurados por el lenguaje para transmitir un significado y la narración implica la selección de material por parte del narrador para lograr esa configuración con significado (Herzberger, 1995, p. 6).

Fernández Prieto expone otra diferencia interesante entre el discurso histórico y el literario (2003, pp. 38-41). El primero tiene como referencias los textos codificados y reconocidos como fuentes históricas; se establece pues un pacto de veridicción con el lector. En cambio, el discurso literario establece un pacto de verosimilitud con el lector: hay una suspensión del descreimiento, se acepta que el narrador no sea el autor sino un personaje inventado y que haya hechos sin referencia documentada y reconocida. Estas diferencias arrancan de una misma raíz: tanto la historia como la ficción son categorías pragmáticas, no ontológicas; por lo tanto, están construidas culturalmente en un espacio y un tiempo determinados. Por ejemplo, el discurso histórico ha evolucionado desde la consideración de *magistra vitae* hasta la incredulidad y la sospecha posmodernistas.

Finalmente, Lefere (2013, p. 152) menciona que el pensar del novelista, a diferencia de aquellos que aspiran a un conocimiento científico, se impone pocas limitaciones metodológicas, asume su historicidad y reivindica lo subjetivo, lo afectivo, lo irracional. Como diferencia entre la novela histórica y la Historia en particular, Lefere establece que la primera puede inventar para llenar las lagunas historiográficas, ya se trate de lagunas contingentes (por ejemplo, documentación perdida) o necesarias (por ejemplo, los pensamientos de los protagonistas). A pesar de que esta invención puede ser considerada como imaginación, Lefere la denomina 'imaginación objetiva' (p. 157), ya que se da en un proceso de deducción, inducción o intuición.

A pesar de estas diferencias, el Posmodernismo problematiza las fronteras entre ficción e historia, enfatizando lo común, su discursividad:

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, hay estudios universitarios de Historia y de Literatura y conferencias para una y para otra; se asocia a la Historia con las ciencias sociales y a la Literatura con las humanidades; también, se aceptan generalmente las diferencias a nivel de contenido y de intención.

Lo que nos ha enseñado la escritura postmoderna de la historia y de la literatura es que la historia y la ficción son discursos, que ambos constituyen sistemas de significado a través de los cuales podríamos sentir el pasado (Hutcheon, 2014, p. 171).

En otras palabras, que nuestra interpretación y comprensión del pasado están en lo discursivo, no en los hechos, a los cuales no podemos tener acceso directamente; el pasado nos es accesible a través de discursos, que son a su vez construcciones culturales. Así pues, tanto el texto como el contexto son discursos. Estas ideas de Hutcheon (2014, p. 59) coinciden con las de Montrose y su 'the textuality of history' (1989, p. 20) y con White cuando expone que 'this context was itself accessible only through the medium of verbal artifacts and that these were subject to the same distortions by virtue of their textuality' (1987, p. 191).

Si tanto el texto como el contexto son textuales, entonces la relación entre ambos es de intertextualidad. Hutcheon arranca su concepción de la intertextualidad con Barthes (1977):

The intertextual in which every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find the 'sources', the 'influences' of a work, is to fall in with the myth of filiation; the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet already read: they are quotations without inverted commas (1977, p. 160).

Un primer elemento esencial de esta concepción de la intertextualidad es que todo texto es intertextual, que la intertextualidad no se trata de identificar influencias concretas en un texto en particular, sino que dichas influencias conforman todo el texto y son invisibles. Esta cita merece también atención por su concepción de todo texto como intertexto, conectando con la idea anteriormente mencionada de la 'textualidad de la historia'; Barthes y la teoría posmodernista ponen el foco en lo textual<sup>21</sup>. Otro elemento esencial en la intertextualidad es la relación entre texto y lector. El significado que una narración tenga para un lector dependerá del conocimiento que ese lector tenga de otras narraciones y de la conexión que el lector establezca entre dichas narraciones y la narración en cuestión. Por eso, argumenta Hutcheon, 'una obra literaria ya no puede ser considerada como original; si lo fuera, ya no tendría ningún significado para su lector' (2014, pp. 226-227) porque la intertextualidad es fuente de significado y parte necesaria de la narración. La intertextualidad está relacionada con el concepto clave posmodernista de parodia. La parodia posmodernista no es exclusivamente imitación ridiculizante sino incorporación para desafiar, criticar o cuestionar (Hutcheon, 2014, p. 76). Hay pues elementos de continuidad, identificación y reverencia junto a elementos de cambio, distancia y burla; el Posmodernismo incorpora el pasado para cuestionarlo. Esta incorporación del pasado, y por lo tanto de otros discursos, en un texto posmodernista es la

---

<sup>21</sup> Es relevante notar cómo el Posmodernismo retoma ideas posestructuralistas de Barthes, lo cual ejemplifica la apertura del Posmodernismo y su actitud inclusiva ante otras teorías.

que está directamente conectada con la intertextualidad, la cual actúa como puente entre el pasado y el presente.

El hecho de que ficción e historia sean tratadas como discursos requiere una exposición detallada sobre la narratividad. White define *narración* como 'both the way in which a historical interpretation is achieved and the mode of discourse in which a successful understanding of matters historical is represented' (1987, p. 60). White parte de la base de que la realidad extranarrativa es continua e incoherente y la narración es concluyente y coherente, es una figuración de la realidad extranarrativa; por lo tanto, la narración histórica no puede apropiarse del calificativo *real* para diferenciarse de la narración ficticia, tenida tradicionalmente como imaginaria, porque narración histórica y realidad extranarrativa son diferentes; la narración histórica, al igual que la ficcional, no es real sino figurativa. Lo que la narración histórica hace con relación a la realidad extranarrativa es explicar e imponer una forma discursiva a esta última para otorgar sentido a los hechos extranarrativos. Estos hechos no vienen dados ni son materia prima pre-existente sino que son construcciones que el narrador realiza según sus intereses investigadores. Así pues, la narración no son los hechos sino una metáfora de los mismos (White, 1966, pp. 127, 131). Pero, además de ser la forma discursiva la que facilita la comprensión, el acto de narrar implica en sí la interpretación de esos hechos (White, 1987, p. 60). Un ejemplo muy elocuente de la relevancia de la narración que White usa recurrentemente en *The Content of the Form* (1987) es la diferencia entre anales, crónicas y narraciones; los tres discursos tienen sentido, pero ni los anales ni las crónicas poseen la conclusión ni la coherencia ni el alto grado de sentido de la narración. El sentido en los anales y las crónicas se basa en la cronología de hechos, que no es el caso del sentido en la narración porque en la narración se impone una forma discursiva que transforma hechos en una historia con significado. Es esa historia, esa forma discursiva impuesta a unos hechos, la que le da a la narración el tono de comedia, épica, tragedia, etc., no los hechos en sí. De esta forma, está en manos del narrador el narrar los hechos de una u otra forma, el darles sentido; el narrador es pues un dador de sentido.

A propósito de la narración como metáfora de los hechos, según White en el párrafo anterior, sería útil aclarar qué se entenderá por metáfora en esta tesis. Por un lado, se reconoce a la metáfora como la base del sistema conceptual y, por el otro, será analizada en su manifestación lingüística como figura retórica. La teoría de la metáfora como base del sistema conceptual la desarrollaron Lakoff y Johnson en *Metaphors We Live By* (1980). Ambos investigadores explican cómo nuestro sistema conceptual (no solo nuestro lenguaje, sino también nuestros pensamientos y nuestras acciones) es metafórico por naturaleza (p. 3). Incluso demuestran con casos concretos cómo la exposición a metáforas nuevas, creativas y/o imaginativas, produce



un cambio en la forma de pensar y de actuar (p. 144). Mucha de nuestra realidad física y social es entendida metafóricamente, así que la metáfora llega a determinar en cierta medida nuestra forma de pensar y de actuar (p. 146). Partiendo del sistema conceptual metafórico de Lakoff y Johnson y de la narración como metáfora de los hechos que narra, el corpus es pues considerado metafórico por naturaleza porque la forma de pensar tiene mucho de metafórica y porque la narración es una dimensión metafórica de los hechos narrados. También se analizarán en particular algunas manifestaciones lingüísticas de la metáfora (figura retórica) cuando sea relevante para la representación de la violencia y del humor.

Para construir las narraciones son necesarias las figuras retóricas; estas dan forma y otorgan el carácter cómico, épico, trágico, etc. Esta figuración es pues esencial para elaborar cualquier narración y para interpretar la representación que se haga de cualquier hecho pasado. Juliá también desarrolla este punto así: 'Las técnicas de la literatura, [...] han adquirido importancia primordial para los estudios historiográficos' (2006, p. 58), haciendo explícita la conexión de su argumentación con el Posmodernismo, en particular con las ideas de Hutcheon, quien dice en este sentido que 'la historia como relato narrativo, entonces, es inevitablemente figurativa' (2014, p. 252) y las de White: 'To use literary techniques for bringing history to life' (2005, p. 153). Debido a la apertura interpretativa de las figuras retóricas, la narración histórica está sujeta a interpretaciones también; por ello, se prestará atención en esta tesis a las figuras retóricas tanto en las novelas como en el ensayo del corpus para analizar la representación de la Guerra Civil y ambos géneros (novela y ensayo) serán tratados con idénticos parámetros en este sentido.

Las narraciones, ficticias o históricas, están inmersas en ideología, como toda práctica social. Hutcheon adopta la definición de ideología de Terry Eagleton: 'El modo por el que lo que decimos y lo que creemos se vincula con las estructuras de poder y las relaciones de poder de la sociedad en la que vivimos' (Hutcheon, 2014, p. 308)<sup>22</sup>. Esta postura ante la narración es una reacción al Formalismo, al Humanismo y al Modernismo, para los que la narración (y por extensión el arte) estaba apartada de lo histórico, lo material. El Humanismo separa al arte de lo histórico porque es el individuo quien acarrea toda la esencia humana de forma atemporal, con lo que el arte se concibe de forma universal y lo histórico es accidental. En términos narrativos, esto se traduce en una representación y un análisis de los personajes, ficticios o históricos, fundamentalmente según sus cualidades humanas, dejando los condicionamientos históricos en un segundo plano. El Posmodernismo se aleja de toda dialéctica, también de la

---

<sup>22</sup> Es muy relevante que Hutcheon use esta definición ya que la teoría literaria de Eagleton se enmarca dentro del Neomarxismo, el Marxismo de finales del siglo XX; es otro ejemplo de la inclusividad del Posmodernismo como se vio anteriormente con el Posestructuralismo de Barthes.

de Marxismo – Humanismo, y expone, asimila y cuestiona ambas mostrando ‘el modo en que estas nociones humanistas están inevitablemente conectadas a cuestiones estéticas y políticas’ (Hutcheon, 2014, p. 322).

Junto a los teóricos, los escritores posmodernistas también reflexionan sobre sus narraciones en términos similares. Ejemplificaré este punto con los autores Cercas y Doctorow<sup>23</sup>. Cercas y Doctorow califican sus obras con sintagmas que podrían ser un oxímoron en cuanto a la unión de ficción y de historia: ‘relato real’, ‘chronical fiction’, ‘fictive nonfiction’ y ‘false document’. Para Doctorow: ‘There's no more fiction or nonfiction now, there's only narrative. All the nonfiction means of communication employ narrative today. Television news is packaged using devices of drama and suspense and image’ (Foley, 1978). Es interesante el uso de ‘now’ en la cita anterior, como si Doctorow distinguiera entre *antes*, cuando ficción y no ficción eran conceptos distintos, y *ahora*, en una época en que ya no es así. Esta cita muestra una idea que recorre gran parte de la teoría expuesta hasta ahora en esta tesis: todo es narración. Por su parte, Cercas, a propósito de su novela más reciente, *El monarca de las sombras* (2017), explicó: ‘El libro tiene quizá un tres por ciento de ficción, luego es una novela: sólo que haya un gramo novelado ya es ficción; aquí hay una batalla entre ficción e historia’ (Geli, 2016). Se podría ver aquí una crítica al etiquetado editorial o comercial por el que una narración que posea algo de ficción ya es catalogada como novela y por lo tanto ficticia, sin tomar en cuenta el contenido histórico. También es interesante el uso del sustantivo ‘batalla’; la relación entre ficción e historia sigue siendo problemática, no se ha llegado a una solución final y la distinción no está clara todavía.

El énfasis en la narración como elemento común a la ficción y a la historia no es exclusivo del Posmodernismo. Cabe citar a Ricoeur, quien, aunque no es un filósofo calificado de posmodernista, ha sido punto de referencia para el Posmodernismo. Contemporáneamente a Hutcheon y White, Ricoeur también desarrollaba algunas ideas similares. En *Historia y narratividad* (1999)<sup>24</sup>, Ricoeur analiza y explica cómo ‘a pesar de las diferencias evidentes que existen entre el relato histórico y el de ficción, ambos poseen una *estructura* narrativa común’ (p. 83). En especial, Ricoeur destaca la trama como elemento común a la ficción y la historia; trama entendida como:

El objeto específico de la actividad narrativa, es decir, del arte de contar y de seguir una historia para llevarla del comienzo a través del medio hasta su conclusión [...]

---

<sup>23</sup> Cercas sirve como ejemplo porque es un autor muy destacado en el panorama literario español actual por su juego entre los discursos ficticio e histórico y sobre el que he investigado anteriormente. Doctorow es uno de los autores más citados por la crítica anglosajona como prototipo del narrador posmodernista.

<sup>24</sup> Esta recopilación reúne textos de Ricoeur entre 1970 y 1986. Hay dos secciones en particular que son muy interesantes y relevantes para comprender la narración según Ricoeur: ‘Para una teoría del discurso narrativo’ (pp. 83-155) y ‘Relato histórico y relato de ficción’ (pp. 157-181).

combina la secuencia y la consecuencia, o por decirlo de otro modo, articula una dimensión cronológica y otra configurativa (p. 157).

Cuando se ha intentado hacer de la Historia una disciplina científica, se ha tendido a poner el foco en la conclusión; sin embargo, la historia tiene una trama más compleja aparte de solo la conclusión, posee las dimensiones cronológica y configurativa de la trama y por eso se puede 'reafirmar la narratividad de la historia' (p. 158).

Esencial para la narratividad de la ficción y la historia es la referencialidad. Herzberger (1995) explica cómo ambas comparten el mismo punto de referencia, el mismo 'reality-bearing component' (p. 4) que se refiere a un material conocido y verificable. Referencialidad es entendida por Herzberger como 'the perception that one narrative strategy or the other more accurately illustrates life as we are able to know and give meaning to it' (p. 7). De ahí la conexión entre 'referencia', 'reality-bearing component' y 'material conocido y verificable'. La ficción no es extraña a estos conceptos en absoluto: personajes históricos conviven con personajes imaginados, se parte de un acontecimiento histórico pero se lo modifica para que se desarrolle de forma diferente, etc.; así se puede establecer una base común para acercarse a la ficción y a la historia. El elemento historiográfico complica la referencia: ¿cómo analizar a los personajes de una narración que son históricos pero sus vidas se desarrollan de forma diferente a como la historiografía dice? Se podría entrar en el terreno de la verdad y de la mentira pero la narración posmodernista evita las dialécticas entre binomios (en este caso referencialidad real e imaginada) y, en su lugar, propone un modelo de múltiple terminología: referencia intratextual, autorreferencia, referencia intertextual, referencia textualizada extratextual y referencia hermenéutica (Hutcheon, 2014, p. 270): la intratextual se da cuando la referencia de la ficción es la ficción (es una concepción bastante autónoma y formalista); la autorreferencia es cuando el lenguaje se refiere a sí mismo y aparece en algunas narraciones posmodernistas (no exclusivamente), por ejemplo, en recursos como los nombres de personajes; la intertextual fue explicada en detalle anteriormente al exponer la narración como elemento unificador de la ficción y la historia; la extratextual es aquella en la que la referencia 'es la historiografía como presentación del hecho, como el rastro textualizado' (Hutcheon, 2014, p. 271); se basa en material extratextual, por lo que no toda la historia ni todas las referencias son textuales, aunque en su mayor parte la forma de conocer el pasado sea textual; por último, la hermenéutica conecta la narración con el mundo del lector; es aquella referencia que necesita de la participación activa del lector, de su comprensión e interpretación, para hacerse visible. La referencialidad explica la convivencia de personajes históricos y ficticios; los personajes históricos conviven con los ficticios porque en la narración solo están sujetos a las reglas de la misma, no a reglas extratextuales. En otras palabras, los personajes históricos y los ficticios pueden convivir porque ambos tienen la misma referencia: otras narraciones (Hutcheon, 2014,

p. 268). A pesar de esta misma referencialidad, el Posmodernismo tiene en cuenta las diferencias en cuanto al grado de subjetividad por la divergencia de las referencias en los personajes históricos y los ficticios; aunque compartan la referencialidad narrativa, el grado de subjetividad varía de una narración histórica a una narración ficticia.

### 3.2.1.3. Las fronteras entre los géneros literarios

La teoría posmodernista cuestiona los límites entre géneros literarios también. Los tres textos que conforman el corpus están catalogados editorialmente como novelas y ensayo. Sin embargo, las similitudes entre los tres textos son tan numerosas que las fronteras entre sus géneros literarios no son en absoluto estrictas, ni tan evidentes como las define el mercado editorial. Por eso, el aparato teórico apropiado para esta tesis debía de reconocer esa fluidez en cuanto a los límites de los géneros literarios.

Aparte de la metaficción historiográfica presentada en la sección anterior sobre el concepto de historia en el Posmodernismo, la novela posmodernista admite multitud de combinaciones:

Los límites entre los géneros literarios se han hecho fluidos: ¿quién puede decirle a alguien cuáles son los límites entre la novela y la recopilación de historias cortas (*Vidas de niñas y mujeres*, de Alice Munro), la novela y el poema largo (*El blues de Buddy Bolden*, de Michael Ondaatje), la novela y la autobiografía (*Hombres de China*, de Maxine Hong Kingston), la novela y la historia (*Vergüenza*, de Salman Rushdie), la novela y la biografía (*Kepler*, de John Banville)? (Hutcheon, 2014, p. 49).

Además, existen más fusiones posmodernistas de géneros literarios que aúnan ficción e historia. He aquí solo dos ejemplos más: el primero es la docuficción, un experimento con técnicas de la novela no ficcional; el objetivo de este experimento es autenticar la ficción haciendo referencias a la documentación histórica; así, la narración será más auténtica cuanto más se parezca a la narración histórica. Un ejemplo es *Soldados de Salamina* (2001), de Cercas, en la que el narrador-protagonista quiere construir un *relato real* y describe la construcción de la narración (Winter, 2012, p. 16). El segundo ejemplo es cómo el crítico literario Gussow (1975) define la novela *Ragtime* (1975) de Doctorow: 'chronical fiction'<sup>25</sup>. El propio Doctorow calificó a su novela en estos términos:

I begin to think of *Ragtime* as fictive nonfiction [...] That's the region where *Ragtime* is located – halfway between fiction and history [...] My book is a false

---

<sup>25</sup> Esta novela es mencionada también por Lowenthal (1998) y por Hutcheon (2014) como prototipo de narración posmodernista.

document. A true document would be the Gulf of Tonkin resolution or the Watergate tapes' (Gussow, 1975).

Los sintagmas nominales con los que se etiquetan a narraciones posmodernistas presentados anteriormente ('metaficción historiográfica', 'docuficción', 'relato real', 'chronical fiction', 'fictive nonfiction', 'false document') desafían barreras tradicionales entre géneros literarios y entre ficción e historia; el corpus de esta tesis encaja con esta ruptura de límites.

#### **3.2.1.4. Marxismo y Posmodernismo**

Ya se ha destacado y ejemplificado la inclusividad posmodernista para establecer conexiones con otras teorías. Para el acercamiento a narraciones sobre un acontecimiento histórico, era pertinente en esta tesis tomar en consideración algunos puntos del Marxismo y, en efecto, el Posmodernismo posee similitudes con el Marxismo (Hutcheon, 2014, pp. 261-262). En primer lugar, para ambos no hay nada que no sea histórico<sup>26</sup>. En segundo lugar, ambos comparten ciertos aspectos de la visión materialista de la narración, ya que conciben 'la literatura como resultado de prácticas discursivas particulares que operan dentro de una cultura' y desafían

a aquellos límites institucionalizados del discurso (historia, literatura, teoría, filosofía, sociología, etc.) cuyo afianzamiento académico ha significado la prevalencia o la trivialización de ciertas prácticas discursivas (Hutcheon, 2014, p. 362).

Y en último lugar, las contradicciones son importantes para ambos; el Posmodernismo no reivindica ninguna dialéctica basada en oposiciones binarias de ideas, como lo hace el Marxismo, pero sí asimila discursos pasados para luego criticarlos; aunque con diferentes aproximaciones a la contradicción, las dos teorías la sitúan en el núcleo de sus posturas.

La conexión entre el Marxismo y el Posmodernismo conforma una teoría literaria en particular que aporta valiosos principios a esta investigación: el Nuevo Historicismo. Para una definición de *historicismo*, se seguirá a Hamilton cuando lo define como 'a critical movement insisting on the prime importance of historical context to the interpretation of texts of all kinds' (2003, p. 1). Ante la deducción de principios generales por los que la sociedad debe organizarse, el Historicismo defiende que la naturaleza humana es demasiado compleja para establecer e imponer verdades universalmente (Hamilton, 2004, p. 2), así que se parte de un determinismo histórico. El Historicismo tiene un doble foco:

---

<sup>26</sup> No es casualidad que las etiquetas a narraciones posmodernistas mencionadas anteriormente hayan sido 'metaficción historiográfica', 'docuficción', 'relato real', 'chronical fiction', 'fictive nonfiction', 'false document'; todas estas calificaciones incluyen una referencia a un elemento no-ficticio, histórico.

Firstly, it is concerned to situate any statement – philosophical, historical, aesthetic or whatever – in its historical context. Secondly, it typically doubles back on itself to explore the extent to which any historical enterprise inevitably reflects the interests and bias of the period in which it was written (Hamilton, 2004, p. 3).

Así pues, el Historicismo historiza todos los textos, los propios y los ajenos, situando su propia investigación histórica en el contexto que la produce. La conexión con el Marxismo puede ser ejemplificada con estas palabras de Veenser: 'New Historicism is as much a reaction against Marxism as a continuation of it' y una de las claves del Nuevo Historicismo es que 'every expressive act is embedded in a network of material practices' (1989, p. xi). Pero ya que el marco teórico de esta tesis es posmodernista, se destacarán a continuación los argumentos para conectar Nuevo Historicismo y Posmodernismo. Jürgen (2000) expone bastante claramente una serie de razones convincentes por las que el Nuevo Historicismo es historicismo posmodernista. La primera razón es que el historicismo posmodernista 'is conscious [...] that historical descriptions and interpretations can in no way equal the object (the past itself)' (p. 24). Esta característica es propia del Nuevo Historicismo: 'They [nuevos historicistas] have to admit that their evidence is itself an inevitable partial construction of the past from a present perspective' (Thomas, 1989, p. 187). Así pues, el Nuevo Historicismo es posmodernista porque es consciente de que es imposible conocer el pasado en su totalidad y también porque el conocimiento que se tiene del pasado está filtrado necesariamente por el presente. La segunda razón es que todo historicismo posmodernista desplaza el principio histórico desde el nivel ontológico del pasado hacia el discurso del texto histórico (Jürgen, 2000, p. 28). Esta idea coincide con el principio neo-historicista de 'textuality of history': 'We can have no access to a full and authentic past [...] unmediated by the surviving textual traces of the society in question' (Montrose, 1989, p. 20). Así pues, el Nuevo Historicismo es posmodernista también en cuanto a que el conocimiento que podemos tener del pasado es textual, está sujeto a discursos, los cuales están condicionados por los aspectos sociales en que fueron elaborados. La tercera y última razón es que el historicismo posmodernista busca comprender las narraciones según fueron elaboradas en su momento, en su contexto histórico, no con categorías presentes (Jürgen, 2000, p. 28); ese es también el objetivo del Nuevo Historicismo y una de las diferencias que Newton señala entre Nuevo Historicismo y Materialismo Cultural: 'New Historicists tend to concentrate on texts contemporary with the literary texts discussed, Cultural Materialists often situate the literary text within a modern political context' (1997, p. 235).

Ninguna de las cuatro ideas presentadas hasta ahora de por qué el Posmodernismo provee el aparato teórico adecuado para llevar a cabo esta tesis (la concepción de la historia, la relación entre ficción e historia en términos de narratividad, la fluidez en los límites entre géneros literarios y la conexión con el Marxismo) sería suficiente por separado para la elección de dicho

marco teórico. Sin embargo, la conjunción de estos cuatro principios posmodernistas encaja con la aproximación al corpus.

### **3.2.2. Géneros y subgéneros literarios**

*Género literario* es un término complejo de definir; se puede afirmar con Ryan que el género literario ‘conveys the simple idea of coherent and distinct classes of texts’ (2001, pp. 625-626) y que agrupa a textos que comparten ciertas convenciones reconocibles; sin embargo, el significado, la validez y el propósito del género literario han sido cuestionados y redefinidos. Fernández Prieto considera al género literario según estos principios más específicos (2003, pp. 29-34): el género literario es, en primer lugar, una categoría retrospectiva, no es previa al texto ni abstracta sino que se concreta y modifica en la construcción del texto y de la crítica/recepción; en segundo lugar, ha de ser comprendido desde la totalidad del proceso: autoría y recepción. Los textos crean y modifican géneros literarios y las marcas genéricas de un texto orientan hacia su interpretación y comprensión, provocando una forma determinada de lectura en el receptor; y en tercer lugar, es una categoría pragmática, enmarcada en coordenadas espaciales y temporales; por lo tanto, el género literario evoluciona según el sistema cultural.

El corpus lo forman tres textos considerados como dos novelas históricas y un ensayo histórico. En esta tesis, la novela histórica y el ensayo histórico serán denominados *subgéneros literarios*. Se parte de que se puede hablar de cuatro géneros literarios teóricos: poético, ficcional, dramático y argumentativo; los tres primeros son actualizaciones contemporáneas de la tríada aristotélica (lírica, épica y drama respectivamente). El modo argumentativo es necesario para incluir textos que no encajan completamente en la división tripartita aristotélica y que son literarios; son ‘otros géneros de prosa: la argumentación ensayística, la prosa doctrinal y la oratoria. Las dos características fundamentales que destacan en dichos textos son su estructura pragmática [...] y su manifiesta y cuidada voluntad de estilo’ (Arenas, 1997, p. 26)<sup>27</sup>.

Relacionados con los géneros teóricos, están los géneros literarios históricos, que para el tema de esta tesis serán la novela y el ensayo. Y finalmente, los textos del corpus pertenecen a los subgéneros literarios de la novela histórica y del ensayo histórico. Si existe una categoría que especifica a los géneros (la de los subgéneros), también existe otra que los engloba; es lo que Steen (1999) denomina ‘superordinate’<sup>28</sup>; en este caso, *superordinate* es la literatura, dentro de

---

<sup>27</sup> Se expondrá una presentación más detallada del género teórico argumentativo en la sección ‘Definición y caracterización del ensayo’.

<sup>28</sup> *Superordinate* definido como ‘more abstract classes of discourse [than genres]’ (Steen, 1999, p. 112).

la cual están los géneros y subgéneros. De modo que el marco general de esta tesis es fundamentalmente literario.

### **3.2.2.1. La novela histórica**

Uno de los subgéneros literarios donde se articulan el discurso histórico y el ficticio es en la novela histórica, de gran presencia en el panorama literario posmodernista internacional, y el más relevante para analizar dos de los tres textos del corpus. Por consiguiente, esta sección se centrará en el subgénero de la novela histórica.

#### **3.2.2.1.1. Definición y caracterización de la novela histórica**

No hay consenso sobre qué es una novela histórica. Esto se debe fundamentalmente a que tampoco hay consenso sobre qué es ficción y qué es historia, como se ha expuesto hasta ahora en esta tesis, los dos pilares básicos de la novela histórica. Sin embargo, para la presente investigación, se contextualizará y elaborará una concepción de la novela histórica aplicable al corpus. Para ello, se tomarán como referencia principalmente, pero no exclusivamente, las investigaciones de Fernández Prieto (2003) y Lefere (2013).

Fernández Prieto presenta una definición de la novela histórica clásica que será el punto de partida para comprender este subgénero:

Composiciones de ficción cuya acción se localiza en un periodo concreto del pasado nacional, en las que acontecimientos y personajes cuya existencia está documentada históricamente se mezclan con personajes y acontecimientos inventados (2003, p. 85).

A esta definición se puede añadir una idea de Spang que completaría la definición de Fernández Prieto: la novela histórica es una construcción perspectivista, ya que en ella se adopta un ángulo de vista determinado sobre la época novelada (1998, p. 85). Según Fernández Prieto, los acontecimientos históricos son entendidos como aquellos cuya naturaleza ontológica no ha sido refutada por los especialistas y cuyos protagonistas están atestiguados por una documentación rigurosa; los acontecimientos inventados son aquellos que ontológicamente hablando no dependen de una referencialidad histórica. A pesar de esta diferencia ontológica, los planos histórico e inventado se combinan en la novela histórica:



Los personajes históricos [...] pueden intervenir en los acontecimientos inventados y, a la inversa, los personajes ficticiales participar en los sucesos históricos. La diferencia ontológica [...] no impide su coexistencia en el universo ficcional (Fernández Prieto, 2003, p. 181).

No obstante, Fernández Prieto matiza su propia afirmación: todos los personajes y acontecimientos históricos de una novela histórica ya están presentados en otro discurso (el histórico) y los lectores esperan verlos reflejados como tales en la novela. Si el novelista espera que esos personajes y acontecimientos históricos sean identificados por el lector, deberá respetar los rasgos históricos de dichos personajes o acontecimientos. Sin embargo, la novela histórica, como obra literaria, se puede permitir licencias y libertades y admite diferentes grados de compromiso con la historia. Una consecuencia de esta licencia es que

if there is not consistency within the text, the reader can rightly question whether the author is fulfilling genre convention. In keeping with the realist tradition, the reader also assumes setting details (temporal or place) to be researched and accurate. The specifics may be imaginary; however, they must adhere to the realist limits as established by the author (Cosgrove, 2009, p. 136).

Una novela histórica plena tendría estas características orientativas: personajes y/o acontecimientos documentados y trascendentales para la historia, modalidad explícita de discurso histórico, explicitación y tratamiento riguroso de la relación entre la novela histórica y codificaciones históricas previas, asunción del discurso literario e informaciones (meta)históricas paratextuales. Cuanto más lejano sea el pasado de la narración, más probable será que la narración posea todos estos rasgos; pero no es necesario que una narración cumpla con todos estos requisitos para ser catalogada como novela histórica (Lefere, 2013, pp. 49-50)

### **3.2.2.1.1.1. Ficción e historia en la novela histórica**

#### **3.2.2.1.1.1.1. Hibridismo**

La novela histórica es una actualización moderna de la tradición de intercambios entre narración ficcional y narración histórica, con ejemplos previos como leyendas, novelas de caballerías, etc. En particular, la novela histórica tiene aspectos en común con el romance<sup>29</sup> y las novelas social y realista. La novela histórica es un estado fundamental en la historia de la novela porque ha poseído conciencia de género literario desde su origen, ha tenido el favor del público también desde su origen y ha enriquecido el debate teórico y crítico sobre verosimilitud y sobre ficción e

---

<sup>29</sup> Se verán más detalles al respecto al presentar la novela histórica romántica.

historia. La relación de la novela histórica con la historiografía hace que la definición de la novela histórica como subgénero literario evolucione y represente la actitud de una sociedad ante su propio pasado; cada sociedad reescribe su pasado representándolo según sus intereses. La novela histórica hace muy patentes esta representación y esta reescritura del pasado (Fernández Prieto, 2003, pp. 35-37).

La complejidad de la relación entre ficción e historia, que ha sido presentada en este primer capítulo, aumenta en la novela histórica por ser un subgénero literario con doble naturaleza. Se problematiza entonces la clara diferenciación que se hizo anteriormente de los pactos de lectura: pacto de veridicción y pacto de verosimilitud en los discursos histórico y literario<sup>30</sup>. Debido a la naturaleza híbrida de la novela histórica, el pacto de lectura también es híbrido:

El autor no se compromete a respetar ni la verdad moral de la sinceridad ni la verdad lógica de la referencia. Por lo mismo, no requiere de su receptor credibilidad en su palabra [...] Ahora bien, la novela histórica ofrece una diégesis cuya consistencia está basada en la representación de hechos, situaciones, personajes, que ya han sido narrados en textos de historia [...] Esta referencialidad funciona como soporte para la coherencia del mundo narrativo, así como para la configuración de las estrategias de lectura (Fernández Prieto, 2003, pp. 198-199).

### 3.2.2.1.1.1.2. Operaciones narratológicas

Existen tres operaciones narratológicas básicas en el proceso de transformar los hechos extratextuales en discurso narrativo en la novela histórica: modalización, temporalización y espacialización. En la modalización (Fernández Prieto, 2003, pp. 202-205), hay tres aspectos enunciativos a destacar: la voz (quién habla en el texto), el narratario (a quién se habla) y la perspectiva o focalización (quién conoce lo narrado). Estos tres aspectos conllevan gran parte de la carga ideológica del discurso narrativo ya que los tres aspectos enunciativos mencionados son el resultado de un proceso de selección y organización del autor según sus intenciones y/o intereses.

Con respecto a la temporalización (Fernández Prieto, 2003, pp. 211-213), el tiempo de la narración se sitúa en el pasado de dos formas: la primera es con fechas explícitas y la segunda es con menciones indirectas a personajes o acontecimientos históricos que se suponen conocidos por el lector. La relación temporal entre la enunciación y el enunciado presenta

---

<sup>30</sup> Según lo expuesto en la sección 'Ficción e historia como narraciones': el pacto de veridicción es el que se establece entre autor y lector en el discurso histórico; sin embargo, el pacto de verosimilitud entre autor/narrador y lector en el discurso literario se basa en la suspensión del descreimiento (por ejemplo, el lector acepta que el narrador sea un personaje inventado).

también dos aspectos: el primero es que, en la novela histórica clásica, el presente de la enunciación (narrador heterodiegético) suele coincidir con el presente del lector frente al pasado del enunciado (la historia narrada). El segundo aspecto se da en el caso del narrador homodiegético; la enunciación se sitúa en un presente desde el que el narrador evoca episodios de su biografía; entonces, la enunciación se impone sobre el enunciado pues la línea cronológica se quiebra para ajustarse al ritmo de la evocación (por ejemplo, con frecuentes analepsis). El uso de analepsis y prolepsis determina el orden sucesivo de los acontecimientos. El orden de los acontecimientos viene dado por el nivel ideológico, por la interacción del tiempo externo histórico con el tiempo interno diegético y por la actitud ante el orden convencional historiográfico. El tiempo narrativo es pues representativo y simbólico; como el autor conoce el final del tiempo narrativo (por ejemplo, la solución del conflicto principal planteado en la novela), tiene a su disposición una gama de juegos flexibles con el tiempo (Spang, 1998, p. 113). La novela histórica clásica favorecía una cronología lineal alterada fundamentalmente para dar lugar a sorpresas en la trama y crear intriga. Sin embargo, las novelas históricas realista, modernista y posmodernista poseen una cronología más variada (por ejemplo, intrahistórica, circular, subjetiva, simultánea o caótica).

Finalmente, para analizar la espacialización (Fernández Prieto, 2003, pp. 213-215), se ha de partir de que el discurso es un espacio verbal; se requiere pues que el lector proyecte mentalmente, desde la palabra, los espacios de la historia. El espacio se construye por elementos deícticos que señalan la posición de unos personajes respecto de otros. La descripción es uno de los procedimientos más eficaces. En el caso de la novela histórica, se espera que el autor presente una recreación histórica del espacio comprobable; de ahí, el componente arqueológico de la narración histórica. La invención en términos de espacio está en cómo describir ese espacio. La novela histórica tiende a ubicarse en espacios múltiples ya que es más natural para una acción novelesca y, al abarcar más terreno, aumenta la verosimilitud de los acontecimientos (Spang, 1998, p. 115).

#### ***3.2.2.1.1.2. Poética de la novela histórica como subgénero literario***

El subgénero de la novela histórica debe ser entendido en el conjunto de otros subgéneros literarios históricos (poesía histórica, teatro histórico, cuento histórico, ensayo histórico, etc.); las diferencias y similitudes entre ellos contribuyen a perfilarse mutuamente y a destacar sus respectivas autonomías y dependencias. Para esta tesis, es de particular importancia este punto porque uno de los tres textos del corpus está catalogado como ensayo histórico y el análisis

realizado en los capítulos 3 y 4 une a las novelas y al ensayo. Teniendo en cuenta la concepción de género literario como pragmático, es decir, que evoluciona según el contexto cultural, y como categoría retrospectiva materializada en cada texto (y no una categoría a priori o abstracta), se presentará a continuación una poética de la novela histórica basada en los estudios de Lefere (2013, pp. 65-95). Esta poética está pensada como una generalización retrospectiva y no tiene la intención de normativizar la definición del subgénero literario de la novela histórica. Por lo tanto, no todos los aspectos mencionados a continuación tienen que estar presentes en cada texto etiquetado como novela histórica.

El primero es la presencia o ausencia de elementos paratextuales, es decir, título, prólogo, epílogo, agradecimientos, notas a pie y epígrafes. Los paratextos forman parte de la articulación de los discursos histórico y literario en una novela histórica y además pueden orientar la comprensión y/o la interpretación del texto.

El segundo es la intriga, que puede ser básicamente inventada o básicamente documentada/histórica. De la articulación entre ambos tipos dependerá la verosimilitud o la distorsión. La intriga básicamente inventada es aquella en la que el protagonista y la acción no se corresponden con realidades inter/extratextuales identificadas, aunque contiene algunos elementos históricos; la intriga básicamente documentada es aquella en la que el protagonista y la acción se corresponden con realidades inter/extratextuales identificadas, aunque contenga algunos elementos inventados. Ambas tipologías de intriga están presentes en toda novela histórica, de ahí el adverbio 'básicamente'; es una cuestión de proporción.

El tercero son los aspectos de la modalización narrativa: presencia o ausencia de segmentación (capítulos, secciones...), presencia o ausencia de ejes diegéticos y cómo se articulan, narrador heterodiegético u homodiegético, focalización (cero u omnisciente, interna, externa o una combinación), predominio de la narración (acciones) o de la representación (diálogos).

El cuarto es la lengua; se tomará en cuenta el registro y si en general es contemporánea o es arcaizante. La lengua contemporánea es propia de un narrador heterodiegético contemporáneo al autor; un narrador homodiegético puede usar una lengua contemporánea a la diégesis o bien al autor y al lector. Para el análisis de la lengua, habrá que distinguir entre el discurso del autor/narrador y el de los personajes.

El quinto es la gestión de la información histórica, la cual varía de una novela histórica a otra, dependiendo de la presunción del conocimiento o el desconocimiento de la historia por parte del lector. En el texto, esta gestión de la información histórica se percibe en la ausencia o presencia de una introducción explicativa o informativa, en la explicación o no de vocabulario, en la integración o no de documentación histórica, etc.

El sexto es la presencia o ausencia de discurso explícito sobre la historia con consideraciones metahistóricas que pueden hacer el autor (en el texto o el paratexto) o el narrador o un personaje tanto de forma indirecta como indirecta, al estilo de la ruptura ensayística.

El séptimo es la presencia o ausencia de problematización de la escritura de la historia como se ha descrito a la hora de presentar al Posmodernismo.

El octavo es la relación referencial. En el continuum de máxima a mínima referencialidad hacia lo histórico en una novela histórica, se pueden identificar cuatro estadios. En el primero domina la referencia extratextual hacia el referente histórico; por ejemplo, la novela histórica optimista e ingenuamente realista, que acepta lo histórico no-textual sin cuestionamiento. En el segundo domina la referencia intertextual hacia el referente histórico; se prefiere un referente textual al referente histórico no-textual. En el tercero domina la referencia intratextual hacia el referente histórico; es el principio de autonomía estética y el autor se desentiende de la preocupación extratextual y de codificaciones textuales previas. En el cuarto domina la referencia autorreferencial; el narrador se refiere a la escritura en curso.

El noveno es la finalidad de tematizar la historia. Es un concepto particularmente complicado de manejar y supone interpretación, incluso cuando hay una declaración explícita de intenciones. La finalidad podría ser complementar la historiografía, perpetuar la memoria de una persona o de un acontecimiento, rescatar un episodio, problematizar, etc.

Y finalmente, el décimo es la actitud gnoseológica del discurso. La (im)posibilidad de conocer la historia provoca tres actitudes básicas en la novela histórica: positiva, escéptica o negativa. Para la actitud positiva hacia el conocimiento de la historia, la historia es inteligible y representable y el papel de la novela histórica consiste en aportar diferentes perspectivas y/o complementar a la historiografía; el prototipo de novela histórica clásica (Scott) encaja con esta actitud. Para la actitud escéptica hacia el conocimiento de la historia, existen dudas sobre la inteligibilidad y la representabilidad de la historia por la naturaleza limitada del conocimiento humano y por la naturaleza caótica del mundo. Esta actitud emparenta ficción e historia. El papel de la novela histórica es entonces el de convertirse en espacio para la autorreflexión, la autocrítica, la interpretación y la legitimación, más que para la representación. Las técnicas más comunes en este tipo de novela histórica son, entre otras, la subjetivización, el pluriperspectivismo, el intertextualismo, la desmitificación, la metanarratividad, el humor y el pastiche. Y para la actitud negativa hacia el conocimiento de la historia, la comprensión del mundo es imposible debido a su heterogeneidad y a la limitación natural del lenguaje. Este es un proceso de ontologización de la duda con visos posmodernistas. Por esa imposibilidad del conocimiento real, toda escritura es ficción.

### 3.2.2.1.2. Origen y actualidad de la novela histórica

Es complejo buscar los orígenes de un género literario, especialmente los antecedentes o la prehistoria de dicho género. En el caso de la novela histórica, está ampliamente aceptado que su origen se sitúa en el siglo XIX, conforme va apareciendo una conciencia de la temporalidad en la que se rompe la conexión entre el pasado y el presente (Fernández Prieto, 2003, p. 46); es entonces cuando se busca convertir a la historia y a la literatura en disciplinas definidas y cuando Scott publica los que son considerados los primeros ejemplos del subgénero de la novela histórica. Sin embargo, hay toda una tradición de narraciones que unen lo histórico y lo mítico-inventado desde la Antigüedad, como se presentó en la sección 'Pre-Posmodernismo', y, por lo tanto, la novela histórica encajaría en esa tradición y supondría un nuevo estadio de la misma. Existe la tesis de que los relatos de ficción derivan de la epopeya antigua, pero se puede argumentar más certeramente que en realidad podrían provenir del discurso histórico, que habría servido como modelo narrativo para el desarrollo de la ficción (Veres, 2007, s/p).

En el contexto del nacimiento de la novela histórica, existe una conexión entre historia, romance y novela; la novela histórica participa de los tres. La conexión entre historia y novela se presentó anteriormente al analizar extensamente la relación entre ficción e historia. El romance es entendido por Scott como una prosa de ficción 'the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents' (Abrams, 1993, p. 16). En cambio, la novela para él era una prosa de ficción diferente al romance porque 'the events are accommodated to the ordinary train of human events and the modern state of society' (Abrams, 1993, p. 16). El romance es una narración ficticia desde sus orígenes; en la Modernidad, después del romance medieval (por ejemplo, el de caballerías), este género se transformó, entre otros, en la novela de aventuras, de ciencia-ficción y gótica<sup>31</sup>, de la que Scott fue un gran admirador, sobre todo por la gran fidelidad a la recreación del contexto histórico medieval, aunque esta recreación tenía una función decorativa que no influía en la caracterización de los personajes (Veres, 2007, s/p). Como la tematización de la historia es esencial para la novela histórica, no se considerarán novelas históricas aquellas en las que la historia no esté tematizada, es decir, sea exclusiva o principalmente un recurso exótico decorativo sin impacto historizante en los acontecimientos ni en los personajes (Lefere, 2013, p. 44). Scott tomó, sin embargo, a la novela gótica como modelo para la construcción de la trama, especialmente la de suspense o intriga, y para la ambientación nocturna y lóbrega de muchos acontecimientos en sus novelas históricas. Por lo tanto, se puede decir que la novela histórica no fue un género rupturista, aunque Scott la presentara con conciencia de género

---

<sup>31</sup> La novela gótica puede ser considerada como el resultado de la combinación del romance medieval con la novela de tendencia realista del siglo XVIII (Veres, 2007, s/p).

nuevo desde el principio. La novela histórica es más bien un avance decisivo en la consolidación de la narrativa de ficción y una puesta a punto de las cuestiones de legitimidad de la ficción, de la verosimilitud y de las relaciones entre novela e historia (Fernández Prieto, 2003, p. 75).

### **3.2.2.1.2.1. La novela histórica romántica**

Los comienzos de la novela histórica se enmarcan dentro del Romanticismo decimonónico, por lo que a la primera novela histórica se la puede denominar romántica, en relación a futuras etapas en su evolución como género literario (novelas históricas realista, modernista y posmodernista). Ya existían novelas con material histórico en los siglos XVII y XVIII pero no elaboraban una representación artísticamente fiel del periodo histórico concreto, no existía la especificidad histórica, que consiste en derivar de la singularidad histórica de una época la excepcionalidad de la actuación de cada personaje. Los acontecimientos tan excepcionales de finales del siglo XVIII y principios del XIX (Revolución Francesa y auge y caída de Napoleón principalmente) propiciaron que la historia se convirtiera en una 'experiencia de masas a nivel europeo' y se hiciera visible el carácter histórico, en oposición al carácter natural, de todos los acontecimientos (Lukács, 1966, pp. 15, 19-20). Las características fundamentales de la novela histórica romántica son cinco (Fernández Prieto, 2003, pp. 101-102). La primera es la reconstrucción de un proyecto semántico-pragmático del pasado. La segunda es que la diégesis se constituye con elementos históricos y elementos inventados. En la articulación entre ficción e historia, se reivindica la licencia del autor para presentar el pasado de forma inteligible y atractiva a un público contemporáneo. Aunque no se busca introducir ningún elemento inconsistente con las costumbres de la época, se subordina la rigurosidad histórica a la licencia creativa. Los personajes históricos intervienen pero el protagonismo lo asumen personajes inventados representativos de un grupo social. La novela histórica romántica posee cierto enfoque humanista en la caracterización de los personajes porque sus emociones no son históricas, sino que son presentadas como ahistóricas, conectando lo que un personaje del pasado siente con lo que un lector contemporáneo a la publicación podría sentir. La ahistoricidad también influye en el deseo de identificación entre el protagonista y valores sociales más o menos abstractos y atemporales; por eso, el protagonista de la novela histórica romántica aparece como miembro de una comunidad, la cual lo define, y no como aislado y solitario con valores individualistas (Fernández Prieto, 2003, p. 88). Además, el protagonista es un tipo medio, no se distingue por una inteligencia ni una pasión por encima de la media, sus cualidades en general no son extraordinarias. Esta caracterización scottiana como tipo medio lo

convierte en representante de toda una comunidad, en héroe nacional. Se convierte en héroe si/cuando los acontecimientos lo exigen; por eso, cuando Scott sitúa a sus héroes en una guerra civil, muestra también cómo la población no era fanática de un bando u otro, sino que había conexiones entre todos y la vida civil continuaba sin heroísmos; solo en un determinado momento, un personaje hace algo heroico para luego volver a su vida prosaica (Lukács, 1966, pp. 32, 36, 38, 58). La tercera es el predominio de los procedimientos descriptivos al servicio de una diégesis costumbrista y arqueológica. La cuarta es que la historia se construye en una trama de romance (intriga, suspense, aventuras). Y la quinta es que la modalización dominante es la de un narrador omnisciente extradiegético caracterizado por fingirse transcriptor o editor del manuscrito original, por presentarse como figura de saber que transmite al lector las informaciones históricas extradiegéticas, por desarrollar sus funciones metanarrativa e ideológica y por situarse en el mismo plano temporal del lector.

En el caso de España, la novela histórica romántica tuvo algunas peculiaridades. La sociedad española estaba poco modernizada en el siglo XIX, en comparación con otros estados europeos, ya que la Ilustración tuvo un impacto menor. Por eso el Romanticismo español fue menos revolucionario y radical. Lo que se valoró de las novelas históricas de Scott fue la descripción de las costumbres, el equilibrio entre historia e invención y el carácter moral y la moderación en los contenidos, a diferencia de la radicalidad romántica de otros estados. De ahí que la carga ideológica de la novela histórica romántica española sea escasa o inconsistente (Fernández Prieto, 2003, p. 94, 97, 99).

#### **3.2.2.1.2.2. La novela histórica posmodernista**

La novela histórica es un subgénero muy exitoso en el Posmodernismo, en el que está viviendo su segunda época dorada (la primera fue en su aparición decimonónica) (Kohut, 1997, p. 20). Como ya se expuso la caracterización de la novela posmodernista al principio de este capítulo, se resumirán aquí brevemente dos rasgos que son propios de la novela histórica posmodernista según Fernández Prieto (2003, pp. 154-159). El primer rasgo de la novela histórica posmodernista es la distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional en tres procesos. El primer proceso está formado por la elaboración de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas que logran dinamitar el discurso histórico oficial. Un ejemplo consiste en contar la historia desde el punto de vista de los silenciados, ya sean los perdedores o los marginados (como es el caso de Carmen y Castro, protagonistas de *Señorita* y *La mula* respectivamente). Otro ejemplo mencionado por Larios (1997, p. 134) es el de abandonar el



discurso oficial antinómico (héroe-villano, bueno-malo, grande-pequeño, vencedor-perdedor, etc.) y matizar y problematizar dichas antinomias tradicionales. El segundo proceso es la exhibición de los procedimientos de la hipertextualidad dentro de la narración, evidenciando el carácter textual de la construcción de una novela histórica. Tradicionalmente se hacía en los paratextos, pero la novela histórica posmodernista explicita su relación con otros textos dentro de la narración y además suele hacerlo con un tono irónico, paródico. Y el tercer proceso es la multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden natural de la historiografía. El segundo rasgo de la novela histórica posmodernista es la metaficción como el eje formal y temático. Las novelas históricas anteriores justificaban en los paratextos su carácter híbrido pero la posmodernista pone en el foco de atención su cuestionamiento de la historiografía de forma que condiciona la estructura, la semántica y la pragmática.

En el caso de la novela histórica posmodernista en España, siguiendo a Pizarro (2004), hay que señalar que la tendencia de la narrativa española reciente en general (crisis del experimentalismo y simplificación formal, énfasis en el contenido, auge de la hibridación de géneros) afecta a la novela histórica también. Desde la Transición (1975-1982), cuatro hechos favorecen el desarrollo de la novela histórica española: el deseo de conocer el pasado desde una perspectiva diferente a la impuesta por el Franquismo, la desaparición paulatina de la censura, la disminución de la experimentalidad en pro de la recuperación del placer de narrar y el apogeo internacional del género. La Guerra Civil se convierte en un tema muy recurrente en la narrativa histórica española desde entonces<sup>32</sup>. Las novelas históricas sobre la Guerra civil acogen a otros géneros literarios y se encuentran novelas históricas sobre la Guerra civil de fantasía, de aprendizaje, de política-ficción, etc., demostrando la elasticidad del género de la novela histórica.

---

<sup>32</sup> La presencia de la Guerra Civil es tan masiva en la literatura española desde la Transición, que ya durante la misma, se publica una parodia: *La muchacha de las bragas de oro* (1978), de Juan Marsé.

### **3.2.2.2. El ensayo histórico**

#### 3.2.2.2.1. Definición y caracterización del ensayo

##### **3.2.2.2.1.1. La argumentación: el cuarto género**

Esta exposición de la teoría del ensayo se basa principalmente en la detallada y fundamentada labor de Arenas en *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico* (1997). El problema fundamental a la hora de definir al ensayo es que el género histórico del ensayo no pertenece a ninguno de los géneros teóricos clásicos (lírico, épico y dramático). Por ello, Arenas propone añadir un cuarto género teórico a la tríada tradicional en el que el ensayo y otros géneros históricos similares tengan cabida: el argumentativo. El género teórico argumentativo 'engloba manifestaciones textuales literarias y no literarias, en prosa y en verso' y sus características fundamentales son una estructura pragmática (tiene intención de provocar efectos en el interlocutor) y una voluntad de estilo (el aspecto estético-formal es esencial) (Arenas, 1997, p. 26). Los géneros históricos incluidos en el género teórico argumentativo son: el artículo, el diálogo, el ensayo, la epístola, la glosa, la miscelánea, la oratoria, la literatura paremiológica, el prólogo y el tratado (Arenas, 1997, p. 29). Estos géneros tienen en común cinco rasgos propios de la argumentación; el primero es que el referente está integrado por elementos semánticos y por interpretaciones verosímiles de material extratextual y/o documentado historiográficamente; el segundo es que la situación de enunciación autorial es monológica, con personalización y con proyección en un diálogo con un *tú*; el tercero es que en el enunciado predominan el modo lingüístico de presentación expositivo-argumentativa y la fusión de autor real y sujeto de la enunciación; el cuarto es que posee una construcción textual determinada por la presencia de una superestructura argumentativa (tradicionalmente es exordio, exposición, argumentación y epílogo) que organiza las partes y los contenidos del texto; y el quinto es que la construcción textual también afecta al lector por el tono apelativo-persuasivo (podría ser a través de una apelación directa usando la segunda persona del singular o indirecta mediante un diálogo entre personajes que pudieran representar al autor y al lector, por ejemplo) y, continuando con el lector, provoca una respuesta perlocutiva (por ejemplo, un cambio de ideas que podría llevar a un cambio de conducta) (Arenas, 1997, p. 44).

### **3.2.2.2.1.1.2. Semántica, sintaxis, elocución, comunicación y finalidad del ensayo**

A continuación, se presentarán los rasgos particulares del ensayo en cinco niveles: de la semántica, de la sintaxis, de la elocución, de los participantes en la comunicación y de la finalidad y la función (Arenas, 1997, pp. 451-458). Los rasgos presentados a continuación son orientativos y no preceptivos, por lo que no todos estarán presentes en todo ensayo. En el nivel semántico, existe un predominio de elementos semánticos procedentes de material extratextual y/o intertextual. Según las partes tradicionales del ensayo (exordio, exposición, argumentación y epílogo), cabe destacar que, en el exordio, la captación de la benevolencia del receptor pasa a un segundo plano – es más importante diseñar un modelo de lectura – y la captación de la atención a través de mecanismos afectivos (descripciones, narraciones, diálogos, sentencias, comparaciones...) es menos relevante en el ensayo contemporáneo ya que no es necesario animar a un receptor que ha elegido la lectura del texto. La exposición es el comentario personal del autor y sus valoraciones del asunto. En la argumentación, la materia tiende a ser particular y concreta como medio para reflexionar sobre lo general (de ahí la prevalencia del razonamiento retórico-argumentativo); el ensayista aporta como pruebas de su argumentación sus vivencias personales y sus valoraciones subjetivas. La argumentación ensayística posee una conclusión precisa y concreta, aunque sea difícil localizarla. La conclusión ensayística no es objetiva, necesaria o definitiva sino subjetiva y sugerente. La parte final, el epílogo, puede contener una recapitulación de los principales puntos de la argumentación, algunos problemas irresueltos que podrían ser parte de una futura investigación o una peroratio (persuasión a través de los afectos).

El nivel sintáctico se organiza según la ordenación canónica: exordio, exposición, argumentación y epílogo. Excepto la argumentación, alguna de las otras secciones superestructurales puede obviarse en la macroestructura. La estructura de cada texto ensayístico está determinada por el libre fluir del pensamiento del autor, que deja amplio margen para la divagación, digresión, ruptura, etc., y facilita las conexiones diversas (lógicas, arbitrarias, etc.) entre las partes o los fragmentos y nunca se pierde el hilo central de la argumentación.

En el nivel elocutivo, el modo de presentación lingüística es expositivo-argumentativo y el registro tiende a ser familiar, anteponiendo claridad y precisión, pero sin perder elegancia ni refinamiento; despliega rasgos del lenguaje conversacional para ganar en agilidad y fluidez, con cierta ausencia de tecnicismos y de sintaxis formal. El estilo personal le otorgará al ensayo una dimensión artística.

Con respecto al ámbito de los participantes en la comunicación, existen dos planos: el del sujeto de la enunciación y el del destinatario. El plano del sujeto de la enunciación tiene un alto grado de personalismo o subjetividad por la presencia de elementos como el punto de vista particular del yo (hay un solo agente que es enunciador, observador/focalizador y autor implícito), contenidos emotivos procedentes de la experiencia personal del autor, rechazo de erudición como único pilar de la enunciación incluyendo también la opinión individual del ensayista, voluntad de estilo personal a través de analogías, comparaciones, metáforas, etc., y finalmente la introspección del yo como método objetivo de conocimiento (la experiencia individual puede tener valor genérico). El sujeto de la enunciación ensayística puede cumplir diversas funciones: metadiscursiva, hermenéutica, comunicativa, testimonial o ideológica. Existen algunos indicios lingüísticos que marcan subjetivamente el discurso del sujeto: localización personal (primera persona del singular), localización espacio-temporal (adverbios y verbos) y modalización de la enunciación (indicadores de la actitud del enunciador hacia lo que dice). Este grado de personalización aspira a la persuasión del destinatario.

El destinatario es considerado no especializado, de ahí el carácter divulgativo de la obra (a diferencia de un tratado, que está dirigido a un destinatario especializado en el tema). Aunque el destinatario no tenga un nivel alto de conocimiento en el tema, el ensayista estima su valía intelectual y dialoga con él. A pesar de esta intención de diálogo, el ensayista no subordina sus razonamientos al sistema de creencias de su público y prioriza la coherencia argumentativa de su pensamiento; esta independencia puede resultar polémica. Finalmente, el destinatario puede estar presente textualmente, bien como lector implícito o lector modelo prefigurado en el sistema de valores de las premisas elegidas como punto de partida o bien como destinatario interno de la enunciación representado por la segunda persona del singular o no representado (por ejemplo, a través de la primera persona del plural o de pronombres indefinidos).

En quinto lugar, en el ámbito de la finalidad y la función, tiene un papel esencial la intención justificativa sobre la docente: el ensayista trata de establecer la justeza de un pensamiento y de persuadir de lo bien fundado de su argumentación y de la necesidad de pensar en ella. De forma opcional puede aparecer una función social concreta: el ensayista puede querer replantear críticamente los fundamentos de la realidad y/u ofrecer una opinión orientadora que ilumine a sus coetáneos colaborando en la solución de problemas.

### **3.2.2.2.1.1.3. Literariedad del ensayo**

Debido al carácter híbrido del ensayo, por lo que tiene de reflexión y de creatividad, el ensayo posee un componente esencial: literariedad. La literariedad se entiende como las condiciones por las que un texto puede pasar a ser una obra literaria. Estas condiciones son convenciones de naturaleza social y no se basan en unos rasgos delimitados a priori:

La literariedad [...] es la propiedad específica de los textos verbales convencionalizados como literatura, [...] una *opción* [...] en el momento de construir bajo un modelo singular de 'norma' un determinado tipo de texto verbal con intencionalidad artística (Arenas, 1997, p.130).

Los discursos fundamentalmente eruditos (ya sean científicos o especulativos), como por ejemplo los tratados, no se caracterizan por la literariedad y por eso la diferencia de los mismos con el ensayo contribuye a delimitar a este último. El ensayo no presenta un método preciso y tiende a prescindir del aparato de notas y de bibliografía sistematizada; está redactado en un lenguaje divulgativo, no especializado ni técnico ni teórico; reflexiona sobre lo particular y lo contingente, no sobre lo universal; aporta las vivencias y valoraciones del autor como pruebas de argumentación y el ensayista sabe que sus argumentos, por ser subjetivos, no son irrefutables sino que pueden ser enjuiciados por otro individuo, por otra subjetividad.

Como el lenguaje está intrínsecamente unido al pensamiento, así la personalidad del ensayista se trasluce en el estilo expresivo y en la presentación de las ideas del ensayo: 'El discurso está personalizado a través de modalidades lingüísticas que delatan la subjetividad del emisor y el diálogo con el interlocutor' (Arenas, 1997, p. 129). De esta forma, todo ensayo tiene un estilo personal obvio que contribuye a la literariedad del mismo, ya que es el autor el que habla. Por eso, en esta tesis, se nombrará al narrador en el caso de las novelas y al autor en el caso del ensayo. No hay una fórmula establecida para medir las dosis de subjetividad y de racionalidad en el ensayo:

Habrá ensayos en los que los afectos y la imaginación apagarán los conceptos y definiciones, y viceversa, habrá ensayos en los que la meditación razonada pretenderá expresarse con la mayor objetividad posible. Habrá una variadísima gama de posibilidades, irreductibles a ningún tipo de sistematización pues siempre pueden encontrarse textos concretos a los que es muy difícil asignar una categoría (Arenas, 1997, p. 130).

Con respecto al ensayo histórico en particular, según Lefere (2013, pp. 60-61), está muy cercano a la historiografía y por tanto no tiene un carácter ficcional sino didáctico e interpretativo y tanto la bibliografía como la metodología acarrearán un gran peso. Un ensayo histórico podría ser confundido con el género de la historia novelada, que es un tipo de historiografía y no un género literario. En una historia novelada, el historiador usa recursos de narrativización para presentar

personajes y hechos históricos, sin el elemento ficcional imprescindible en la novela histórica (Spang, 1998, p. 65). Sin embargo, el ensayo histórico tiene una forma más libre y personal y menos sistemática que la historiografía y además posee voluntad de estilo, la cual le acerca al ensayo literario.

#### 3.2.2.2. Historia del ensayo en España

##### **3.2.2.2.1. Comienzos del ensayo: Francia e Inglaterra**

Michel de Montaigne está ampliamente considerado el creador del ensayo. Desde que comenzara a escribir *Essais* en 1570 aproximadamente hasta su muerte en 1592, Montaigne fue dándole forma a un nuevo discurso al que él denominó *ensayo*. A pesar de la conciencia de la novedad, desde el mismo siglo XVI, se establecen conexiones entre el ensayo y una larga tradición literaria europea de textos argumentativos que arranca en la Antigüedad grecolatina, habiendo que matizar o justificar entonces el origen del ensayo en Montaigne. La posición del ensayo en esta tradición argumentativa europea sin duda ayuda a perfilar el concepto de ensayo. Para exponer la tradición argumentativa europea, se resumirá la sección ‘Construcción histórica del ensayo’ de Arenas (1997, pp. 49-132).

Francis Bacon, por influencia de Montaigne, publicó *Essays* en 1597 y ya anotó: ‘The word is late but the thing is ancient. For Seneca’s *Epistles to Lucilius*, if one mark them well, are but essays, that is, dispersed meditations, though conveyed in the form of epistles’. Desde entonces, no se ha cerrado el debate sobre el origen del ensayo. El momento más antiguo en el que se rastrean huellas de escritura ensayística es en el periodo sofista de la Grecia antigua; por ejemplo *Encomio a Helena*, de Gorgias. Algunos textos sofistas epidícticos son ‘disertaciones en las que se expresaba una opción razonable y razonada, expuesta públicamente con singular elegancia, [...] agudeza y [...] habilidad retórica’ (pp. 51-52) sin erudición ni dogmatismo<sup>33</sup>. Otras influencias grecolatinas antiguas sobre los ensayos de Montaigne son Séneca y Plutarco, a quienes Montaigne leía profusamente; sin embargo, lo más sobresaliente y relevante son las conexiones entre el ensayo y otros géneros renacentistas (varios de ellos en curso desde la Antigüedad),

---

<sup>33</sup> A propósito del género epidíctico de la retórica, Aristóteles lo define como el adecuado para las reuniones conmemorativas: ‘Ce qui définit la rhétorique, ce sont d'abord certaines situations typiques du discours. Aristote en définit [...] les trois genres du délibératif, du judiciaire et de l'épidictique. Trois lieux sont ainsi désignés: l'assemblée, le tribunal, les rassemblements commémoratifs’ (Ricoeur, 1986, p. 144). Además, ‘Aristóteles afirma que lo propio de la retórica epidíctica es el elogio y la censura, y que su fin es lo bello y lo vergonzoso’ (Méndez Aguirre, 2001, p. 41).

como por ejemplo los diálogos (tanto los platónicos como los renacentistas), las epístolas (tanto las senequistas como las renacentistas), los prólogos (especialmente los del Siglo de Oro español), las glosas, las misceláneas y las autobiografías. Las semejanzas que comparten todos estos géneros, incluyendo el ensayo, pueden ser aglutinadas en dos: la personalización de la materia y el diálogo con el lector. Sin embargo, estas características no son suficientes para denominar a algunos textos pertenecientes a esos géneros *ensayos* por tres motivos. El primero es que esas características son propias de todo el género teórico argumentativo. El segundo es que la personalización de la materia ni siquiera es exclusiva de la producción argumentativa de la época sino que también está presente en la novela picaresca, la literatura mística y la lírica intimista; se trataba pues de un fenómeno cultural. Y el tercero es que existen dos rasgos que hacen al ensayo diferente al resto de géneros argumentativos: por un lado, con respecto al diálogo con el lector, el lector modelo del ensayo es diferente al del resto ya que el ensayista cuenta con la cooperación del lector pues le deja mayor libertad interpretativa por ofrecer una menor carga didáctica que los otros géneros; la erudición sirve más para despertar la imaginación del lector que como prueba argumentativa orientada a la persuasión; por el otro, cuando Montaigne escribía sus ensayos, confesó que tenía conciencia de crear algo nuevo, de que sus textos no encajaban en modelos conocidos. En cambio, los otros géneros renacentistas desplegaban sus conexiones con la tradición.

En este contexto literario predominaba el concepto clásico de *mimesis* o *imitatio*, por lo que se favorecían los parecidos sobre las diferencias y así los géneros literarios eran permeables, no había un sistema rígido para los géneros literarios históricos. Sin embargo, la tríada clásica de los géneros teóricos (dramático, épico y lírico) era muy estricta y los escritos argumentativos no tenían cabida en el canon y sus normas, lo cual favoreció la libertad creadora dentro del género teórico argumentativo. En el caso particular de Francia, cuna del ensayo, el Humanismo optimista del proto-Renacimiento dio paso a los dogmatismos religioso y político; Montaigne simboliza una de las actitudes ante esta situación: reaccionó retirándose de la vida política y haciendo del subjetivismo y del escepticismo su forma de pensar.

#### **3.2.2.2.2. Ensayo en España**

En el caso de España, el ensayo no llegaría hasta el siglo XVIII por dos motivos fundamentalmente: el primero fue la Inquisición, que frenó el desarrollo intelectual, destruyó la libertad de pensamiento e impidió la escritura escéptica e individualista; el segundo fue la reverencia existente en España por las autoridades y la teoría, no dejando espacio para el

escepticismo, unos de los pilares de la Modernidad. A pesar de eso, algunas de las fuentes de Montaigne son españolas: Antonio de Guevara, Pedro Mexía y Francisco López de Gómara. Estas fuentes, e incluso autores anteriores argumentativos, han sido consideradas como ensayistas hasta el punto de asegurar que el ensayo nació en España. En *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico* (1971), Marichal realiza una presentación cronológica del ensayo español desde el siglo XV hasta el XX a través de autores que él selecciona como representativos de una época. En su caracterización del ensayo, habla de los ensayistas como ‘fronteros entre la historia y la literatura’, como captadores de ‘la peculiaridad de sus respectivas épocas’ (p. 18); destaca la maleabilidad del ensayo como género, que, junto con el repliegue del ensayista en sus condiciones personales, le otorga al ensayo una gran libertad sobre las reglas (p. 19). Ello muestra que, a pesar de las diferencias en cuanto a la historia del ensayismo en España, tanto Marichal como Arenas poseen puntos coincidentes con respecto a la caracterización del ensayo. Para Marichal, España es un territorio favorable para el ensayo (según él, nombres como Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz *Azorín* y José Ortega y Gasset lo prueban) por ‘la tendencia expresiva que Gracián llamaba “discurrir a lo libre”’ (p. 18) hasta el punto de considerarla una de las tierras-madre del ensayo, junto con Inglaterra. Para Chadbourne, esa omisión de Francia como tierra-madre del ensayo tiene dos explicaciones: la primera es que Montaigne es responsable porque su maestría abrió y cerró el ensayo francés; no había nada que mejorar ni adaptar; y la segunda es que Montaigne creó un género nuevo que era ‘poco francés’ (en esa época, la popularidad de la literatura moralista francesa se superpuso al ensayo) y eso evitó la proliferación de seguidores (1983, p. 147).

En el proto-Renacimiento español, ya se vislumbra el terreno para el ensayo. Al igual que en otros países europeos, en el siglo XV se produce un cambio hacia la reafirmación de la individualidad sobre la identidad basada en la comunidad, que fue mucho más dominante durante la Edad Media. La expansión de la individualidad necesitaba nuevas formas de expresión. Para Marichal, nombres como Teresa de Cartagena, Gutierre Díez de Games y Fernando del Pulgar son muestras de un pre-ensayismo en Castilla (1971, p. 30) pero será Antonio de Guevara (1480-1545) a quien Marichal le otorgue el calificativo de ‘iniciador colombino del género en España y hasta en toda la Europa occidental’ (p. 72). La llegada de los *Essais* de Montaigne a España fue relativamente temprana ‘puesto que, según [Diego de Cisneros], don Baltasar de Zúñiga [1561-1622], “del Consejo de su Magestad y su Embaxador en Francia y Flandes, traduxo algunos capítulos deste Auctor [Montaigne] que andan manusscriptos”’ (p. 102). Diego de Cisneros fue entonces el primero en publicar una traducción de ensayos de Montaigne (solo el primer libro), con el título *Experiencias y varios discursos de*



*Miguel Señor de Montaña* (1636)<sup>34</sup>. Quevedo mostró su admiración por Montaigne y lo citó en varias ocasiones. Todo lo cual demuestra el conocimiento de *Essais* en la España de la primera mitad del siglo XVII.

El siglo XVIII reconcilia posturas para identificarlo como la época en la que el ensayo se produce en España, ya sea de forma incipiente (la postura de Arenas) o de forma madura (la postura de Marichal). Marichal destaca a los que él considera los mejores ensayistas de ese siglo: Benito Jerónimo Feijoo y Gaspar Melchor de Jovellanos. Los escritos de Feijoo y de Jovellanos demuestran una intención instructora, aunque esta no domina el texto. Feijoo hizo explícitas sus intenciones de alcanzar un estilo propio y diferenciador a través de un impulso personalista (Marichal, 1971, p. 141) y de persuadir ‘para “mover, *atentas las circunstancias*, a los oyentes o lectores”’ (Marichal, 1971, p. 142). Así pues, los escritos de Feijoo poseen varias características propias del ensayo mencionadas anteriormente: la función didáctica no domina, se busca un estilo propio, se aspira a persuadir al interlocutor y se parte de las circunstancias (del aquí y del ahora). Marichal califica a Feijoo como el ‘primer ensayista moderno’ (1971, p. 145).

Es en los siglos XIX y XX cuando el ensayo alcanza su consolidación en España como género en calidad y en cantidad con nombres citados por Marichal como Unamuno, Ganivet, Ortega y Gasset, Américo Castro y Pedro Salinas. Unamuno escribió sobre su visión de España con estilo artístico, al igual que hiciera Ganivet. Estos dos rasgos (el tema de España y el estilo artístico) serán mencionados por Marichal a propósito de estos ensayistas<sup>35</sup>. Ortega y Gasset también se preocupa por el problema de España pero con una visión muy diferente a la de Unamuno; arremete ‘contra la España victoriana de la Restauración y contra los obstáculos tradicionales, tanto interiores como exteriores, de la actividad intelectual en el mundo hispánico’ (p. 212) y ‘operaba siempre en él un impulso estético’ (p. 215).

El ensayo histórico y el historiográfico tienen su máximo representante en Américo Castro, según Marichal<sup>36</sup>. Los análisis históricos previos de Unamuno y de Ganivet, entre muchos otros, habían facilitado el debate sobre España. De nuevo, Marichal destaca no solo la parte intelectual de los ensayos de Castro sino la artística también, que es esencial en la definición del género del

---

<sup>34</sup> Este título es un ejemplo de cómo, en España, al ensayo se le denominó en un principio *discurso*, lo cual ha sido una de las razones para considerar discursos españoles pre-Montaigne como ensayos. Después de esta traducción parcial, la primera traducción al español completa publicada de *Essais* habrá de esperar hasta 1898, hecha en Francia por Constantino Román y Salamero para la editorial Garnier (Marichal, 1971, p. 101).

<sup>35</sup> El tema de España en el ensayismo español ha sido reconocido internacionalmente: ‘The central role played by the essay in Spanish reflection upon Spanish “identity” and “destiny”, or [...] the eternally recurring “problema de España [sic]”’ (Chadbourne, 1983, pp. 144-145).

<sup>36</sup> Marichal no menciona a otro historiador/ensayista de gran relevancia en el siglo XX: Claudio Sánchez Albornoz. Castro y Sánchez Albornoz tuvieron visiones contrapuestas, como se verá en el capítulo 2 a propósito del ensayo histórico sobre la Guerra Civil, y Marichal se considera discípulo de Castro.

ensayo, la cual 'reside sobre todo en el impulso vital que le permite [a Castro] recrear el dramatismo interno del pasado español y de sus hombres más representativos: [...] capacidad de vivificación histórica' (p. 325); *España en su historia* y *La realidad histórica de España* son 'obras de tono épico y de impulso creador verdaderamente poético' (p. 332).

El ensayo literario está ejemplificado por Pedro Salinas, escritor y académico. Su producción ensayística se centra en la literatura española. De las características del ensayo hasta ahora mencionadas, Marichal destaca varias en la obra de Salinas: prefería la visión singular a la plural, tenía en consideración al lector, su prosa posee un alto valor estético y quería 'fomentar la accesibilidad de la literatura de lengua castellana' (1971, p. 242), acercándose más a la divulgación que a la especialización.

En la segunda mitad del siglo XX y a comienzos del XXI, la influencia de los ensayistas anteriores es muy marcada. Por ejemplo, Ortega y Gasset fue 'referencia de las cabezas nuevas de la España de los años 50 y 60 y hasta 70, incluidos algunos de los autores centrales del fin de siglo, como Fernando Savater y Eugenio Trías' (Gracia y Ródenas de Moya, 2015, p. 13). Con un largo periodo dictatorial en España, se debe diferenciar la producción dentro de España de la producción en el exilio; de hecho, siendo el ensayo un género formalmente más libre, menor regulado, que otros, se presta a la crítica, la cual choca con un régimen dictatorial; así que parte de la producción ensayística española se desarrolló en el extranjero. Sin embargo, 'los nuevos escritores estuvieron dispuestos, por tanto, a transgredir esos límites [los de la censura franquista]' (Gracia y Ródenas de Moya, 2015, p. 16). Gracia y Ródenas de Moya a continuación destacan los nombres de los filósofos Aranguren, Trías y Savater; los políticos Ridruejo y Tierno Galván; el médico Castilla del Pino y los escritores Benet, Sánchez Ferlosio, Martín Gaité y Juan Goytisolo. Tal variedad señala la vigencia y la salud del ensayo en la España contemporánea.

### **1. HISTORIA DE LA NOVELA DE LA GUERRA CIVIL**

Esta sección tiene la intención de servir de contextualización a las dos novelas del corpus. A la hora de seleccionar los contenidos para esta exposición diacrónica, se han tenido en cuenta aquellos que guardan alguna relación con las mismas. El objetivo de esta exposición sobre la novela guerracivilista es situar al corpus en una tradición de unos setenta años, llegando hasta principios del siglo XXI, con la publicación de las obras de Eslava, y así contribuir a la respuesta de las preguntas de esta investigación: qué lugar ocupa el corpus en la historia de la producción narrativa guerracivilista y cuál es su relevancia.

#### **1.1. LA NOVELA DE LA GUERRA CIVIL DURANTE LA GUERRA Y LA DICTADURA**

La Guerra Civil como tema en la literatura española empezó durante el propio conflicto y desde entonces ha sido representada de formas enormemente variadas. La presentación de la novela de la Guerra Civil hasta 1975 se basará en *The Novel of the Spanish Civil War (1936-1975)* (1990a) de Thomas, quien analiza diferentes aspectos relacionados con la novela guerracivilista en una gran gama de textos literarios publicados hasta 1975. Para la novela de la Guerra Civil a partir de 1975, se usarán diversas fuentes.

Thomas divide la producción novelística guerracivilista en tres olas. Para las dos primeras, Thomas parte de la investigación de Lo Ré, quien 'identified two waves of novelistic production, the first in 1937-39 and the second in 1954-59, with a relative fall in production in between' (Thomas 1990a, p. 14). Thomas añade una tercera ola alrededor del año 1969, cuando 'more Civil War novels were published in Spain [...] than in any other year since 1939' (1990a, p. 208). A continuación, se explicarán las características generales de las novelas en cada ola, dando algunos ejemplos de títulos y autores. Algunas de estas características son particularmente relevantes porque no fueron exclusivas de su época, sino que se han mantenido hasta la España contemporánea o han tomado nuevas formas, contribuyendo a la idea de estar ante una tradición literaria.

Las novelas de la primera ola muestran, en su mayoría, una serie de técnicas narrativas comunes para representar la Guerra Civil<sup>37</sup>. En primer lugar, hay que destacar que el autor vivió el conflicto, de modo que estas novelas no son consideradas novelas históricas y la visión crítica que da la perspectiva temporal no existe; de ahí la profusión de anécdotas, crónicas y experiencias personales con una visión inmediata de los acontecimientos. Este tipo de autor está normalmente más cerca de un observador que de un novelista. En segundo lugar, destaca el hibridismo de esta novela guerracivilista con una fusión de varios subgéneros literarios que fueron populares a finales del siglo XIX y a principios del XX; por ejemplo, el folletín, la novela criminal, la novela detectivesca y la novela rosa. Estos subgéneros contribuyeron a la representación de la Guerra Civil en aspectos como la narración de las atrocidades de la guerra, de las escenas de acción, de momentos melodramáticos y de historias románticas. Muy extendido tanto en estos géneros populares como en la novela guerracivilista de la primera ola fue la técnica de la intromisión del autor, bien a través de los comentarios directos del autor, que rompen la historia, o bien a través de un personaje convertido en la voz del autor. Otra técnica en común fue la caricatura o caracterización exagerada. El maniqueísmo político-social en ambas zonas del conflicto se trasladó a la literatura, que reflejó ese maniqueísmo: estar con la causa o contra la causa; así pues, los personajes tendían a ser caracterizados como buenos o malos, exagerando determinados rasgos según la ideología del autor y participando del discurso político de la época. En general, el enemigo es villano, estúpido y/o despreciable, mientras que el héroe es humanitario, justo y religioso en la literatura franquista y consciente de clase, trabajador y justo en la literatura republicana. Esta caricaturización da como resultado una caracterización pobre y tramas deficientes.

Las novelas de la segunda ola son publicadas en un contexto muy diferente al de las novelas de la primera ola. La guerra terminó, España es una dictadura bajo Franco y muchos de los republicanos están exiliados; por eso, Thomas divide su estudio en dos: las novelas guerracivilistas publicadas en España y las publicadas en el exilio<sup>38</sup>. En cuanto a las primeras, fueron publicadas bajo un régimen dictatorial derechista y nacional-católico, con una poderosa máquina propagandística; la concentración de las características más sobresalientes de este tipo de novela guerracivilista se encuentra en la representación del héroe y de la heroína: el héroe es fuerte, sano y valiente y la heroína es virginal, hermosa y educada; ambos son por supuesto obedientes a la Iglesia Católica y al Movimiento Nacional hasta el martirio. La representación del

---

<sup>37</sup> Lo expuesto a continuación está basado en el capítulo 3 de Thomas (1990a), titulado 'Literary genre, narrative technique and language in the first-wave Civil War novel'.

<sup>38</sup> Capítulos 4 y 5 en Thomas (1990a): 'Myth creation and reinforcement in the Nationalist novel' y 'Commitment and propaganda in the Republican novel' respectivamente.

heroísmo sigue muy presente en la novela guerracivilista actual, como se verá en el análisis del corpus.

En cuanto a las novelas de esta segunda ola publicadas en el exilio, destacan nombres sobresalientes de la literatura española del siglo XX, como Max Aub, Arturo Barea y Ramón J. Sender entre otros, indicando que son textos de mayor calidad literaria que los anteriores. Por estar en el exilio, los autores tienen libertad para expresar sus ideas políticas y estas novelas suelen contener discusiones intelectuales en forma, sobre todo, de diálogos entre personajes. Uno de los temas más tratados es la conciencia de clase a través de diversas técnicas narrativas como por ejemplo notas biográficas en ambientes socialmente deprimidos, descripciones naturalistas de condiciones vitales pobres e injustas, caricaturas de estereotipos franquistas y construcción de un arquetipo 'who will serve as the bearer of their [novelistas] message: the proletarian hero' (Thomas, 1990a, p. 111).

Hay un tema en particular que atravesó ambas olas de novelas de la Guerra Civil y que llegará hasta la producción actual: la desilusión política<sup>39</sup>. Ya desde el mismo conflicto, muchas novelas revelaban la consternación de que las causas nobles por las que se luchaba habían sido barridas. En la novela franquista, la censura impidió que los escritores expresaran libremente su frustración; sin embargo, se puede rastrear esta desilusión tangencialmente en el énfasis en los horrores de la guerra, en el desprecio hacia los que llevaron una vida cómoda en la retaguardia, en la consternación por algunos de los acontecimientos en el territorio franquista y en la omisión deliberada de la retórica franquista<sup>40</sup>. Y en la novela republicana, también se convierte en una técnica recurrente la descripción de los horrores de la guerra, tema universal en la literatura bélica<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Capítulo 6 en Thomas (1990a): 'The god that failed: disillusionment in the novel of the Civil War'.

<sup>40</sup> Algunos ejemplos de novelas franquistas desilusionadas políticamente son *El puente* (1941) de José Antonio Giménez Arnau, que retrata al héroe desilusionado sintiéndose parte de una generación perdida; *Los cipreses creen en Dios* (1953) de José María Gironella, que es una narración ambivalente sobre los aciertos y los errores de la causa franquista con un protagonista débil y antifascista, el cual rompe el molde tradicional del protagonista franquista; *Cuerpo a tierra* (1955) de Ricardo Fernández de la Reguera, quien es uno de los pocos autores en admitir la desertión en las tropas franquistas; y *La presa del diablo* (1958) de Luis de Diego, que refleja la tensión entre amistad y creencias políticas.

<sup>41</sup> En *El bloqueo del hombre* (1940) de Clemente Cimorra, la detallada y desagradable descripción de los muertos, incluyendo el cadáver de una mujer embarazada, logra desfamiliarizar al lector con un lenguaje bélico al que podía haberse acostumbrado. En *La llama* (1951 en español), Barea expresa sus sentimientos encontrados de fascinación y repulsión ante un cerebro aplastado en un escaparate tras el estallido de una bomba. *Ariadna* (1957) de Sender critica ferozmente al Comunismo ya que el autor se siente timado, y después amenazado, por la URSS y acusa a los soviéticos de privar a los republicanos de armas. *Juego limpio* (1959) de María Teresa León dice explícitamente: 'La guerra ya no tiene nada de caballeresco ni es cortesía, ni siquiera juego limpio y bárbaro: la guerra es únicamente la pelea de dos perros rabiosos' (Thomas, 1990a, p. 142).

La tercera ola tiene lugar en los últimos años del Franquismo (1967-1975)<sup>42</sup> con nombres propios como Juan Benet (*Volverás a Región*, 1967), Camilo José Cela (*San Camilo 1936*, 1969) y Juan Marsé (*Si te dicen que caí*, 1973). El año 1967 es relevante porque

the publication of Lera's *Las últimas banderas* in 1967 marks a new phase in the production of Civil War novels. For the first time in Franco's Spain, a Republican excombatant was allowed to publish his account of events (Thomas, 1990a, p. 207).

El panorama novelístico español de la época sobresalía por el experimentalismo técnico en la ficción, produciendo nuevos modos de expresión que rompían en gran medida con la corriente literaria dominante anterior, el Realismo. La novela guerracivilista participó de este experimentalismo a través de la fragmentación de los acontecimientos, la incoherencia, la ambigüedad, los elementos mágicos y la subconsciencia, entre otros aspectos. La macroestructura de la novela podía convertirse en un vehículo para mostrar el caos, especialmente psicológico, de unos personajes que habían vivido la Guerra Civil y estaban sufriendo una posguerra, como es el caso de la novela *Si te dicen que caí* de Marsé.

## 1.2. LA NOVELA DE LA GUERRA CIVIL DURANTE LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA

El año 1975 supuso un punto de inflexión en la historia de España, marcando el final de la Dictadura y el comienzo de la democratización. En el ámbito literario, una novela publicada en 1975 está considerada como un cambio narrativo en España hacia el Posmodernismo:

La irrupción revulsiva de una novela histórico-política de suspense divertidísima y virtuosamente escrita, a saber, la primera novela de Eduardo Mendoza (n. 1943), *La verdad del caso Savolta* (1975 [...]), fue acogida con alivio y entusiasmo tanto por el público como por la crítica. [...] Hoy se considera de manera unánime como el hito inaugural de la etapa actual de la novela española (Grubbe, 1996, p. 13).

El paso a una narrativa posmodernista en España le resta relevancia al experimentalismo de finales de los años 60 y principios de los 70. En este caso, un año, 1975, puede ser considerado como un punto de inflexión político y literario. Sin embargo, hay una diferencia fundamental en la actitud política y la literaria hacia el pasado reciente durante la Transición. Desde una perspectiva política, la Transición se vio dominada por un *pacto de silencio* entre las diversas fuerzas políticas que confluyeron después de casi 40 años sin partidos políticos:

---

<sup>42</sup> Capítulo 9 en Thomas (1990a): 'Irrationalism and anti-historicism in the later novel of the Civil War (1967-1975)'.

The transition to democracy in Spain was founded on a compromise between the inheritors of General Franco's policies and representatives of the opposition, all of whom agreed to forget past controversies [...] In a 1983 survey on the war, conducted by the Spanish Institute of Public Opinion [...], 73 percent of those interviewed maintained that the Civil War was "the most shameful moment in Spanish history and is best forgotten" (López-Criado, 1989, p. 46).

Habría que matizar el concepto de *pacto de silencio*. A nivel social no hubo un pacto explícito para controlar el recuerdo o el olvido; además, se siguió publicando acerca de la Guerra Civil (sobre todo, novela de memoria). A nivel judicial y político, existió impunidad para los culpables, lo cual puede considerarse silencio. También hubo silencio a nivel mediático. Todo para buscar la reconciliación (Cuñado, 2007, p. 10).

A pesar de esta actitud, el silencio político y el mediático sobre la Guerra Civil no fueron absolutos. Para cuando llegó 1986, el cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil, el sistema democrático estaba bastante establecido y el asunto de la Guerra tomó cierto protagonismo por dicho aniversario. Ante este evento, coexistieron diversas actitudes, desde la negativa gubernamental a financiar conmemoraciones<sup>43</sup> a la profusión de publicaciones académicas y divulgativas sobre el tema, como se verá al hablar del ensayo histórico en la segunda sección de este capítulo<sup>44</sup>.

En la narrativa española, la Guerra Civil estuvo presente durante la Transición y los primeros años de democracia, aunque sin llegar a constituir una nueva ola: 'La muerte de Franco no supuso, contrariamente a lo que se esperaba, una avalancha de obras' (Bertrand de Muñoz, 1996, p. 12). Bertrand de Muñoz distingue dos corrientes predominantes en la novela guerracivilista desde la Transición hasta los años 90: mitificación y autobiografía. La primera es una herencia de los años 70 pero adquirió estatus con *Mazurca para dos muertos* (1983) de Cela. Bertrand de Muñoz explica el proceso de mitificación de la guerra de la siguiente forma: 'La guerra civil sigue absolutamente necesaria al desarrollo de la trama pero ya no se utiliza [...] para justificar una ideología precisa, ya no sirve más que de pretexto para relatar conflictos eternos' (1996, p. 13). La autobiografía ha tenido un gran éxito en la novela de la Guerra Civil. Los testimonios personales afloraron cuando se percibió que el sistema democrático estaba asentado<sup>45</sup>. Aunque

---

<sup>43</sup> El Gobierno de entonces, presidido por Felipe González, declaró que 'la Guerra Civil no era un hecho memorable' (Mateos López, 2006, p. 71).

<sup>44</sup> Aparte de las obras escritas, hay que señalar al cine; por ejemplo, sobresale el gran éxito de público de *La vaquilla* (1985), de Luis García Berlanga. Tal éxito comercial demuestra que la Guerra Civil podía convertirse en un tema artístico con éxito comercial y que los españoles ya podían reírse en masa de un trauma pasado.

<sup>45</sup> Izquierdo (2012) también resalta que esta característica continúa en el siglo XXI, cuando 'muchas de estas novelas combinan la hibridación de la ficción y la historia, con las formas de las novelas del "Yo"' (p. 390).

autor y narrador no han de estar necesariamente identificados ni los autores lo confirmen, Bertrand de Muñoz defiende que dicha identificación es el caso más extendido<sup>46</sup> (2000, p. 497).

Desde finales de los años 90, se ha observado un aumento de la producción novelística de la Guerra Civil que destaca significativamente. Esto podría llevar a pensar que existió un mayor entusiasmo por una conciencia histórico-política más profunda en España. Sin embargo, de presuponer este entusiasmo por la historia guerracivilista, debería tenerse en cuenta dos aspectos. El primer aspecto es la incongruencia de que el recuerdo de la Guerra Civil se produce en una sociedad que metaboliza dicha contienda como artículo de consumo. Gran parte de este recuerdo está formada por una concienciación bélica contra los excesos del Capitalismo y el Neoliberalismo. Sin embargo, la producción novelística se convierte en un artículo de consumo propio del Capitalismo. El segundo aspecto es que este interés masivo por la Guerra Civil empezó a notarse a finales de los años 90, cuando habían transcurrido unos 60 años del final del conflicto. Ya no suponía una amenaza pero, además, algunas modalidades de representación limaban dicho potencial amenazante o desafiante, presentando la Guerra Civil de forma inocua e inofensiva (Gómez López-Quiñones, 2006, p. 15).

El aumento de la producción editorial de novelas guerracivilistas se refleja en el cambio del tipo de editoriales que las publican. En los años 80, eran fundamentalmente casas editoriales menores pero a finales de los 90, la mayor parte de la producción pasó a manos de los grandes grupos editoriales. Esta agrupación empresarial de casas editoriales hay que contextualizarla en la liberalización económica de finales de los 80 y principios de los 90, que produjo grandes fusiones empresariales y el incremento significativo de capital extranjero en España. De hecho, precisamente al final de los 90, en 1999, es cuando se puede identificar el comienzo de la más reciente ola de la novela guerracivilista, como muestra gráficamente Becerra Mayor en su exposición de las primeras ediciones de novelas guerracivilistas entre 1989 y 2011 (2015, p. 421). En primer lugar, se evidencia un cambio de tendencia a partir de 1999; una explicación de corte literario es que para finales de la década de los 90, las generaciones de autores nacidos durante la Guerra y la Posguerra convergen con las de los nacidos durante la Transición, que también demuestran un gran interés por novelar la Guerra Civil. En segundo lugar, en 2004 se ve uno de los puntos más álgidos en la producción; esto puede deberse a que, en los primeros años del siglo XXI, se produce un salto también cualitativo, ya que:

Entre los años 2001 y 2004 se publican las que tal vez sean las tres novelas sobre la Guerra Civil que con mayor unanimidad han obtenido el aplauso del público y la crítica: [...] *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Tusquets, 2001), *La voz*

---

<sup>46</sup> Algunos ejemplos sobresalientes son *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún, la trilogía de Josefina Aldecoa compuesta por *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997), y *Un joven del 36* (1996) de Santiago Carrillo.



*dormida* de Dulce Chacón (Alfaguara, 2002) y *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (Anagrama, 2004) (Becerra Mayor, 2015, pp. 422-423).

Es de esperar que, como añade Becerra Mayor, este éxito animara a la publicación de títulos similares. En tercer lugar, la producción vuelve a aumentar a partir de 2007. Algunas fechas inmediatamente anteriores favorecen la presencia pública de la Guerra Civil en los medios de comunicación y en el mercado editorial; el año 2005 fue el 30º aniversario del comienzo de la transición a la democracia; 2006 celebró el 70º aniversario del comienzo de la Guerra Civil y presenció el debate del anteproyecto de la conocida popularmente como Ley de memoria histórica; y 2007 vio la promulgación de dicha ley. Becerra Mayor también cuantifica las novelas de la Guerra Civil editadas en el mismo periodo (1989-2011), pero en esta ocasión tiene en consideración las novelas guerracivilistas publicadas según el número de ediciones. Así pues, una misma novela puede ser computada en diferentes años si ha sido (re)editada en esos años. La tendencia es muy similar a la de las novelas publicadas en primeras ediciones: los años 2000, 2004 y 2010 vuelven a ser picos significativos en la re-edición de novelas guerracivilistas (2015, p. 426).

El contexto socio-político-económico de los años 90 y principios del siglo XXI, muy diferente al de los aniversarios de la década de los 80, hizo que existieran los medios y el interés por transformar la Guerra Civil en uno de los temas centrales en el arte (especialmente cine, fotografía y literatura), el periodismo y la política. Se puede hablar de una moda literaria ya que es un producto que funciona comercialmente y es un tema que atraviesa aspectos tan heterogéneos como son los generacionales (desde autores nacidos durante la República hasta los nacidos durante la Transición), ideológicos (autores educados en ambientes franquistas o autores anarquistas y marxistas) y estéticos (autores que proceden del tremendismo literario de la posguerra, del realismo de los años 60 o de la narrativa posmodernista del siglo XXI) (Becerra Mayor, 2015, pp. 20-21). Por eso, se puede hablar de moda literaria.

Lograr comprender totalmente las razones de este éxito sería una tarea ingente pero atendiendo al contexto cultural (en varias de sus vertientes: arte, economía, política, etc.) se pueden identificar algunos puntos significativos. En primer lugar, la democratización del país favorece que se pueda escribir libremente sobre temas que durante la Dictadura estaban prohibidos; pero esto no es suficiente porque, a pesar de la censura, durante la Dictadura se publicaron novelas sobre la Guerra Civil, aunque en cantidades y con contenidos diferentes; además, como afirmaba Bertrand anteriormente: 'La muerte de Franco no supuso, contrariamente a lo que se esperaba, una avalancha de obras' (Bertrand de Muñoz, 1996, p. 12). En segundo lugar, la distancia temporal con los acontecimientos ayuda a que se pueda escribir sobre un hecho tan traumático como una guerra civil seguida de una represora dictadura. En último lugar, hay un elemento

ideológico que merece ser considerado: el Capitalismo posmoderno (Becerra Mayor, 2015, p. 35). Ya en el capítulo 1 de esta tesis, al principio de la sección 'Posmodernismo', se habló de la época actual como una nueva etapa en la historia del Capitalismo, al que se calificaba como 'global', 'tardío', 'consumista'; Becerra Mayor retoma estos planteamientos, habla de Capitalismo 'avanzado o posmoderno' y lo presenta como el contexto para explicar el éxito de la Guerra Civil como tema literario. El Capitalismo posmoderno (es decir, el presente) se caracteriza por presentarse como el fin de la historia, como el momento al que la historia aspiraba, la mejor de las etapas históricas, una época que es perfecta (también en el sentido etimológico de la 'perfecta': terminada). Es un presente autocomplacido. Así pues, un presente perfecto no provee de conflictos que se conviertan en material literario; el pasado imperfecto, sí, especialmente un pasado como el de la Guerra Civil, lo suficientemente cercano en el tiempo y en el espacio como para que escritores y lectores compartan un marco referencial y, como conflicto bélico, es un pasado complejo y contradictorio, rico en material novelable.

En el caso literario, una de las claves del éxito es que la ficción puede retratar el trauma de manera poderosa y accesible, con el añadido de que la reciente narrativa ofrece perspectivas que son particulares a una nueva generación de escritores, que los diferencian de épocas anteriores porque ellos no vivieron ni la Guerra Civil ni la inmediata posguerra. Se trata de lo que Hirsch acuñó como 'postmemoria', entendida como:

La memoria recibida por aquellos que no han vivido un momento histórico concreto [...] un tipo de experiencia [Cuñado cita a Hirsch] "of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated" [...] La distancia generacional y la mediación son clave para distinguir la memoria directa de la postmemoria (Cuñado, 2007, p.4).

La novela de la Guerra Civil en el periodo democrático no puede ser reducida a una categoría o corriente dominante según temas o técnicas. Hay novelas que tienen un acercamiento cervantino a la ficción, como *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina; otras alteran la historia para convertirse en ucronías, como *En el día de hoy* (1976) de Jesús Torbado, en la que los republicanos ganaron la guerra; otras unen el pasado con el presente para revisar el primero, como en *Manuela* (2005) de Francisco Perejil, o las que no establecen dicha unión y la trama se desarrolla exclusivamente en un pasado con multitud de referencias históricas, como en *La mula* (2003) de Eslava Galán; sin embargo, otras sitúan la trama en el pasado y lo presentan de forma mítica, con una escasa referencialidad histórica, como en *En el remolino* (2007) de José Antonio Labordeta. A pesar de toda esta compleja pluralidad, se pueden identificar varias líneas generales en el panorama de la novela guerracivilista en la España democrática a partir de finales de los

años 90; para el análisis del corpus, dos son especialmente relevantes: el cuestionamiento de la historicidad y la (des)legitimación de la violencia.

### **1.2.1. Cuestionamiento de la historicidad.**

Este es un rasgo propio del Posmodernismo, tal como se presentó en el capítulo 1 a propósito de la problematización del conocimiento del pasado. Este cuestionamiento se manifiesta en la novela guerracivilista de tres formas fundamentales: la teoría de la equidistancia, el ‘aideologismo’<sup>47</sup> y la problematización del conocimiento del pasado.

La teoría de la equidistancia es definida como ‘la proyección de la imagen de los dos bandos enfrentados [que] alude al [...] postulado de la simetría entre las dos caras de una moneda’ (Becerra Mayor, 2015, p. 204). Esta equidistancia pone a ambos bandos al mismo nivel, aunque la República fue un gobierno democrático y los sublevados fueron los golpistas y atacantes; la equidistancia niega pues la historicidad de los acontecimientos. Labanyi, al hablar de la violencia en la Guerra Civil Española, también llega a una conclusión similar a la de Becerra Mayor: al escuchar los testimonios de las víctimas, hay que diferenciar entre republicanos y franquistas porque, si se iguala y equipara el sufrimiento, se pierde la historicidad del sufrimiento y la violencia se queda en una zona de abstracta crueldad (2007, p. 104).

El anideologismo elimina el elemento ideológico de un conflicto que tuvo mucho de ideología, anulando el componente histórico (Becerra Mayor, 2015, p. 230); domina entonces la visión de una guerra civil como una lucha fratricida basada en cuestiones personales, donde la caracterización de los personajes enfatiza los sentimientos de los mismos y su individualidad. En casos extremos, la guerra pasa a ser solo un escenario en el que los personajes tienen experiencias no determinadas por la guerra; sería un tipo de neohumanismo, ya que el núcleo de la narración es la experiencia humana de los personajes y la guerra pasa a ser un escenario o un accidente; este neohumanismo en la literatura de la Guerra Civil también humaniza al franquista, ya que reduce o anula su ideología. De ahí surge la caracterización del franquista (e incluso del fascista) bueno (Becerra Mayor, 2015, p. 265).

La problematización epistemológica es un recurso muy efectivo a la hora de hacer el pasado relevante para el presente y de cuestionar el conocimiento que se pueda tener del pasado.

---

<sup>47</sup> En esta tesis, se preferirá la ortografía *anideologismo* acorde con la norma gramatical de la transformación del prefijo *a-* en *an-* cuando la palabra empieza por vocal (RAE, s/f).

Muchos autores de las novelas guerracivilistas escritas a partir de finales de los 90 no han vivido la Guerra Civil y, en muchos casos, ni siquiera los años duros de la Dictadura. Así pues:

La Guerra Civil funciona [...] como un punto de fuga en el que confluyen los deseos cognoscitivos de distintos personajes que desde el presente desentrañan secretos de un pasado a punto de quedar extraviado (Gómez López-Quiñones, 2006, p. 35).

En varias novelas guerracivilistas, el protagonista, contemporáneo al autor, realiza una investigación historiográfica sobre algún acontecimiento ocurrido durante la Guerra Civil; la trama de la novela gira en torno al deseo de conocimiento y al proceso de investigación llevado a cabo. Esta investigación no tiene necesariamente un final satisfactorio ni está libre de problematizaciones y cuestionamientos sobre la metodología historiográfica. Este cuestionamiento de la posibilidad de conocer el pasado puede conllevar una reducción de la historicidad de los acontecimientos. La investigación del pasado habla también de la representación del presente; al buscar en el pasado 'generosos sacrificios y fuertes compromisos' (Gómez López-Quiñones, 2006, p. 103) con ideales determinados, se critica o se intenta revitalizar un presente anodino y rutinario.

### **1.2.2. (Des)legitimación de la violencia.**

La representación de la violencia en la literatura bélica es un elemento esencial para analizar la narración del conflicto en cuestión. En el caso de la literatura sobre la Guerra Civil reciente, la violencia aparece matizada según quién la ejerza; no se trata pues de una literatura que, en general, condene toda violencia. La violencia en la guerra puede ser legítima o ilegítima; sin embargo, ¿quién decide cuándo es legítima? Es un debate continuo y, sin duda, la literatura española sobre la Guerra Civil puede contribuir al mismo. A grandes rasgos, la violencia ejercida por el bando republicano es considerada legítima y la proveniente de los sublevados, ilegítima. Se legitima la primera porque la República era un sistema político democrático atacado por unos rebeldes, que por lo tanto están deslegitimados para ejercer su violencia. La violencia republicana no surge de la ausencia de la razón; todo lo contrario, aparece representada como una violencia racional, justificada y dignificante, frente a unos rebeldes cuya violencia es frecuentemente representada como gregaria, militarizada y degradante.

Merece especial atención la representación de la violencia republicana. La mirada hacia la República es muy compleja y plural y su representación desde la violencia se ha convertido en un lugar común en la literatura guerracivilista. El Franquismo impuso, por medio de su maquinaria propagandística, el mito de que la República supuso para España un periodo

extremadamente conflictivo; esta propaganda era un instrumento del Franquismo para presentarse como salvador y para legitimar su poder. Según Becerra Mayor (2015, pp. 192), ese mito ha sobrevivido hasta nuestros días y está siendo alimentado en la literatura guerracivilista actual. Así, se suele asociar al régimen republicano con el Comunismo soviético beligerante y con el terror<sup>48</sup>. Toda esta representación de la República servía a los intereses del Franquismo y ha pasado a parte de la literatura guerracivilista, que ha perpetuado este mito<sup>49</sup>.

La violencia es tan consustancial al relato bélico que incluso llega a formar parte de la identidad de los personajes; sin la violencia no se podría entender su personalidad, lo que los legitima en la violencia. Cuando estos personajes se enfrentan a la violencia, reflexionan sobre la misma de diverso modo. Existen tres rasgos generales en esta reflexión: puede ser un 'consenso antiesencialista', una 'articulación del papel de la conciencia individual y el papel de la colectividad' o un 'esquema sacrificial' (Gómez López-Quiñones, 2006, p. 189-190). En el consenso antiesencialista hay diversos tipos de violencia según la causa y, por lo tanto, ni toda la violencia es igual ni la violencia forma parte del código genético; además, determinados actos violentos están justificados. Cuando el papel de la conciencia individual y el papel de la colectividad se articulan, es porque se considera que la violencia es una práctica colectiva (partiendo de que la pertenencia a todo colectivo implica una necesaria merma de la individualidad y por lo tanto exime de cierta culpa al individuo); la colectividad republicana es representada como no basada en el adoctrinamiento ni la coerción, sino en la voluntaria adhesión. Finalmente, puede tratarse de un esquema sacrificial: la violencia republicana está legitimada porque el que la ejerce está también dispuesto a morir por sus ideales, considerados legítimos, en un acto que se podría denominar 'martirio laico', lleno de convicción ideológica.

## **2. HISTORIA DEL ENSAYO HISTÓRICO DE LA GUERRA CIVIL**

---

<sup>48</sup> La asociación con el Comunismo soviético da como resultado una República española convertida prácticamente en un satélite de la URSS de Stalin. Esto ya era conveniente para la propaganda franquista, que exageró el control extranjero sobre el Gobierno republicano y su papel violento durante la Guerra Civil, erigiéndose Franco en el patriota redentor de España y legítimo Jefe de Estado. Pero la República es presentada también como violenta por naturaleza; se la muestra como un régimen caótico del terror, siendo necesario un golpe violento para poder ponerle fin, legitimando de nuevo la sublevación derechista.

<sup>49</sup> Como consecuencia, la República queda reducida a un mero preámbulo de la Guerra Civil, perdiendo su autonomía como entidad política. Una explicación a la alimentación de este mito franquista en nuestros días, incluso por autores defensores de valores republicanos, es que los que defienden los ideales republicanos buscan todavía una forma de liberarse de esa vergüenza 'mediante la confesión [...] o la verbalización del trauma' (Becerra Mayor, 2015, p. 199). Becerra Mayor ejemplifica esta explicación con la novela *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes; en la novela, uno de los personajes republicanos también habla de 'nuestra vergüenza' al referirse a la violencia ejercida por republicanos.

El historiador Chaves Palacios afirma: 'La Guerra Civil es el acontecimiento de la Historia contemporánea española al que se ha dedicado mayor nómina de publicaciones' (2000, p. 410). Por lo tanto, la presentación que se intenta realizar en esta sección será necesariamente incompleta pero aspira a ser lo suficientemente general como para comprender mejor el discurso histórico de las novelas y del ensayo del corpus, situar al ensayo *Una historia* en la tradición ensayística de la Guerra Civil y poder analizar su relevancia en la España reciente.

## 2.1. EL ENSAYO HISTÓRICO DURANTE LA GUERRA CIVIL Y LA DICTADURA

El ensayo histórico escrito durante la contienda en ambas zonas estaba altamente ideologizado y tenía claras intenciones políticas en un contexto de enfrentamiento violento a múltiples niveles (político, económico, religioso, etc.). En la zona republicana, el ensayo histórico buscaba la legitimación de su régimen; de igual modo, en la zona sublevada se instrumentalizaba el ensayo histórico para justificar el alzamiento contra la República, reescribiendo la historia de España. Estas intencionalidades produjeron unos textos muy pobres en espíritu crítico durante la guerra y la posguerra, tanto en España como en el exilio, con algunas excepciones.

El ensayo histórico publicado en España hasta 1945 continúa la línea del realizado en la zona sublevada durante la Guerra Civil; el nuevo régimen dictatorial necesita ser legitimado y para ello reinterpreta la historia de España, sobre todo la reciente, para deslegitimar a la República calificándola como la anti-España; se presentó así la necesidad de la sublevación militar de 1936 para salvar a España, al modo de una cruzada, en una ensayística altamente propagandística. La mayoría de los historiadores hablaban de las dos Españas (una, liberal, progresista y laica; otra, tradicional, conservadora y católica). Esta metáfora de las dos Españas será exitosa y se mantendrá como la dominante hasta finales del siglo XX, cuando se hable ampliamente de una tercera España: la del centro, para unos, o la revolucionaria, para otros (Ealham, 2008, p. 287). Un ejemplo sobresaliente de este tipo de ensayismo franquista altamente ideologizado es la obra de Joaquín Arrarás, especialmente su ensayo *Historia de la cruzada española (1940-1942)*. Existe una falta general de interés en el extranjero por la historia de España desde el final de la Guerra Civil, con las excepciones de algunos excombatientes y de periodistas que habían vivido la Guerra Civil (Blanco Rodríguez, 2007, p. 746) y del hispanista Gerald Brenan, con su ensayo *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Spanish Civil War (1943)*.

Tras la derrota del Nazismo alemán y del Fascismo italiano en la Segunda Guerra Mundial, se presenta a Franco 'como centinela de Occidente y luchador contra el comunismo' (Blanco Rodríguez, 2007, p. 746). Haciendo énfasis en su carácter cristiano y, sobre todo, anti-comunista,

muy útil en el clima de la Guerra Fría, el ensayo histórico franquista intentaba presentar a Franco ante los Aliados de forma más positiva y desligarlo de la Alemania nazi y la Italia fascista, a pesar de todos los contactos que tuvo el gobierno de Franco con Hitler y Mussolini durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, algunos ensayos históricos sobre España publicados en estos años por investigadores exiliados en ocasiones escapan a la instrumentalización de la historia oficial hecha anteriormente en la zona republicana. En ese caso, aparece una historiografía más rica y plural, con intensos debates y visiones encontradas; sirvan como ejemplo las dialécticas ensayísticas entre Américo Castro (*España en su historia*, 1948; y su reedición titulada *La realidad histórica de España*, 1954) y Claudio Sánchez Albornoz (*España. Un enigma histórico*, 1956).

A principios de los años 60, la situación para el ensayo histórico en España cambiaba lentamente. La recuperación europea tras la Segunda Guerra Mundial favorece el interés extranjero por España y una nueva generación de investigadores españoles contaba con la distancia temporal suficiente para hablar de la Guerra Civil y analizar de dónde venía su situación presente; además, el régimen dictatorial empezó a relajar su control<sup>50</sup>. La ensayística de los años 60 se centró principalmente en explicar las causas políticas de la Guerra Civil y estaba dominada por el Franquismo, adoleciendo de una enorme ideologización, como demuestra la obra de Ricardo de la Cierva. Para encontrar estudios históricos en los que no predomine la propaganda hay que mirar a los hispanistas extranjeros. Cataluña es por esa época el centro intelectual de España por donde entran nuevas ideas provenientes de Francia y de Reino Unido (Cuenca Toribio, 1999, p. 242)<sup>51</sup>. Fueron especialmente los hispanistas anglosajones quienes crearon un impacto duradero en la historiografía española sobre la Guerra Civil, entre los que destacan Hugh Thomas<sup>52</sup> (*The Spanish Civil War*, 1961), quien recalca las dimensiones internacionales, Herbert Southworth (*El mito de la cruzada de Franco*, 1963), Gabriel Jackson (*The Spanish Republic and the Civil War 1931-1939*, 1965) y Raymond Carr (*Spain 1808-1939*, 1966). El hispanismo anglosajón de los años 60 se caracteriza por basar el comienzo de la Guerra Civil en el fracaso de la República, dando explicaciones casi exclusivamente políticas y estableciendo un marco histórico bastante reducido, por separar cronológica y temáticamente República y Guerra Civil en entidades casi

---

<sup>50</sup> Esta relativa relajación de la censura se manifestó en la *Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta* (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1966). Aunque fue una ley extraordinariamente restrictiva, permitió cierta libertad para los parámetros de la época. Cabe recordar un acontecimiento coetáneo en la novela guerracivilista expuesto anteriormente: la publicación de *Las últimas banderas*, del excombatiente republicano Ángel María de Lera, en 1967.

<sup>51</sup> En Cataluña fue precisamente donde trabajó uno de los historiadores más destacados del siglo XX: Jaime Vicens Vives.

<sup>52</sup> 'Nunca antes se estudió el siglo XX con tal bagaje metodológico', dice Cuenca Toribio (1999, p. 268) refiriéndose a Hugh Thomas.

autónomas y por restringirse espacial y temporalmente a España en los años 30, prestando una atención insuficiente al contexto europeo de crisis del periodo de entreguerras<sup>53</sup>. Aunque el hispanismo anglosajón se convirtió ciertamente en un modelo, especialmente en cuanto a la metodología, también recibió críticas contemporáneas y posteriores de algunos historiadores españoles exiliados, como Manuel Tuñón de Lara, y franceses, como Pierre Vilar, Émile Témime, Pierre Broué o Guy Hermet (Blanco Rodríguez, 2007, p. 750). La investigación de Tuñón destaca desde su exilio en Francia y se caracteriza por su hibridismo historiográfico debido a su formación en derecho, politología, sociología y literatura, aportando una perspectiva variada en su acercamiento a la historiografía de España. Su ensayo *La España del siglo XX* (1966) es muestra de su contra-lectura habitual del discurso oficial (Cuenca Toribio, 1999, p. 246).

## 2.2. EL ENSAYO HISTÓRICO DURANTE LA TRANSICIÓN Y LA DEMOCRACIA

Los años 70 guardan una importancia capital ya que suponen los últimos años del Franquismo y la transición a la democracia. En los años del tardofranquismo, el hispanismo extranjero continúa produciendo numerosos estudios históricos sobre la Guerra Civil, como los de J. W. D. Trythall, Edward Malefakis, Richard Robinson y Raymond Carr, cuyos análisis están lejos de la hagiografía que se practicaba en la España franquista y por lo tanto ofrecen visiones más equilibradas y académicas. No hay una ruptura historiográfica con los años 60; algunas características de la investigación franquista continúan, como la marcada ideologización franquista (por ejemplo, *La revolución y la guerra civil española* (1976) de Payne), la visión de la Guerra Civil como resultado del fracaso modernizador de la República o el foco en lo político (por ejemplo, estudios de la actuación de partidos y sindicatos) (Blanco Rodríguez, 2007, p. 752).

Otros hispanistas como Martin Blinkhorn y Paul Preston comienzan a criticar la ausencia de la historia social de los análisis históricos que se hacían sobre la Guerra Civil<sup>54</sup>. Estas aportaciones de Blinkhorn y Preston supondrán un cambio de rumbo en la historiografía guerracivilista al ampliar el campo analizado incluyendo los aspectos sociales; en España, el interés por lo social produce el ensayo *La emigración de la Guerra Civil de 1936-1939* (1977) de Javier Rubio, pero será una excepción en una disciplina centrada en lo político. Una novedad de la historiografía en

---

<sup>53</sup> Es oportuno recordar aquí lo expuesto en el capítulo introductorio a propósito de la relación República y Guerra Civil, que no son consideradas como entidades autónomas en esta tesis, sino que los últimos tres años de la República fueron bélicos.

<sup>54</sup> *Carlism and Crisis in Spain, 1931-1939* (1975) de Blinkhorn y *The Coming of the Spanish Civil War: Reform, Reaction and Revolution in the Second Republic 1931-1936* (1978) de Preston.



la Transición es el comienzo de los estudios locales y los internacionales y la apertura de numerosos archivos, con lo que se hace accesible más cantidad de información, aumentando el interés por la investigación histórica sobre la Guerra Civil (Blanco Rodríguez, 2007, p. 752).

En 1979, la historiografía oral irrumpe en la investigación con *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*, de Ronald Fraser, pero es también una excepción. El contexto socio-político español no favorece que las víctimas hablen públicamente de sus experiencias; existían todavía muchas 'dificultades para recabar el testimonio oral de los familiares directos de las víctimas o desaparecidos, pues estaban aún marcados por la estigmatización [...] franquista' (Íñiguez Campos, 2014, p. 325). Tiene mucho que ver el llamado pacto de silencio de la Transición, presentado anteriormente a propósito de la novela histórica guerracivilista en este capítulo. Eso explicaría en parte que a principios de los años ochenta, hubiera temas intocables en el ensayo histórico de la Guerra Civil (Ealham, 2008, p. 290).

Aunque la historiografía militar sigue siendo bastante tendenciosa, se publican interesantes estudios sobre el bombardeo de Guernica: *La destrucción de Guernica* (1975) de Southworth, Ángel Viñas realiza varias publicaciones sobre este tema y Klaus A. Maier utiliza valiosa documentación alemana en *Guernika, 26-4-1937* (1976). Estos ensayos históricos analizan la participación extranjera en la Guerra Civil, que está estrechamente relacionada con la historiografía económica del conflicto; aunque no se publica ningún estudio global en materia económica, se investigaron el colectivismo en la zona republicana, el impacto de la ayuda económica internacional y las reservas de oro del Gobierno republicano (conocido popularmente como 'el oro de Moscú') (Blanco Rodríguez, 2007, p. 756-7).

Las fechas que marcarán los años 80 serán los cincuentenarios del comienzo (1986) y del final (1989) de la Guerra Civil; serán los primeros aniversarios de la Guerra Civil en una España democrática, ya que durante la Transición el sistema democrático estaba todavía en ciernes. Este aspecto y la historiografía local hacen que los años 80 produzcan la mayor cantidad de investigación guerracivilista del último cuarto de siglo (Chaves Palacios, 2000, p. 413). Esto fue una novedad y marcó a la ensayística también de forma cualitativa. En un ambiente de democracia bastante establecida, la polémica es escasa y existe un clima favorable para el debate en torno a un tema tan espinoso para la sociedad española. El hecho de que apareciera una nueva generación de historiadores que no vivió la Guerra Civil influye definitivamente en la orientación que toma la historiografía. La tónica general fue de reconciliación, de la visión de la Guerra Civil como una desgracia para todos. Se organizan numerosos actos conmemorativos financiados por instituciones públicas y privadas y administraciones desde las municipales a las autonómicas, excepto la administración central, ya que el Gobierno de la época rehusó financiar actos conmemorativos relacionados con la Guerra Civil. La década de los 80 trajo una gran

divulgación de la investigación historiográfica guerracivilista: series y artículos en diarios y en revistas especializadas<sup>55</sup>. En este clima investigador tan rico, se crearon instituciones como la Sociedad de Estudios de la Guerra Civil y del Franquismo (1986).

En este contexto, la investigación sobre la Guerra Civil en los años 80 se caracterizó también por la abundancia de material publicado, tanto académico como divulgativo; por el conservadurismo metodológico, que continuó a través del énfasis en lo político, relegando lo antropológico y lo social<sup>56</sup>; por la convivencia de temas clásicos como la política, lo militar, la intervención internacional<sup>57</sup> junto a novedades temáticas incipientes como la justicia, la cultura, la represión en ambos bandos y la vida en la retaguardia de ambas zonas enfrentadas; por la representación de la nueva España democrática como contra modelo a la franquista, valorando positivamente la Transición; por el acceso a nuevas fuentes, aunque otras siguen siendo inaccesibles; por el comienzo de la historiografía local, especialmente promovida por las nuevas universidades; y por la dicotomía República – Guerra Civil del modelo anglosajón (Blanco Rodríguez, 2007, p. 758-761).

Mención especial merece la novedad temática de la represión. Se pudieron realizar estudios al respecto gracias al acceso a la información contenida en gobiernos civiles, diputaciones, delegaciones de justicia y registros civiles y también al testimonio de algunos supervivientes, cuyas declaraciones eran posibles en un ambiente democrático bastante estabilizado. Una de las cuestiones determinantes fue establecer balances sobre las muertes en ambos bandos<sup>58</sup>. Conectado con los testimonios de la represión por parte de los supervivientes, está el desarrollo de la historiografía oral<sup>59</sup>.

En los años 90, los aniversarios también funcionarán como años clave en la producción ensayística de la Guerra Civil, en este caso los sexagésimos aniversarios del comienzo (1996) y

---

<sup>55</sup> La síntesis histórica que publica la revista *Historia 16*, titulada *La Guerra Civil*, obtiene éxito comercial y recibe el elogio de historiadores.

<sup>56</sup> Con algunas excepciones notables como la de la obra colectiva *La guerra civil española. Una reflexión moral 50 años después* (1986), dirigida por Ramón Tamames y en la que participan el filósofo José Luis López Aranguren y los hispanistas Gabriel Jackson y Hugh Thomas, entre muchos otros.

<sup>57</sup> *Guerra, dinero y dictadura: ayuda fascista y autarquía en la España de Franco* (1984) de Ángel Viñas.

<sup>58</sup> *Pérdidas de la guerra* (1977) de Ramón Salas Larrázabal supuso un punto de inflexión por su metodología, aunque sus datos fueron refutados posteriormente. Ya en los 80, existen ensayos históricos locales que analizan la represión: *La represión en Soria durante la Guerra Civil* (1982) de Hernández García y Herrero Balsa y *La represión en La Rioja durante la Guerra Civil* (1984) también de Hernández García (Chaves Palacios, 2000, p. 415-418).

<sup>59</sup> Partiendo de trabajos como *Esas voces que nos llegan del pasado* (1968) de Philippe Joutard y el mencionado *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros* (1979), en los años 80 en España se publican *La voz del pasado* (1988) de Paul Thompson y la revista *Historia y Fuente Oral*, dirigida por Mercedes Vilanova. Según Joutard y Hammu, esta revista es una acertada expresión del dinamismo del grupo de Barcelona y 'rápidamente se convierte en el punto de referencia no solo para los estudios de historia oral española sino para el conjunto de la comunidad internacional' (1996, p. 160).

del final (1999) de la Guerra. Existen líneas de continuación desde los años 80 como por ejemplo el crecimiento por el interés en los estudios locales; la presencia de estudios sobre la represión, aunque no es significativa<sup>60</sup>; la divulgación a través de dossiers de prensa de diverso valor; la publicación de obras de conjunto<sup>61</sup>; el interés creciente por la historia oral de los últimos supervivientes; y la labor revisionista franquista de Ricardo de la Cierva con su historiografía fuertemente ideologizada. Al igual en que en 1986, con motivo del aniversario en 1996 se crean instituciones de investigación; en este caso, la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos.

A propósito del exilio, existe una diferencia cuantitativa y cualitativa con respecto al ensayo histórico de los años 80. Se publican estudios franceses y mexicanos que aportan nuevos datos muy relevantes por ser ambos países los principales destinos de los exiliados. En España, la investigación sobre el exilio también se intensifica, ligada a los estudios de la dimensión internacional; así, aparte de la creación de la asociación mencionada en el párrafo anterior, se estudian casos concretos como el de los cerca de tres mil niños de la zona republicana que fueron llevados a la Unión Soviética<sup>62</sup>.

Se observan otras diferencias entre la historiografía de los 90 y la que se hizo en los 80. En los 90, existe un mayor acceso a fuentes que permiten acercarse a cuestiones nuevas; la crispación política utilizó la Guerra Civil como arma partidista; la recuperación de formas claramente subjetivistas, con un interés por lo individual y por la narración<sup>63</sup>; nuevos temas como el coste humano, la propaganda, los intelectuales y el género (Blanco Rodríguez, 2007, p. 762-765). En cuanto a este último, se publican estudios interesantes sobre las mujeres en la Guerra Civil y su visión retrospectiva de la guerra<sup>64</sup>.

La dimensión internacional cobra un interés mayor, en calidad y en cantidad, especialmente para conmemorar el sexagésimo aniversario del final de la Guerra: *Así terminó la guerra de*

---

<sup>60</sup> Es bastante significativa la represión religiosa desde una perspectiva poco común: la represión religiosa llevada a cabo dentro de la zona franquista. Juan B. Vilar publicó su artículo 'Una experiencia protestante en la España de Franco, a través de un epistolario inédito' (1996) sobre la minoría protestante española durante la guerra, represaliada en la zona franquista en una persecución religiosa ocultada a los medios para evitar la enemistad protestante en Reino Unido, EE.UU. y Alemania (Chaves Palacios, 2000, p. 427).

<sup>61</sup> Como la editada por Preston y Mackenzie: *The Republic Besieged: Civil War in Spain, 1936-1939* (1996).

<sup>62</sup> *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética (1937-1999)* (1999) de A. Alted, E. Nicolás y R. González.

<sup>63</sup> Una de las nuevas formas de narrar la Guerra Civil será temáticamente en lugar de cronológicamente, como se ve en el ensayo de marcado carácter personal *Guerra en España 1936-1939* (1996) del hispanista alemán Walther Bernecker, publicado originalmente en 1991 con el título *Krieg in Spanien 1936-1939*.

<sup>64</sup> *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil* (1999) de Mary Nash; *Mujer y exilio* (1999) de Antonina Rodrigo, con retratos biográficos de mujeres exiliadas; y *Ve y cuenta lo que pasó en España* (1999) de Aranzazu Usandizaga, que recoge testimonios de decenas de mujeres extranjeras que estuvieron en la guerra como enfermeras, periodistas o soldados.

*España* (1999) de Ángel Bahamonde Magro y Javier Cervera Gil pone el final del conflicto en el contexto europeo; *La internacionalización de la guerra civil española* (1999) de Fernando Schwartz, reedición del original de 1972, critica al Reino Unido y presenta las dificultades internas de Francia y URSS; y *Hostilidad internacional y conflictos internos durante la Guerra Civil* (1999) es un trabajo colectivo coordinado por Preston, con contribuciones de Enrique Moradiellos sobre Franco, Helen Graham sobre movilizaciones y Chris Ealham sobre anarquismo, entre otros investigadores (Chaves Palacios, 2000, p. 426).

En la primera década del siglo XXI, los septuagésimos aniversarios destacan cuantitativamente en la producción ensayística pero no de forma significativa, ya que desde finales de los años 90 se observa un creciente interés por la Guerra Civil que se mantiene relativamente constante a través de los años, como se presentó a la hora de hablar de la novela guerracivilista. El impacto cualitativo que se mencionó en los dos cincuentenarios en los años 80 continúa estando vigente:

El setenta aniversario es deudor de los avances historiográficos logrados en los aniversarios anteriores, especialmente el cincuentenario, pues, no en vano, marcó la pauta, tanto temática como metodológicamente, de lo que se investigaría sobre la Guerra durante las dos últimas décadas (De Prado Herrera, 2007, p. 306).

Por este gran interés en la Guerra Civil, se observan diversas tendencias historiográficas que coexisten y a veces se enfrentan. Una de las más mediáticas es la del revisionismo neofranquista. Desde la Dictadura, ha estado presente en la historiografía sobre todo con la producción ensayística de Ricardo de la Cierva y Stanley Payne. En estos años, se sumaron nombres como Pío Moa (*Los mitos de la Guerra Civil*, 2003) y César Vidal (*Memoria de la Guerra Civil Española*, 2004), de gran carga ideológica fundamentalmente para justificar la sublevación franquista y de baja calidad académica, hasta el punto de no ser considerada historiografía por algunos historiadores<sup>65</sup>.

La represión ha estado presente en la historiografía desde los años 70 pero de forma poco significativa hasta que en este siglo ha ocupado un lugar preeminente, especialmente en la historiografía local<sup>66</sup>. Probablemente, por la distancia temporal con los hechos, este tema ha sido investigado especialmente por historiadores que no han vivido el conflicto; además, los supervivientes puede que encuentren más fácil hablar de sus experiencias, en muchos casos

---

<sup>65</sup> Para Viñas, ‘este revisionismo “neofranquista y de medio pelo no es historia”, entendiendo que en el mismo no hay nada nuevo “y hay, en cambio, mucho de una ignorancia supina de la historiografía crítica académica”’ (Blanco Rodríguez, 2007, p. 766). A este neofranquismo, hubo reacciones desde otras concepciones de la historiografía, como los ensayos *1936. Los mitos de la Guerra Civil* (2004) de Moradiellos, *La cruzada de 1936* (2006) de Alberto Reig y *La soledad de la República* (2006) de Viñas.

<sup>66</sup> Por ejemplo *Del golpe militar a la guerra civil. Sevilla, 1936* (2006) de Juan Ortiz.

traumáticas, en una democracia consolidada como la de la España del siglo XXI<sup>67</sup>. A la represión, se le ha prestado también una atención por bandos. François Godicheau, en *La guerre de'Espagne. Republique et révolution en Catalogne (1936-1939)* (2004), accedió a fuentes primarias utilizadas por primera vez y logró un análisis muy extenso de la represión contra los revolucionarios a partir de los sucesos de mayo de 1937 en la zona republicana. Por su parte, Helen Graham, en *Breve Historia de la Guerra Civil* (2005), expone la progresiva creación del nuevo estado franquista basado en la represión y la violencia (Ealham, 2008, p. 298-299).

Junto a los estudios de la represión, los ensayos de tipo social y los de internacional también se desarrollan exponencialmente. La historiografía social gana más espacio en comparación con los periodos anteriores<sup>68</sup>. La dimensión internacional cobra una gran relevancia y amplía su campo de investigación, contextualizando la Guerra Civil en el ámbito europeo, analizando la decisiva aportación económica extranjera en el desarrollo de la Guerra, criticando la supuesta no-intervención de varios países, investigando la acogida de exiliados y el impacto de las brigadas internacionales, etc.<sup>69</sup> Es en esta época cuando se abren parcialmente los archivos de la antigua Unión Soviética, que ofrecen una relevante cantidad de material inédito; Remi Skouletsky trabajó estas fuentes soviéticas para su investigación de la historia de las Brigadas Internacionales en *Novedad en el frente* (2006); este ensayo ha confirmado lo sospechado: la mayoría de los voluntarios eran jóvenes solteros de clase obrera que querían defender la República del Fascismo y también luchar por el Comunismo (Ealham, 2008, p. 294)<sup>70</sup>. En España, otros archivos siguen siendo inaccesibles o restrictivos, como los de la Fundación Francisco Franco y varios militares, carcelarios y provinciales (Blanco Rodríguez, 2007, pp. 771-772).

La historiografía militar sobresale por dos motivos. El primero es que la carga ideológica que tuvo en el pasado se reduce considerablemente; por ejemplo, se analizan los deficientes planteamientos tácticos de ambos ejércitos en *Historia militar de una guerra civil. Estrategia y*

---

<sup>67</sup> La represión aparece en ensayos sobre la vida en la retaguardia y sobre el exilio: *El infierno fuimos nosotros. La guerra civil española (1936-1942)* (2005) de Bartolomé Bennassar y *En el nombre del pueblo. República, rebelión y guerra en la España de 1936* (2006) de Rafael Cruz, que 'demuestra que la derecha española expresó su discurso del miedo magnificando hechos aislados de violencia cotidiana en la prensa y exagerando los conflictos en un intento de desacreditar a la República' (Ealham, 2008, p. 292).

<sup>68</sup> *A ras de suelo: Historia social de la República durante la Guerra Civil* (2003) de Michael Seidman, que presenta la vida cotidiana en la retaguardia y en el frente; *Por qué el 18 de julio... y después* (2006) de Julio Aróstegui, que trata de las consecuencias políticas y sociales de la transformación de la sublevación en guerra; y *Reforma, revolución y contrarrevolución agrarias. Conflicto social y lucha política en el campo (1931-1939)* (2006) de Javier Tébar.

<sup>69</sup> La labor historiográfica de Viñas ejemplifica esta relevancia con dos títulos significativos: *Franco, Hitler y el estallido de la Guerra Civil: antecedentes y consecuencias* (2001) y la mencionada anteriormente al hablar de su desmitificación franquista *La soledad de la República* (2006).

<sup>70</sup> Testimonios de brigadistas recogidos posteriormente, confirman la amplitud de miras de estos voluntarios y sus diversos motivos. Adam Hochschild recoge en *Spain in Our Hearts: Americans in the Spanish Civil War, 1936-39* (2016) el testimonio de un brigadista: 'For us it wasn't Franco... It was always Hitler' (Ascherson, 2016, s/p).

*tácticas de la guerra de España* (2006) de Gabriel Cardona y se estudia también la cantidad de ayuda extranjera recibida por el ejército franquista y por el republicano, con ensayos como *Armas para España: La historia no contada de la Guerra Civil española* (2000) de Gerald Howson, que desmonta el mito franquista de que franquistas y republicanos recibieron igual cantidad de ayuda internacional; la conclusión es que la República estuvo en desventaja (Blanco Rodríguez, 2007, p. 769). El segundo es el novedoso tratamiento que se le da en publicaciones como la trilogía de Jorge Reverte: *La batalla del Ebro* (2003), *La batalla de Madrid* (2004) y *La caída de Cataluña* (2006); Reverte articula la documentación académica y la trama narrativa, rompiendo las fronteras de los géneros literarios. El hibridismo genérico que se presentó en el capítulo 1 como rasgo del Posmodernismo favorece un nuevo tipo de ensayo histórico. Se trata de 'narraciones históricas, documentalmente contrastadas y que se presentan como tal al lector [e] incorporan sin afán paródico no pocos procedimientos narrativos' (Peris Blanes, 2009, s/p). Estos ensayos novelados deben alcanzar un equilibrio muy delicado entre historia y literatura, ya que corren el riesgo de romper un pacto de lectura híbrido. Existe un componente comercial en esta nueva forma de historiar; una muy pujante industria editorial solicita textos de divulgación, aptos para lectores no especializados pero guardando ciertos criterios académicos y/o ideológicos. Se evidenció el éxito de novelas que incorporaban métodos historiográficos (*Soldados de Salamina*, 2001, de Javier Cercas) y el proceso inverso (ensayos históricos que incorporan métodos literarios) también ha resultado un éxito. Peris Blanes (2009) ejemplifica esta nueva ensayística con la trilogía de Jorge M. Reverte sobre la Guerra Civil mencionada anteriormente, *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie* (2005) de Eslava Galán y *Trece rosas rojas* (2005) de Carlos Fonseca.

Finalmente, otra novedad de la última producción ensayística la presenta Zaragoza Pelayo en su artículo 'Las causas de la Guerra Civil Española desde la perspectiva actual: Aproximación a los diversos enfoques históricos'. Se trata del triple enfoque 'neutralista, moralista y sentimental' de la historiografía:

Pretende tratar a ambos bandos como malvados, o a unos más malvados que otros, pero no con la intensidad que se había dicho, [y] suele venir acompañado de declaraciones de imparcialidad. Pero también de apreciaciones morales y sentimentales (Zaragoza Pelayo, 2007, p. 172)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> En su artículo aquí citado, Zaragoza Pelayo realiza una panorámica general y básica, y por ello didáctica y orientativa, de toda la historiografía guerracivilista española. Habla de cuatro corrientes: el enfoque derechista, cuyas raíces están en la historiografía franquista de la posguerra pero que se suaviza con métodos académicos; el enfoque progresista, propio de la Transición y temprana Democracia, con leves tintes marxistas, para el que un grupo de militares se sublevaron contra una república democrática avanzada; el enfoque revisionista, estrechamente relacionado con el derechista del Franquismo, pero con

La visión sentimental habla de la Guerra Civil en términos de lucha fratricida, condición cainita española, infierno hispánico, debates sobre si fue posible la paz, etc. Fernando García Cortázar representa esta corriente historiográfica. En el análisis moralista de la Guerra Civil se incluyen calificaciones morales sobre la actuación de las personas<sup>72</sup>. La investigación de Antony Beevor entra dentro de esta visión de la historiografía. Finalmente, la visión neutralista de la Guerra Civil 'llega a la conclusión de que los dos extremos de cada bando arrastraron a una mayoría de moderados hacia la guerra' (Zaragoza Pelayo, 2007, p. 173). Esta búsqueda de la equidistancia (fenómeno también explicado anteriormente con relación a la literatura de la Guerra Civil) se percibe en la obra de Bennassar, mezclada con toques sentimentales y moralistas, especialmente en un ensayo citado anteriormente al hablar de la representación de la represión: *El infierno fuimos nosotros: la guerra civil española (1936-1942)* (2005). En España, en esta visión neutralista 'se halla el libro de Eslava [*Una historia de la guerra civil que no va a gusta a nadie*], cuyo autor gusta de un moralismo plasmado en multitud de anécdotas' (Zaragoza Pelayo, 2007, p. 173).

### **3. CONCLUSIÓN**

Después de presentar en dos secciones distintas la novela y el ensayo histórico guerracivilistas, es especialmente relevante para esta tesis resaltar las coincidencias entre ambos géneros en la España reciente, en el contexto de elaboración del corpus de esta tesis, que participa de la novela y del ensayo. Al explicar el cuestionamiento de la historicidad en la literatura de la Guerra Civil, se destacaron tres formas fundamentales de llevar a cabo este cuestionamiento: la equidistancia, el anideologismo y la problematización del conocimiento del pasado. Estos tres aspectos también aparecen en la historiografía de la época: la visión neutralista del ensayo histórico promueve esa equidistancia, la visión sentimental del ensayo desideologiza un conflicto fundamentalmente ideológico y la investigación historiográfica que se presenta en muchas novelas sobre hechos pasados tiene su contrapartida en el uso de técnicas literarias a la hora de hacer historiografía.

Esto refuerza el marco teórico del Posmodernismo, ya que, como se presentó en el capítulo 1, la teoría posmodernista cuestiona la separación entre géneros literarios, entre ficción e historia,

---

un aparato crítico potente; y el enfoque neutralista-moralista-sentimental, que considera a ambos bandos antidemocráticos y responsables de la guerra, aunque con diferencias cualitativas.

<sup>72</sup> Recuérdese que en el capítulo 1 se señaló este moralismo en la historiografía de Tucídides y que, en el siglo XXI, Aróstegui definía el periodo actual de la memoria histórica como *memoria de la restitución o reparación*, impregnada de moralidad.

puesto que son narraciones y pueden ser analizadas como tales. A la hora de concretizar dicho marco teórico en la historiografía y la literatura guerracivilistas, se evidencian las conexiones entre las dos como narraciones y se fortalece el análisis conjunto de los tres textos del corpus, en lugar de separarlos por subgéneros. De este modo, los siguientes capítulos analíticos se estructuran de forma temática en lugar de genérica.



### 1. INTRODUCCIÓN

#### 1.1. CONCEPTO DE VIOLENCIA

Según la Organización Mundial de la Salud (OMS),

La violencia es un fenómeno sumamente difuso y complejo cuya definición no puede tener exactitud científica, ya que es una cuestión de apreciación. [...] La Organización Mundial de la Salud define violencia como: El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones (OMS, 2002, pp. 4-5).

Krause (2009, pp. 338-339) realiza una interesante categorización de la violencia a partir de tres aproximaciones a la misma: la primera es el significado y el propósito del acto violento; la segunda es el nivel o el alcance de la organización de los actores violentos; y la tercera es la naturaleza de la propia violencia. Con respecto a la primera, al significado y al propósito del acto, se puede hablar de cuatro tipos de violencia: violencia políticamente motivada (por ejemplo, una guerra), violencia económicamente motivada (por ejemplo, el crimen organizado), violencia socialmente condicionada (por ejemplo, unos disturbios) y la violencia interpersonal (por ejemplo, la violencia doméstica). Conforme a la segunda aproximación, al nivel o alcance de la organización de los actores, la violencia puede ser autoinfligida (por ejemplo, el suicidio), interpersonal (por ejemplo, la violencia contra un niño) o colectiva (por ejemplo, la violencia contra grupos políticos). Y la tercera aproximación para categorizar la violencia, la naturaleza de la propia violencia, presenta los siguientes tipos: la violencia física, la violencia psicológica, la violencia de género y sexual<sup>73</sup>, la violencia por omisión y la violencia sistémica. Resulta muy complejo obtener una imagen completa de la violencia debido a la gran variedad de categorías que existen, a las muy diversas disciplinas académicas que investigan todas estas categorías

---

<sup>73</sup> Aunque Krause las presente unidas, la violencia sexual se diferencia de la violencia de género en que esta última se refiere a la violencia ejercida contra una persona por su género, sin que necesariamente exista elemento sexual. *Sexo* es una categoría biológica y *género* es un principio social organizador que estructura la vida en patrones culturales (Barrett, 1996, p. 130).

(ciencias políticas, relaciones internacionales, sociología, criminología, entre otras) y a la permeabilidad de los límites entre varias categorías ante un mismo acto violento<sup>74</sup>.

## 1.2. LA VIOLENCIA EN LAS GUERRAS CIVILES

De la categorización de la violencia hecha por Krause, existe un tipo de violencia que determina la identidad de la protagonista de *Señorita*; se trata de la violencia de género y sexual. En su análisis sobre la violencia sexual en la guerra, Wood (2009) expone que la violencia sexual es una categoría muy amplia que incluye la violación, el ataque sexual sin penetración, la mutilación, la esclavitud sexual, la prostitución forzada, la esterilización forzada y el embarazo forzado. En la violencia sexual en las guerras civiles estudiadas por Wood, se aprecia una variación enorme en cuanto a tipos y contextos: esclavitud sexual, tortura sexual, violencia oportunista o estratégica, contra mujeres o contra mujeres y hombres, llevada a cabo por individuos o por grupos, en entornos privados o públicos, ejercida por alguno/s de los actores bélicos (asimétricamente) o por todos (simétricamente). Se ha intentado explicar la violencia sexual bélica mediante el oportunismo (el colapso de las instituciones junto con la nueva autoridad de las armas) o la estrategia a través del castigo grupal (una forma de castigar y de someter a un grupo es violando a algunos de sus miembros a sabiendas de que, para ese grupo, la violación de alguno/s de sus miembros significa una humillación comunitaria). Wood concluye que ni oportunismo ni estrategia por separado explican la violencia sexual y que la violencia sexual no es un acto intrínseco a la guerra (hay conflictos en los que apenas existe violencia sexual), existiendo pues fundamentos importantes para responsabilizar a los grupos armados que sí ejercen la violencia sexual.

La mayoría de las víctimas de la violencia de género y sexual en las guerras son mujeres y niñas y la mayoría de los perpetradores son hombres, dándose el caso de una masculinización de la violencia bélica, que está representada en el corpus. *Masculinidad* se entiende en este caso como:

Those (variable) sets of values, capacities, and practices that are identified as exemplary for men. These values, capacities, and practices are normally defined in contrast or opposition to a feminine other (Hutchings, 2008, p. 390).

---

<sup>74</sup> Por ejemplo, la violencia de estado no es una categoría ni necesariamente un conflicto armado y puede ser política o racial. Como segundo ejemplo, muchos conflictos originados por la posesión o distribución de tierras pueden ser económicos y/o políticos. Un tercer ejemplo es la problemática definición de *violencia interpersonal*, ya que estrictamente hablando toda violencia es interpersonal en cuanto que requiere de un perpetrador y de una víctima (Krause, 2009, pp. 339-340).

La asociación entre guerra y masculinidad parte de las características comunes asignadas a ambos conceptos: agresión, racionalidad y coraje físico (Hutchings, 2008, p. 389). Estas tres características forman parte del punto de referencia de lo masculino, la *masculinidad hegemónica*, definida por Barrett como

A particular idealized image of masculinity in relation to which images of femininity and other masculinities are marginalized and subordinated. The hegemonic ideal of masculinity in current Western culture is a man who is independent, risk-taking, aggressive, heterosexual, and rational (1996, p. 130).

Alison expone la conexión entre la guerra y la masculinidad hegemónica. Esta última se impone de diversos modos y uno de ellos es mediante la agresividad. Esta imposición por la fuerza queda institucionalizada en el ejército, creándose así la figura del militar como el ejemplo definitivo de masculinidad (2007, p. 76) y dominando la representación de la violencia bélica como perpetrador, siendo las mujeres, en general, las víctimas. La masculinización de la violencia se convertirá en una de las representaciones de la Guerra Civil más comunes en el corpus.

Además de la categorización de Krause, en el caso de las guerras civiles, la violencia puede ser intencionada o no intencionada. La violencia intencionada se manifiesta de múltiples maneras: pillaje, robo, vandalismo, incendio, desplazamiento, secuestro, detención, tortura, violación, profanación de cuerpos muertos, etc. y por último la forma absoluta de violencia intencionada, que es el asesinato, 'ya que se trata de un método de aniquilación irreversible, directo, inmediato'; por el contrario, la violencia no intencionada se corresponde con los daños colaterales (Kalyvas, 2010, p. 38).

No solo la categorización de la violencia es extremadamente compleja, sino también su proceso. La dualidad perpetrador – víctima se desarrolla en un continuum, minando la presentación maniquea de perpetrador culpable y víctima inocente. En la guerra, una persona puede ser perpetradora y/o víctima, culpable y/o inocente, dependiendo del momento. Además, existen individuos que toman parte en el proceso de la violencia de forma indirecta, problematizando una definida identificación como perpetradora o como víctima (Kalyvas, 2010, p. 40). En el caso de la relación perpetrador – víctima, el proceso de degradación es habitual. Se tiende a degradar, incluso hasta el punto de deshumanizar, a la víctima para que el perpetrador ejerza la violencia esperada sin conflictos morales y con convicción y justificación ideológicas. Según Butler, el discurso de la deshumanización no consiste solo en que la violencia implementa lo que está ocurriendo en el discurso, también la ausencia de discurso es tremendamente significativa y

deshumanizadora: sin discurso, no se reconoce que haya existido una vida, no hay actos de duelo ni de recuerdo y, por lo tanto, no se reconoce una pérdida ni el valor de una vida (2004, p. 36)<sup>75</sup>.

Aunque la definición de *guerra civil* lleve implícito el enfrentamiento armado entre facciones, no todos los civiles de todas las guerras civiles tienen que tomar parte por alguna de las facciones; es posible ser neutral (Wood, 2010, p. 111). Sin embargo, ese no fue el caso de la Guerra Civil, en la que todos los civiles se vieron obligados a posicionarse. De ahí que, en el caso de la Guerra Civil, se dé el fenómeno de combatientes luchando en un ejército contrario a su ideología. Cambiarse de bando ocurría pero bajo un riesgo extremadamente peligroso: si el pasante era sorprendido por el ejército que abandonaba, era ajusticiado; si el pasante no lograba los avales necesarios para que el ejército receptor se convenciera de la autenticidad de su ideología, permanecía arrestado en un campo de trabajo indefinidamente. Esta situación vino dada, en gran parte, porque el primer mapa territorial de los dos bandos quedó definido en los tres primeros días tras el fallido golpe de Estado; una inmensa mayoría de civiles se encontró en un territorio bélico que no había tenido ocasión de elegir. Esa es una de las peculiaridades de la Guerra Civil en España (Eslava Galán, 2017, 00:22:51-00:23:36).

La violencia bélica puede tener múltiples objetivos: intimidación, desmoralización, polarización, demostración, radicalización, publicidad, control, movilización, financiación, eliminación, castigo, represión, etc. o, en algunos casos, no tener ninguno o ser generada independientemente de las intenciones de los actores (Kalyvas, 2010, p. 43). Cuando la violencia no tiene ningún sentido instrumental, se denomina violencia expresiva: 'Su uso se restringe a las recompensas estrictamente consumatorias de infligir dolor a los enemigos de uno' (Kalyvas, 2010, p. 44). Estrechamente ligada a la violencia expresiva está la identitaria, la dirigida a personas por ser quienes son, por su identidad. La violencia expresiva estuvo muy presente en la Guerra Civil, hasta el punto de que Kalyvas pone un ejemplo de la Guerra Civil en su obra sobre la violencia en las guerras civiles:

Más tarde fusilaron a Saturnino junto con otros 36, en represalia por el hijo de un guardia civil al que mataron en el frente... Cuando el padre oyó las noticias de la muerte de su hijo, fue a la cárcel de Toro y empezó a decir: '¡Éste, éste, éste!', sin saber quiénes eran. Mataron a 36 (2010, pp. 44-45).

Esta violencia expresiva aumenta la absurdidad, la irracionalidad y el sinsentido que muchas víctimas destacan en la violencia de las guerras civiles en particular (Kalyvas, 2010, pp. 46). Se

---

<sup>75</sup> Este aspecto cobra una gran importancia en el caso de la España reciente y actual debido a la Ley de Memoria Histórica; en particular, se intenta identificar a las víctimas enterradas sin identificar, incluirlas en un discurso histórico para reconocer su individualidad.

puede explicar la violencia expresiva por el odio, la venganza, la obediencia, el sadismo o el abuso de drogas.

A pesar de la extensa presencia de la violencia expresiva en las guerras civiles, como estos conflictos bélicos son generalmente organizados (a diferencia, por ejemplo, de los disturbios), la violencia mayoritaria es la instrumental, que puede tener dos grandes objetivos en una guerra civil: gobernar o exterminar/deportar. En el caso del exterminio/deportación, estaríamos ante un caso de genocidio o de deportaciones masivas; en el caso del gobierno, estaríamos ante una violencia coercitiva. Por ese deseo de gobernar al otro, no se busca su exterminio y se favorece su rendición<sup>76</sup>. La violencia coercitiva posee pues una función comunicativa disuasoria para convencer al otro de que se rinda y sea gobernado. Esta función comunicativa suele basarse en el terror de diversos modos, desde propaganda – escrita y/o hablada – hasta la humillación pública de las víctimas vivas o la exhibición de cadáveres (Kalyvas, 2010, p. 47-50).

Tras los objetivos de la violencia, conviene mencionar la producción de la violencia para tener un marco más amplio de comprensión. La violencia en general puede ser producida unilateral o multilateralmente. En el caso de las guerras civiles, la producción es multilateral, es decir, dos o más actores poseen la infraestructura (territorio, maquinaria, personas, etc.) para llevar a cabo sus actos violentos; de ahí que en las guerras civiles existan zonas geográficas bastante delimitadas de los bandos en lucha.

A partir de los dos objetivos en la violencia bélica instrumental (gobernar o no a una población) y las dos formas de producción de violencia (unilateral y multilateral), se pueden establecer cuatro escenarios violentos, uno de los cuales es la guerra civil. El primero es el terror de Estado (violencia unilateral para gobernar a una población); el segundo es el genocidio o la deportación (violencia unilateral no para gobernar a una población); el tercero es la guerra civil (violencia multilateral para gobernar a una población); y el cuarto es el exterminio recíproco (violencia multilateral no para gobernar a una población) (Kalyvas, 2010, p. 51)

---

<sup>76</sup> Sin embargo, en la Guerra Civil hubo una retórica y una política de exterminio, aunque el deseo de gobernar el país prevaleció. Juliá (1999) expone el exterminio así: ‘Franco mismo, en los primeros días de la rebelión, había explicado a un periodista americano que no dudaría en fusilar a media de España si tal fuera el precio a pagar para pacificarla’ (p. 25) y ‘El fusilamiento tras el remedo de juicio sumarísimo definió a la implacable máquina represora del incipiente nuevo Estado [franquista] desde que los rebeldes iniciaron su reconstrucción hasta que dieron por terminada, muy avanzados los años cuarenta, la labor de limpieza, de depuración’ (p. 27).

### 1.3. LA VIOLENCIA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En el caso particular de la Guerra Civil, la investigación histórica ha ido mostrando un interés creciente por los temas de la represión y de la violencia, como se vio en el capítulo 2 al hablar del ensayo histórico durante la Transición y la Democracia. Indiscutiblemente, tanto los sublevados como los leales a la República ejercieron violencia pero existieron diferencias cuantitativas y cualitativas. Para Preston (2011, p. 18) y para Ealham (2008, p. 298), la violencia de los sublevados fue planificada, incentivada y apoyada por las altas jerarquías<sup>77</sup>; además, su golpe de Estado rompió el imperio de la ley, favoreciendo un clima general de violencia, también en la zona republicana. Sin embargo, la violencia de los republicanos fue, en su mayor parte, y sobre todo al principio de la guerra, defensiva e impulsiva y los gobiernos republicanos intentaron con mayor o menor éxito controlar ciertos focos de violencia. Las noticias y la propaganda de la violencia ejercida por los sublevados aumentaron la violencia en la zona republicana y viceversa.

La violencia de los sublevados alcanzó cotas delirantes tanto en el sur como en el norte de España por diferentes motivos. En el sur, especialmente en Andalucía, donde existía una enorme población de jornaleros, de trabajadores sin propiedades, afectos a la izquierda, los sublevados encabezados por el General Queipo de Llano establecieron un régimen del terror para controlar a una población enemiga tan numerosa<sup>78</sup>. Sin embargo, en el norte de España, donde la mayor parte de la población era más conservadora que en el sur y ofreció menos resistencia, la violencia fue desproporcionada bajo las órdenes de Mola<sup>79</sup>. En la zona republicana, la violencia fue ejercida sobre todo por la extrema izquierda que también usó una retórica exterminadora similar a la de los sublevados; en el caso de la extrema izquierda, los blancos de su violencia fueron las clases adineradas (terratenientes, industriales y banqueros), los militares y el clero, con lo que se mezclan motivos económicos, políticos y religiosos en la violencia.

---

<sup>77</sup> En palabras del General Mola, uno de los líderes sublevados: 'Eliminar sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros' (Preston, 2011, p. 18) y 'El movimiento ha de ser simultáneo en todas las guarniciones comprometidas, y desde luego, de una gran violencia' (Preston, 2011, p. 195).

<sup>78</sup> Esta información también la recoge Juliá: 'En Andalucía y Extremadura fue patente la inmediata alianza entre los mandos del ejército expedicionario y los propietarios agrícolas para la represión de la clase obrera y del campesinado. La furia exterminadora de esa coalición militar/agraria, asistida por la Iglesia y por una Falange que hincha sus rangos con recién llegados dispuestos a realizar tareas de limpieza en la retaguardia, alcanzó también a los miembros de las clases medias urbanas de lealtad republicana' (1999, p. 18).

<sup>79</sup> 'El carácter de la guerra en Navarra, donde predominaba la pequeña y mediana propiedad, aunque no escaseara la antigua nobleza, guarda poco parecido con el de Andalucía. En Navarra, los sublevados obtuvieron desde las primeras horas un masivo apoyo popular' (Juliá, 1999, p. 19).

A pesar de estas visiones generales de la violencia, todavía no es posible ofrecer datos definitivos del número de víctimas de la Guerra Civil Española. Como se explicó a propósito del ensayo histórico en el capítulo 2, la historiografía local ha logrado ofrecer datos fehacientes de las víctimas en determinadas zonas de España, pero el acceso a varios archivos sigue siendo muy restringido o nulo. No fue hasta 1985 que el Gobierno empezó a controlar los archivos, pero para ese año ya habían desaparecido millones de documentos, entre ellos los de la sede de Falange (el principal partido fascista español), de cuarteles de policía, de cárceles y de gobiernos civiles (Preston, 2011, p. 22). Además, ya durante la Guerra, los sublevados ocultaron dicha información de varias formas, por ejemplo, desplazando a las víctimas, asesinandolas lejos de su lugar de origen y enterrándolas en fosas comunes. Tampoco se registraron aquellas víctimas refugiadas que murieron durante la huida o en su destino ni las que se suicidaron. Con los datos actuales, Preston afirma que los sublevados causaron tres veces más víctimas que los republicanos. Cuando la historiografía local lo permite, tiende a confirmar la desproporción; por ejemplo, el caso más extremo es el de la provincia de Sevilla (escenario principal de la novela *Señorita*), donde se registraron 447 víctimas a manos de los republicanos y 12.507 víctimas a manos de los sublevados. Como se dijo anteriormente, el norte de España estaba más ideológicamente cercano a los sublevados pero, incluso donde no hubo violencia republicana, como en Navarra, las víctimas de los sublevados ascendieron incomprensiblemente a 3.280. La gran excepción en la zona republicana es Madrid, en la que las víctimas causadas por los republicanos triplicaron a las de los sublevados (Preston, 2011, pp. 22-23).

Para analizar la representación de la violencia de la Guerra Civil en la literatura contemporánea española, es necesario recordar lo expuesto en el capítulo 2 a propósito de la novela histórica y del ensayo histórico. Sobre la primera, se habló de dos rasgos generales en la representación de la violencia: el cuestionamiento de la historicidad (desideologización del conflicto y de los bandos; equidistancia en la representación de la violencia, ambos bandos fueron igualmente violentos y culpables; y problematización del conocimiento del pasado) y la (des)legitimación de la violencia (la legitimación de la violencia republicana y la deslegitimación de la franquista; la asociación de la violencia republicana con el terror comunista; el antiesencialismo, la colectividad y el martirio en la violencia republicana). Con respecto al ensayo histórico, se mostró cómo y por qué los estudios sobre la violencia y la represión fueron aumentando conforme pasaba el tiempo, sobre todo, gracias a la historiografía local y a la historiografía oral.

Como ejemplifica la investigación histórica, cuanto más tiempo pasa tras los actos violentos, más fácil es aproximarse a un tema tan traumático. En la novela ocurre igual y por eso la mayoría de los autores que escriben extensamente sobre la violencia fueron y son la segunda y la tercera generaciones:

In order to work through political trauma, distance is necessary [...] this requires a younger generation to come on the scene which, unencumbered by the previous generation's internalization of terror, is willing and able to engage with the difficult stories of past violence (Labanyi, 2007, p. 98).

Sin embargo, esta distancia temporal no les libra de las consecuencias de la violencia sufrida por la anterior generación y de algún modo forma parte de su biografía, como explica Leggott:

Generationally removed from the trauma that they narrate, yet they nevertheless grew up under its consequences, often experiencing a childhood and adolescence dominated by the effects of earlier historical events and becoming aware of the stories, often unvoiced, of their relatives (2009, p. 28).

En el caso de Eslava, él es hijo de un combatiente en el ejército franquista; la experiencia bélica de su padre, además, le inspiró el personaje protagonista de *La mula*, que también aparece en *Una historia*.<sup>80</sup>

En la representación de la violencia desde el final de la Dictadura, se han observado dos enfoques generales. El primer enfoque es el evocativo<sup>81</sup>. La representación de la violencia en este caso es indirecta y sugiere más que afirma; por ejemplo, puede darse a través de una alegoría<sup>82</sup>. Es un enfoque muy efectivo para transmitir el trauma causado por la violencia y para conectar el pasado con el presente, ya que las narraciones muestran los efectos de la violencia hasta el presente y las formas de enfrentarse a los mismos: 'Haunting requires the present to correct the past at the same time that it establishes an affiliative link with it' (Labanyi, 2007, p. 113).

El otro enfoque puede ser denominado realista o documental y es el más popular en la representación actual de la violencia en la Guerra Civil. Este enfoque traslada al lector al pasado a través de una esmerada verosimilitud y recreación histórica, reforzando la diferencia entre pasado y presente y rompiendo la conexión entre ambos (Labanyi, 2007, p. 103); por lo tanto, se presenta un pasado violento y un presente seguro. Uno de los problemas que este enfoque plantea es que, al recrear un pasado violento, se intenta hablar de lo inefable, de una experiencia traumática y en muchos casos inexplicable y absurda; además, no se problematiza la

---

<sup>80</sup> Eslava afirmó en correspondencia electrónica conmigo que el personaje de Juan Castro está basado en su padre (Juan Eslava Castro), excepto su relación con Concha y el Churri y la parte del heroísmo (Eslava Galán, 2008).

<sup>81</sup> También llamado tangencial, *haunting* (Labanyi, 2007) u oblicuo (Thomas, 1990b)

<sup>82</sup> Thomas ejemplifica este enfoque con la obra *La cabeza del cordero* (1949) de Francisco Ayala, en la que uno de los relatos cuenta la historia de violencia en un pueblo desencadenada a raíz de un mensaje escrito indescifrable (metáfora de la Constitución de 1931) y otro relato narra el asesinato de un miliciano republicano a manos de un soldado franquista fuera el ámbito bélico y por razones ajenas a la guerra (1990b, pp. 25-26). Más recientemente, en la película *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, la violencia se representa en una historia de fantasmas con los horrores de la Guerra Civil como trasfondo. Entre ambas fechas, cabe destacar las películas *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice y *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura; ambas adoptan este enfoque indirecto en gran medida por la censura tardofranquista.



representación de la violencia que podría ser altamente problemática (Labanyi, 2007, p. 107), variada y llena de matices. Otro efecto que podría ser contraproducente es que la repetida representación realista de la violencia llegaría a desensibilizar al lector, convirtiendo un acto excepcional y repulsivo en uno familiar e inocuo (Hartman, 1995, p. 130). Sin embargo, este enfoque resulta altamente informativo por su recreación histórica de la Guerra Civil, con la que nuevas generaciones no están familiarizadas. Dependiendo de la representación que se haga de la violencia, esta no tiene que desensibilizar necesariamente al lector y puede conservar su poder chocante y nauseabundo, transmitiendo un poderoso mensaje anti-bélico.

## **2. LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL MEDIANTE LA VIOLENCIA EN EL CORPUS**

El análisis de la representación de la violencia en el corpus seguirá un orden cronológico: primero se centrará en 1936 y después en 1938-1939. Hay dos razones para presentar el contenido cronológicamente: por un lado, la violencia durante el conflicto evolucionó en ambos bandos, siendo distintas las violencias republicana y franquista en 1936 a la violencia de ambos bandos en 1939; por el otro, la presentación general que Eslava hace de la misma se basa en un orden cronológico, tanto en su ensayo *Una historia*, que abarca todo el conflicto, como en sus novelas (*Señorita* se centra en 1936 y *La mula*, en 1938-1939). Por su alcance total del conflicto, el ensayo *Una historia* estará presente durante todo el análisis para comparar cómo la violencia es representada en una narración ensayística y en otra novelística; se seleccionarán aquellos fragmentos de *Una historia* que, en mayor o menor medida, también aparezcan en ambas novelas o coincidan geográfica y temporalmente con los episodios narrados en las novelas. De estas, se seleccionarán los episodios violentos más representativos por su variedad y calidad en la representación de la violencia.

El análisis de la representación de la violencia en el corpus aspira a establecer una comparación entre la representación de una situación violenta en el subgénero del ensayo histórico y la representación en la novela histórica para concluir cómo influye la narración básicamente histórica y la básicamente inventada en la representación que Eslava realiza de la violencia guerracivilista. Se partirá del principio posmodernista de fluidez entre géneros literarios; de ahí la unión de las novelas y del ensayo del corpus a la hora de analizar la representación de la violencia<sup>83</sup>. También se situará el corpus en relación a las tradiciones novelística y ensayística de la Guerra Civil presentadas en el capítulo 2, analizando qué características de dicha tradición

---

<sup>83</sup> La fluidez de las barreras entre géneros literarios fue expuesta en la sección 'Las fronteras entre los géneros literarios' del capítulo 1.

aparecen en la obra de Eslava. Finalmente, se explorarán los tipos de violencia presentados en la introducción a este capítulo.

## **2.1. VIOLENCIA AL COMIENZO (1936): SEÑORITA Y UNA HISTORIA**

### **2.1.1. 17 de julio de 1936**

El comienzo del golpe de estado (Melilla, 17 de julio de 1936) es representado en *Una historia* como violento, debido a la actuación de los sublevados contra los gubernamentales y por la asociación con un entierro en las islas Canarias:

Después del entierro del general Balmes, música y crespones negros, féretro cubierto con la bandera que juró servir, Franco invierte la tarde en pasear con su esposa, doña Carmen Polo. Mientras tanto, en Melilla, los sublevados arrestan al delegado gubernativo y destituyen a los jefes leales al gobierno. Unidades rebeldes ocupan Capitanía y el resto de los edificios oficiales. Cuadrillas falangistas detienen a dirigentes del Frente Popular (p. 27).

Estamos ante una narración en la que el narrador omnisciente heterodiegético y extradiegético presenta las escenas en estilo indirecto dotándolas de un tono realista. Se distingue la sucesión de oraciones cortas que favorece la idea de acción, de rapidez en los acontecimientos de la sublevación, con la abundancia de verbos de acción: *arrestar, destituir, ocupar y detener*; los sujetos y los objetos directos personales en plural de estos verbos muestran una violencia colectiva. El golpe de Estado está simultaneado ('mientras tanto') con un entierro al que asiste Franco en Las Palmas de Gran Canaria; distancia geográfica pero cercanía narrativa. Se detalla la atmósfera del entierro: 'música y crespones negros, féretro cubierto con la bandera' y justo a continuación se narra la acción de los sublevados en Melilla. Es una contribución valiosa a la narración del golpe de Estado por su literariedad, yuxtaponiendo golpe de estado y entierro. Moa (2003) no menciona la sospechosa y casual muerte de Balmes pero Bolinaga sí recoge la muerte de Balmes y la sublevación militar (2013, p. 45)<sup>84</sup>. Eslava explicita también las dudas sobre la muerte de Balmes en *Una historia*:

El general Amadeo Balmes, comandante militar de Gran Canaria, muere de un balazo en el estómago al cargar su pistola durante un ejercicio de tiro. Ésa es la explicación oficial. ¿Se ha suicidado? ¿Lo han suicidado los golpistas porque se

---

<sup>84</sup> Para una mejor comprensión y análisis del ensayo *Una historia*, se establecerán contrastes con otros dos textos históricos sobre la Guerra Civil publicados en fechas cercanas: *Los mitos de la Guerra Civil* (primera edición en 2003, usada aquí) de Pío Moa y el ensayo histórico *Breve Historia de la Guerra Civil Española* (primera edición en 2009, usada la de 2013) de Íñigo Bolinaga.

resistía a rebelarse? ‘Hoy es virtualmente imposible afirmar si su muerte fue un accidente, un suicidio o un asesinato’ (Paul Preston) (p. 26)<sup>85</sup>.

Al igual que Eslava, Bolinaga se hace eco de las sospechosas casualidad y conveniencia de la muerte y del entierro de Balmes, pero sin la estrecha conexión narrativa aparecida en *Una historia* en la que la atmósfera del entierro en Gran Canaria impregna la del levantamiento en Melilla. La violencia ejercida por los rebeldes queda representada con tintes físicos, colectivos y mortales.

*Señorita* comienza en este día, el 17 de julio, en Sevilla; ese día es denominado cuatro veces ‘la víspera del horror’ (todas en la primera página y una de ellas conforma las primeras palabras de la novela). De esta forma, la representación de la guerra se hace negativamente (‘horror’) y se enfatiza la terribilidad de la violencia mediante la figura retórica de la repetición. El hecho de empezar en la víspera y hacer hincapié en ello crea un efecto de expectativa (en este caso aterradora) ante lo que ocurrirá el día después, el día del horror. Es significativo que *Señorita* incluya el adjetivo ‘horror’ en la división temporal y que *La mula* encabece muchos de sus capítulos con la expresión franquista ‘Año Triunfal’ para dividir temporalmente la Guerra Civil; esta elección adjetival marca la narración con tonos diferentes: empezar con ‘horror’ o con ‘triumfal’ implica la elección de un tipo de representación del conflicto. Podría no ser una coincidencia que *Señorita* hable de ‘horror’ y que su protagonista pertenezca al bando republicano y sea víctima y que *La mula* hable de ‘triumfal’ y que su protagonista luche en el bando franquista sin ser perpetrador ni víctima<sup>86</sup>.

### **2.1.2. 18 de julio de 1936**

Al día siguiente, el 18 de julio, *Una historia* narra cómo Franco viaja de Las Palmas a Ceuta y:

Unas horas después el general [Franco] se reúne en Ceuta con el consejo de jefes para discutir la situación. A escasa distancia, en una sala del hospital O'Donnell se apilan los cadáveres de los capitanes y tenientes fusilados por mantenerse fieles a la República. Un cabo sanitario les va arrancando con un bisturí las estrellas de los uniformes (p. 31).

Tras la sublevación del 17 de julio en Melilla, la violencia ya era visible para cuando llegó Franco a Ceuta el día 18 y se había materializado en su forma absoluta: el asesinato; como se presentaba en la introducción teórica de este capítulo, el asesinato es la forma absoluta de violencia porque

---

<sup>85</sup> Por la presentación del material historiográfico (en este caso de Preston, pero hay más ejemplos en *Una historia*), Eslava no problematiza la escritura de la historia en este caso, aunque se analizarán ejemplos en los que la escritura de la historia será problematizada.

<sup>86</sup> Al analizarse el final de *La mula*, se verá que el uso de ‘triumfal’ tiene mucho de irónico.

supone una aniquilación irreversible e inmediata (Kalyvas, 2010, p. 38). La violencia aparece representada como instrumental (el objetivo es eliminar a los mandos militares existentes para usurpar sus puestos); colectiva (cadáveres apilados); políticamente motivada ('fieles a la República') y física ('fusilados'). La representación de los hechos posee carga ideológica en cuanto que se muestra la fidelidad política a la República como elemento decisivo en la violencia. Además, los perpetradores degradan a sus víctimas arrancándoles las estrellas de los uniformes; esta violencia ocurre entre militares, quienes poseen un código visual muy estricto; por lo tanto, arrancar insignias es no reconocer al otro, a la víctima, como a un igual. Los bandos enfrentados aparecen distintamente representados: los leales son víctimas y los sublevados son perpetradores. Finalmente, es significativa la ordenación de acontecimientos: Franco llega a Ceuta para reunirse y discutir una situación que es extremadamente seria y delicada; sin embargo, la narración, que podría haberse centrado en dicha reunión, pasa en seguida a los cadáveres. Esa sucesión rápida de imágenes desde *Franco en Ceuta* a *cadáveres apilados* favorece una asociación entre ambos. Se trata de la segunda asociación de este tipo en pocas páginas en la que Franco es presentado en un contexto de muerte mediante la yuxtaposición o la sucesión de ideas, contribuyendo a la imagen de Franco como un personaje al que le rodea la muerte pero sin que él la ejerza directamente, según el corpus.

La presentación de otro de los líderes sublevados es significativa para la representación de la violencia derechista. La entrada en acción de Queipo de Llano en *Una historia* se desarrolla en un contexto violento. Tras haber sido escondido en un dormitorio del cuartel, Queipo de Llano aparece:

Villa Abrile [general, jefe de la Segunda División con sede en Sevilla, leal a la República], quien, al verlo, pregunta airado:

—Tú, ¿qué haces aquí?

Queipo, pistola en mano, destituye al general Villa Abrile y a los oficiales fieles al gobierno, decreta la ley marcial y toma el mando de las tropas [...] ya dueño de la situación, se dirige por radio al pueblo de Sevilla. El general golpista exagera las fuerzas de las que dispone para amedrentar a los miles de milicianos que pululan por los barrios obreros (p. 32-33).

La presentación de Queipo de Llano resulta teatral o cinematográfica, con una gran carga literaria, en tanto que se describe su escondite en un dormitorio y su aparición por sorpresa, reforzada por la reacción en estilo directo del general Villa Abrile<sup>87</sup>. Esta narración tan literaria es más propia de la novela histórica que del ensayo histórico y realza de forma efectista la presencia de un personaje central por su condición de líder golpista y por su relevancia en la

---

<sup>87</sup> Eslava declaró en mi entrevista que se considera hijo del cine y que alterna acción y reflexión imitando al cine (Eslava Galán, 2017, 00:32:49-00:34:28).

violencia guerracivilista en Sevilla. Este es uno de los muchos ejemplos por los que *Una historia* puede ser considerado un ensayo histórico novelado y por lo que admite su análisis junto a las dos novelas del corpus debido a sus coincidencias temáticas y formales.

Queipo de Llano ejerce la violencia en las primeras horas de su sublevación mediante la fuerza física y el poder (armado, destituye al general), en grado de amenaza (discurso radiado contra sus enemigos). Los cabecillas de la sublevación mencionados hasta ahora (Mola y Franco) no han aparecido ni aparecerán implicados en casos de violencia física directa sino que otros la ejercen por ellos; la actuación de los cabecillas se ubica en general en el ámbito de la violencia a través de las amenazas, dañando psicológicamente a sus víctimas, y de la organización de la violencia física (por ejemplo, ordenando ejecuciones y organizando ataques). Queipo de Llano es una excepción<sup>88</sup>. Así se refuerza el carácter particularmente violento de Queipo de Llano y se anticipa que la situación para sus enemigos en Sevilla será dramática<sup>89</sup>. La representación de esta violencia ejercida por un sublevado aparece deslegitimada, en primer lugar, porque Queipo de Llano detiene a alguien, al general Villa Abribe, del que no se menciona ningún delito y, en segundo lugar, porque Queipo de Llano toma el poder y lo usa para radiar propaganda, mintiendo sobre la situación a la población de Sevilla.

La rebelión de Queipo de Llano se representa también en *Señorita*. En este caso, el acontecimiento es íntegramente narrado en tercera persona del singular por un narrador omnisciente heterodiegético, sin presencia de estilo directo. Junto a Queipo de Llano, aparece el capitán Lorenzo Torres Cabrera<sup>90</sup>. Después del arresto de Villa Abribe y de los oficiales leales a la República, '[Queipo de Llano] libró una sangrienta refriega con los guardias y milicianos que se habían hecho fuertes en el frontero edificio de la Telefónica [...] se han apoderado de los lugares clave de la ciudad' (p. 47). La convivencia de personajes históricos (Queipo de Llano) con personajes ficticios (Lorenzo) se explica recordando lo presentado en el capítulo 1, al final de la sección 'Ficción e historia como narraciones': ambos personajes están sujetos a las mismas normas narrativas en la narración de *Señorita* y sus referentes son otras narraciones, de las que el autor ha obtenido el material para la caracterización de estos dos personajes. El tratamiento

---

<sup>88</sup> Eslava expresó en mi entrevista que la representación tan violenta de Queipo está documentada y que no era su intención representarlo particularmente violento, sino tal como refleja la documentación consultada. La explicación que Eslava da de esta violencia tan intensa es que Queipo tenía que controlar una zona obrera muy radicalizada en Sevilla y usó el terror (Eslava Galán, 2017, 00:54:16-00:55:20).

<sup>89</sup> Moa representa la toma de control de Sevilla por parte de Queipo de Llano así: 'Queipo de Llano [...] había comenzado sus audaces maniobras en Sevilla, que le llevarían, contra toda probabilidad, a adueñarse de la capital andaluza' (2003, p. 201). Bolinaga no hace mención al proceso de la toma de Sevilla por Queipo de Llano, solo al resultado: 'El general Queipo de Llano se convirtió en el dueño de la ciudad, formándose poco a poco un feudo andaluz' (2013, p. 56). Por contraste, la narración de Eslava destaca cualitativa (por la novelización) y cuantitativamente (por la extensión).

<sup>90</sup> Personaje ficticio con mucho en común con un personaje histórico: el capitán de la Legión Manuel Díaz Criado. Esta caracterización será analizada más adelante en este capítulo.

narrativo que le da el narrador a Queipo de Llano en la novela *Señorita* es idéntico al que le da el autor en el ensayo *Una historia*; se puede decir lo mismo de los personajes ficticios en *Señorita* y en *Una historia*. Lo histórico y lo inventado juegan bajo las mismas reglas en la narración y, en el caso de *Eslava*, se convierten en un aspecto significativo a la hora de representar la Guerra Civil.

Como ocurre en *Una historia*, Queipo de Llano aparece asociado a la violencia desde el principio en *Señorita*: ‘libró una sangrienta refriega’. A nivel sintáctico, el sujeto del verbo ‘libró’ es Queipo de Llano, de forma que se personaliza la violencia, se le pone nombre al sujeto activo, como ocurrió también en *Una historia*, cuando es Queipo de Llano el que, pistola en mano, destituye al gobernador. Excepto por el personaje ficticio de Lorenzo (aunque en realidad es extremadamente similar al histórico Díaz Criado), el párrafo en *Señorita* que presenta a Queipo en su toma del poder podría pertenecer a *Una historia* por su narración ensayística; esto se debe a las enormes similitudes entre la narración novelística y la ensayística en el caso de la narrativa de *Eslava* en particular y en la concepción posmodernista de la narración en esta tesis en general.

Si el 17 de julio fue ‘la víspera del horror’, el 18 es ‘el día del horror’ y así lo denomina *Señorita* (p. 10). Mientras el general rebelde Queipo de Llano y sus seguidores, toman el gobierno violentamente, la violencia se desata de forma masiva en las calles en cuanto llegan las noticias de ‘que los militares se han sublevado en Melilla’ (p. 29). La reacción ante las noticias es: ‘¡Esto es la revolución! [...] ¡Lo primero que tenemos que hacer es quemar las iglesias! [...] ¡Y lo segundo ir a por los señoritos!’ (p. 29). La representación de la violencia mediante esta ordenación de los acontecimientos en la novela (golpe militar de Estado y después violencia civil) recuerda a las palabras citadas de Preston al comienzo de este capítulo; para este hispanista, ese fue también el orden de los acontecimientos: el golpe de Estado rompió el imperio de la ley, favoreciendo un clima general de violencia (Preston, 2011, p. 18). Con esta representación de la violencia, *Eslava* se posiciona en un debate de si la Guerra Civil fue causa o consecuencia de violencia<sup>91</sup>.

Tan solo unas horas después de extenderse la noticia de la sublevación, siendo todavía la mañana del 18 de julio, el centro de Sevilla ya está conmocionado por la violencia ejercida por los republicanos: disparos, saqueos de ‘las viviendas y las tiendas de los ricos’, asaltos a palacios aristocráticos, robos, destrucción de lo que no se puede robar, incendios de coches y de iglesias, fusilamientos (Luis Mensaque, fundador de Falange sevillana), linchamientos y tiroteos (José Vigil, sacerdote) (pp. 35-36). Es una violencia política y económicamente motivada, socialmente

---

<sup>91</sup> Otro tipo de opiniones está ejemplificado por Moa, quien defiende que ‘en el alzamiento militar de julio del 36 no puede verse la culminación de una sorda subversión antirrepublicana [...], sino una rebelión ante una situación juzgada insoportable no solo por las derechas, sino también por políticos izquierdistas. [...] No hubo en esos años, pues, peligro fascista real’ pero sí era real el peligro revolucionario izquierdista (2003, pp. 188-189).

condicionada, colectiva, física, expresiva e identitaria; está dirigida a cierto sector de la población (clases adineradas y clero) pero no se mencionan dirigentes ni organizadores de esta violencia contra un sector definido de la población, por lo que resulta en una representación de la violencia como caótica. Esta representación posee carga ideológica como se ve en la calificación de los asesinados nombrados: un falangista y un sacerdote. La ideologización de la violencia contribuye a la historicidad de la narración. La violencia ejercida por republicanos queda deslegitimada en esta narración desde el momento en el que no se mencionan delitos de las víctimas, siendo entonces presentadas como inocentes.

Al mediodía, la violencia de algunos izquierdistas continúa, 'la revolución avanza como una lenta serpiente que cerca la ciudad entre sus anillos', aumentan las 'negras humaredas de iglesias y conventos' y el saqueo (p. 39). Se alude a la revolución en varias ocasiones como el motivo de la violencia más inmediata por parte de algunos izquierdistas. La representación que se hace de la misma es negativa e irónica; en primer lugar, se usa el símil de una serpiente, según la cita anterior, como si estuviera asfixiando a Sevilla<sup>92</sup>; y en segundo lugar, cuando los izquierdistas que salieron a hacer su revolución por la mañana vuelven a casa al mediodía con el botín tras el saqueo, identifican revolución con 'cada cual coge lo que puede. ¡Una[sic] hacha! [...] El miliciano [...] con la herramienta en la mano, se precipita escaleras abajo en pos de la revolución' (p. 40) o también en estos términos: '¡Esto es una revolución y tomar lo del rico explotador no es robar!' (p. 40). Esta concepción de la revolución implica una falta de formación en lo que realmente significa *revolución*, no hay un desarrollo ideológico ni un plan para una sociedad mejor tras la revolución; se trata de usar el caos imperante para cometer actos criminales en beneficio propio. Las explicaciones que dan los saqueadores de lo que es *revolución* uniendo un concepto tan ideológico y complejo como *revolución* con actos tan básicos y criminales resultan irónicas y paródicas. Además, el concepto de *revolución* está representado con diálogos entre los personajes de clase trabajadora empobrecida, con lo que la identificación entre personajes (izquierdistas de escasa educación) y enunciación (hacer la revolución es destrozar, robar y asesinar) es mayor. De este modo, a través del uso del estilo directo, se critica a los personajes (obreros izquierdistas) por sus deseos de rapiña disfrazados ridículamente de revolución.

Esta 'revolución' no es exclusiva de Sevilla ni de *Señorita*, también aparece narrada en *Una historia* en Barcelona y Madrid:

En la Gran Vía de Madrid, en las Ramblas de Barcelona, los milicianos (y las milicianas) se pavonean por los cafés, por los cines, van a todas partes con su

---

<sup>92</sup> El símil *serpiente* es un lugar común en la narración guerracivilista. En su origen, la propaganda franquista usaba términos como *serpiente* e *hidra* para referirse a los izquierdistas; sin duda, partían de una concepción cristiana negativa de *serpiente*.

recién conseguido fusil, luciendo gorrillos de puntas y brazaletes. Al socaire de la revolución se ocupan y saquean las casas de los derechistas (p. 60).

La novedad con respecto a la representación de la violencia izquierdista es el componente femenino, ausente en *Señorita*. En *Una historia*, las mujeres izquierdistas también se convierten en agentes violentos militares: las milicianas. Como se narra en la cita de arriba, ellas y ellos ‘van a todas partes’, ‘ocupan y saquean las casas de los derechistas’. Así pues, la masculinización de la violencia queda matizada en el bando republicano por la presencia de mujeres<sup>93</sup>. En la cita anterior, la ubicación de ‘y las milicianas’ entre paréntesis resalta artificiosamente el uso del femenino, recordando que, a pesar del uso del masculino, en el caso del ejército republicano hay que enfatizar que existen mujeres militares; o podría tratarse de una parodia del lenguaje no sexista que, en su forma oral, no está totalmente instaurado y la forma femenina entre paréntesis suena a añadido.

A la vez que la revolución izquierdista se extiende por Sevilla, *Señorita* narra cómo se notan por toda la ciudad los efectos de la violencia matinal: ‘Negras columnas de humo como los dedos de unas manos monstruosas ensombrecen el cielo. Al mediodía, el humo es tanto y tan denso que tamiza el sol enlutándolo como una gasa negra que se extendiera sobre la ciudad’ (p. 46) y por la noche ‘brillan los incendios como lejanos braseros’ (p. 47). Al igual que con el símil de la serpiente, el narrador continúa usando símiles para representar fenómenos que afectan a la ciudad en su totalidad; en esta ocasión, ‘los dedos de unas manos monstruosas’, ‘una gasa negra’ de luto y ‘braseros’. La violencia izquierdista aparece representada de forma negativa con estos símiles que la asocian a la extensión, monstruosidad, muerte y destrucción.

La violencia en Sevilla sigue en *Una historia* con los sublevados. Como mando de las tropas en Sevilla, Queipo es el responsable de la violencia derechista que se impone en Sevilla desde el primer día: obreros y milicianos tiroteados cuando estos buscan armas en la Maestranza de Artillería (p. 32), guardias de asalto gubernamentales tiroteados y cañoneados cuando los sublevados quieren tomar el edificio Telefónica (p. 32) y legionarios de Marruecos que reducen los barrios obreros<sup>94</sup> (p. 33). Se nombra abiertamente el aspecto social en la representación de

---

<sup>93</sup> Otras representaciones similares de la mujer como agente violento (exclusivamente las milicianas republicanas) se encuentran en *La mula*: ‘Nos cargamos a una miliciana de esas que tiran bombas de dinamita’ (p. 81) y en *Una historia*: ‘Los milicianos trepan por las ruinas valerosamente. Una miliciana apodada la Chata clava una bandera roja en los escombros’ (p. 116) y ‘Los tres tripulantes alemanes se arrojan en paracaídas. [...] al tercero lo linchan las milicianas’ (p. 118).

<sup>94</sup> ‘El Tercio de Extranjeros o Legión Extranjera fue fundado en 1920 sobre el modelo de la Legión Extranjera francesa del norte de África por el teniente coronel José Millán Astray - con Franco como lugarteniente [...]. Aunque también reclutaba a voluntarios extranjeros, en su mayoría estaba formado por españoles; por lo general eran desarraigados de la sociedad y muchas veces criminales’ (Godicheau, 2005, p. 151).



la violencia: el blanco de la violencia por parte de los sublevados es la clase obrera. Como se mencionó en la introducción a este capítulo, Andalucía era una región con una enorme masa de jornaleros, trabajadores sin tierras, afectos a partidos y a sindicatos de izquierdas. Así pues, la violencia adquiere un doble matiz social y político<sup>95</sup>.

Este día es uno de los más complejos y completos en cuanto a la representación de la violencia<sup>96</sup>. A modo de conclusión, cabría decir que los sublevados y los gubernamentales aparecen representados de diferentes formas, aunque ambos sean violentos. La violencia de los sublevados está deslegitimada por el asesinato de militares leales a un gobierno democrático y de personas que no han cometido delitos; se centra en dos líderes de la sublevación: Franco y Queipo de Llano. Franco queda asociado con la muerte a su llegada a Ceuta y Queipo es presentado como activamente violento. En cambio, la violencia de los gubernamentales es anónima y colectiva y queda igualmente deslegitimada por la violencia callejera (saqueos, asesinatos, robos, etc.). Ambas facciones llevan a cabo violencia ideológica y destructiva, sin que la narración muestre intenciones de futura construcción.

### **2.1.3. 19 de julio de 1936**

*Señorita* describe el día siguiente a los disturbios: el 19 de julio ‘amanece turbiamente el nuevo día. Todavía humean los templos [...] los tranvías y los automóviles’; ‘Queipo mueve audazmente sus peones’ y controla puntos estratégicos de Sevilla como el Aeródromo de Tablada; ‘piquetes de legionarios, regulares y falangistas patrullan el centro [...] y detienen a los sindicalistas y a los afiliados a movimientos obreros’; es tan alto el número de detenidos que se improvisan centros de detención, como el cine de verano de la plaza del Duque (p. 47). La violencia sigue siendo representada de forma negativa, sin ningún aspecto positivo hasta ahora. Es una violencia destructora ya que no se menciona ningún fin constructivo hacia un futuro mejor; es colectiva, usando el plural frecuentemente para representar tanto a perpetradores como a víctimas; y está políticamente motivada, mediante la mención de las tendencias políticas de perpetradores (falangistas) y víctimas (sindicalistas), cargando ideológicamente la representación de la violencia. La narratividad en la que se representa a esta violencia podría ser propia de un ensayo

---

<sup>95</sup> En este caso, Moa (2003) no hace mención a la represión orquestada por Queipo de Llano en Sevilla pero Bolinaga sí: ‘Como comenzaba ya a ser habitual, Queipo no tuvo miramientos contra las izquierdas. La represión fue brutal’ (2013, p. 56). De nuevo, el contraste entre *Una historia* y los otros dos ensayos históricos ayuda a perfilar el estilo de Eslava en general y su representación de la violencia en particular de forma más literaria.

<sup>96</sup> El 18 de julio de 1936 es considerado el comienzo de la Guerra Civil, cuando estalla la violencia y se extiende rápidamente.

histórico como *Una historia*, aunque estemos analizando un fragmento de una novela. Por un lado, el discurso histórico está ejemplificado en la presencia de personajes históricos (Queipo), lugares históricos (Aeródromo de Tablada, plaza del Duque), grupos militares históricos (legionarios, regulares) y grupos políticos históricos (falangistas) y en la focalización cero del narrador omnisciente heterodiegético (similar a la figura del autor en un ensayo histórico); por el otro, el discurso literario está presente, por ejemplo, en la descripción minuciosa del ambiente ('Después de una noche en vela, de zozobra y cálculos, amanece') y en el uso de los adverbios ('amanece turbiamente', 'mueve audazmente') y del tiempo verbal presente. La fusión de narración histórica y ensayística y, por lo tanto, de historia y ficción, siguen presentes en el corpus.

En el cuarto capítulo de *Una historia*, titulado 'Tanta violencia como sea menester'<sup>97</sup>, se narra cómo 'una columna de diez o doce camiones de milicianos procedentes de Huelva, en su mayoría mineros y campesinos' (p. 41) intenta recuperar Sevilla de los sublevados. Sin embargo, los sublevados les tienden una emboscada y disparan sobre la dinamita que transportan los republicanos; al explotar, muchos mueren y otros huyen. Setenta son apresados y fusilados tras 'Consejo de Guerra sumarísimo' (p. 41). La violencia queda representada de nuevo por la insistencia en la clase social de los republicanos, uniendo política y clase social en el clima de violencia; la especificación de la clase social de los milicianos y soldados republicanos es mucho más frecuente en la narrativa de Eslava que la de los soldados sublevados, que es casi inexistente<sup>98</sup>. De hecho, la conciencia social del bando republicano es un lugar común en la tradición literaria guerracivilista, como se presentó en la historia de la novela de la Guerra Civil en el capítulo 2. Un aspecto nuevo en la representación de la violencia para el corpus analizado es el de la apariencia legal de la violencia de los sublevados: los consejos de guerra. Se trata de juicios militares rápidos. Sin embargo, como se ve en el texto, se juzgan también a civiles; además, no hay garantía de defensa para el acusado, por lo que las sentencias a muerte son extremadamente numerosas y habitualmente injustas. El adjetivo 'sumarísimo' hace explícita la extremada rapidez de los juicios; por el hecho de especificar que fueron apresados setenta milicianos y que todos fueron fusilados, se cuestiona el procedimiento por la masificación de las condenas y por la rapidez del proceso. La violencia de los sublevados aparece de nuevo deslegitimada por la narración debido a la paupérrima situación de la justicia impartida en la zona rebelde contra los gubernamentales.

---

<sup>97</sup> Este título está tomado de una orden del general Mola: ocupar los centros de gobierno usando 'tanta violencia como sea menester' (Eslava, 2005, p. 37).

<sup>98</sup> Ocasionalmente se menciona la clase social de los sublevados como víctimas civiles; por ejemplo, 'en algunos pueblos, los milicianos han asesinado a muchos propietarios y han saqueado las haciendas de los más pudientes' (Eslava, 2005, p.96).

El 19 por la tarde-noche, los milicianos, que durante día y medio han saqueado los barrios ricos y asesinado ‘a unos cuantos fascistas’, tienen que defenderse del enemigo, que ‘más organizado y disciplinado, se ha armado y se ha hecho con la Telefónica, con las emisoras y con [...] el corazón de la ciudad’ (p. 56); los sublevados ahora preparan un ataque al barrio de Triana, obrero, desde el centro a través del Puente de Triana. Existe una clara división entre el tipo de violencia ejercida por los milicianos y el de los sublevados: la violencia de los primeros ha sido, en gran parte, caótica, espontánea, colectiva, casi expresiva y económicamente motivada (robando y saqueando las propiedades de los adinerados). Sin embargo, la de los sublevados ha sido organizada, dirigida hacia ciertas personas y edificios, instrumentalizada para conseguir el poder y, por ello, políticamente motivada. Ealham confirma esta representación de las distintas violencias republicana y sublevada, que se mencionó anteriormente junto con idéntica conclusión de Preston:

El consenso general entre historiadores es que el terror en la zona republicana fue diferente al terror en la zona nacionalista, pues tuvo un carácter espontáneo y las autoridades no tardaron en ponerle freno [...] A diferencia de la represión en la zona republicana, la campaña nacionalista de terror fue sistemática, omnipresente y premeditada, y no ocurrió en reacción al terror de la zona republicana (2008, p. 298).

*Señorita* refleja claramente el alto nivel de organización de los sublevados al enumerar las tropas profesionales que están preparando el ataque a Triana: guardias civiles, requetés, legionarios y regulares (p. 57); supone un contraste abrumador con los milicianos, que son mayoritariamente civiles leales a la República con nula o escasa formación militar. Esta representación se enmarca en un debate crucial sobre la Guerra Civil: el de la cantidad y calidad de la violencia ejercida por ambas facciones. ¿Existe equidistancia en la violencia de los bandos?<sup>99</sup> Las diferencias a varios niveles en la representación de ambas facciones en este episodio no se ajustan a la equidistancia de la que pueden participar algunos otros fragmentos del corpus. Según esta representación, aunque ambos bandos aparezcan como atacantes violentos, la naturaleza de la violencia fue muy diferente al comienzo de la guerra: caótica, bastante expresiva y económica en los gubernamentales, que pretendían hacer una revolución, y organizada, altamente instrumentalizada y politizada en los rebeldes. En común tienen que ambos tomaron la iniciativa y ejercieron la violencia ofensiva antes que la defensiva. Los milicianos tomaron la iniciativa saqueando y asesinando en cuanto supieron de la rebelión y los sublevados también la tomaron asaltando y asesinando para rebelarse. Esto matiza uno de los discursos más extendidos que postula que la violencia de la República fue defensiva y la de los sublevados, ofensiva. A un nivel

---

<sup>99</sup> Recuérdese que equidistancia es la simetría entre ambos bandos, que serían tratados bajo los mismos criterios, poniéndolos al mismo nivel; más detalles sobre equidistancia y violencia en la sección ‘Cuestionamiento de la historicidad’ del capítulo 2.

reduccionista necesario para entender la guerra a grandes rasgos, este discurso guarda cierto sentido. Sin embargo, no es el caso que nos concierne con la narración en *Señorita*: la violencia fue ejercida de forma ofensiva por ambos bandos pero la naturaleza de la violencia fue en efecto diferente según la facción.

#### **2.1.4. 20 de julio de 1936**

El 20 de julio por la mañana comienza el ataque a Triana y de nuevo se representa en *Señorita* la diferencia entre republicanos y sublevados en un clima violento. Las tropas sublevadas, en particular ‘moros<sup>100</sup> y legionarios’ (p. 60), atacan con botes de humo, granadas rompedoras, ametralladoras y bayonetas (pp. 60-62); los milicianos, en cambio, se defienden con barricadas hechas de carcasas de coches incendiados, muebles y otros enseres (p. 62). Esta diferencia armamentística contribuye a lo explicado anteriormente sobre la relevancia de hacer distinciones entre los bandos. A pesar de que las novelas del corpus participen en mayor o menor medida de la teoría de la equidistancia y de que el ensayo lo haga de un enfoque neutralista, hay evidencia en el corpus de que se establecen diferencias radicales en la naturaleza y la responsabilidad de las dos facciones<sup>101</sup>.

La muerte como resultado de la violencia aparece mencionada en este episodio de *Señorita* en más ocasiones que en cualquier otro episodio anterior: ‘Al tiroteo sucede un silencio de muerte’ (p. 60), ‘algunos milicianos se han encerrado en sus viviendas, como muertos en sus nichos, esperando la llegada de la Legión’ (pp. 60-61), ‘algunas mujeres ya hacen abiertamente el duelo por sus maridos y por sus hijos’, Carmen recibe la noticia del asesinato de su padre (p. 61), algunos líderes revolucionarios ‘se resignan a dar la cara y morir’ y ‘la hedentina de los muertos sin recoger’ (p. 62). La cantidad de menciones sugiere una atmósfera mortal como resultado de la violencia de poco más de dos días de barbarie derechista e izquierdista; no obstante, la muerte está representada afectando especialmente a los milicianos ya que su organización y su equipamiento no soportan la comparación con las de los rebeldes. En la representación de los

---

<sup>100</sup> ‘El reclutamiento de marroquíes en el Ejército de África español databa de 1911, cuando fueron creadas las primeras unidades de Fuerzas Regulares Indígenas, llamadas simplemente “Regulares”. La mayoría de los hombres [...] se reclutaban en las montañas del Rif marroquí y sus componentes, “los moros”, provocaban el terror entre los milicianos y civiles republicanos. Formaban con la Legión las fuerzas de choque el ejército nacional y los oficiales españoles no solo les permitían sino que les alentaban al pillaje, el saqueo, las violaciones y matanzas de la población civil [...]. Consciente de ello, Franco los utilizó como arma psicológica’ (Godicheau, 2005, pp. 171-172).

<sup>101</sup> Según lo expuesto en la sección ‘El ensayo histórico durante la Transición y la Democracia’ del capítulo 2: ‘Los dos extremos de cada bando arrastraron a una mayoría de moderados hacia la guerra’ (Zaragoza Pelayo, 2007, p. 173).

milicianos, co-existe la dualidad perpetrador – víctima, de la que se habló en la introducción a este capítulo: los milicianos pasan de ser perpetradores (saqueos, incendios y asesinatos) a ser víctimas de la violencia absoluta del ejército rebelde. Esa dualidad matiza la representación maniquea de buenos y malos que se puede dar en algunas narraciones bélicas y que no aparece en la narrativa guerracivilista de Eslava, quien explicó esta visión en una entrevista a El País:

Los malos fueron los que se aprovecharon del estado de guerra para perpetrar venganzas personales, llevar el agua a su molino y caer en otros comportamientos inciviles. Los buenos fueron los que a pesar de esa mala fiebre que se apoderó del pueblo español, tuvieron la cabeza fría para ayudar al prójimo. Hubo buenos en los dos bandos (Belausteguigoitia, 2005).

Como se observa, el elemento ideológico no es esencial en la categorización de buenos y malos, contribuyendo al anideologismo que Becerra Mayor destacaba de la narrativa guerracivilista reciente; el anideologismo elimina el elemento ideológico de un conflicto que tuvo mucho de ideología, anulando parte del componente histórico; domina entonces la visión de una guerra donde la caracterización de los personajes enfatiza los sentimientos de los mismos y su individualidad y lleva a valorarlos como seres humanos complejos más que como agentes bélicos.

Como agravante, toda esta muerte en *Señorita* es inútil: ‘Sevilla apesta a neumáticos y gasolina quemada como si todo lo que pudiera arder hubiera sido arrojado a la pira aniquiladora que sin embargo no ha purificado la ciudad’ (p. 62); la absurdidad y la inutilidad empeoran y agravan la representación de la violencia en una situación extremadamente grave de por sí, en un clima de violencia en estado absoluto porque lleva a la muerte. La absurdidad de la violencia queda representada en ejemplos de motivos concretos que provocaban la detención: tener ‘callos en las manos, la piel curtida por el sol, unos vales de Socorro Rojo, un tatuaje obrero’ (p. 63). Estas eran consideradas señales de simpatías izquierdistas y razones para ser detenido, resaltando en la narración lo absurdo de la violencia, como se presentó en la introducción de este capítulo según asocia Kalyvas guerra civil y violencia absurda (2010, p. 46).

Es en este día 20 de julio, cuando *Señorita* describe por primera vez uno de los discursos radiados de Queipo de Llano: ‘voz agria de Queipo’ (p. 61) y ‘taimado y astuto, Queipo de Llano abulta cifras, miente, amenaza, promete, advierte, amonesta, hace chascarrillos, ríe sus propios chistes con una risa cruel que transmite su bilis a las ondas en la noche viscosa y caliente’ (p. 62). La representación se hace de forma diegética, es decir, el discurso está resumido y en estilo indirecto por un narrador omnisciente heterodiegético. El lector conoce el discurso de Queipo a través de lo que cuenta el narrador y la representación que se hace de Queipo es altamente negativa: la sucesión de verbos indica la variedad de las acciones del militar golpista y el significado negativo de la mayoría de los verbos muestra qué tipo de acciones llevó a cabo el militar. La violencia psicológica está en las amenazas que Queipo de Llano radia, con efectos

desmoralizadores y perturbadores sobre una población que ya ha sufrido la violencia física en directo. Esta representación de Queipo de Llano, máximo mandatario en Sevilla, con voz agria, taimado, astuto, mentiroso, amenazador y cruel (aparte de físicamente violento, como se presentó anteriormente) anticipa el grado de represión que se llevará a cabo en Sevilla por parte de los sublevados y deslegitima la violencia de Queipo representándola como basada en la mentira; si el máximo mandatario de los sublevados en Sevilla queda deslegitimado, por extensión el control rebelde de Sevilla también y la violencia que ejerzan los republicanos tendrá, por contraste, más legitimidad que la de los sublevados.

Queipo de Llano fue conocido por sus discursos radiofónicos diarios, agresivos y propagandísticos desde Unión Radio de Sevilla en el primer año y medio de guerra. El primer discurso representado en *Una historia* aparece en forma diegética, como en *Señorita*; además, es presentado literariamente por medio de la aliteración 'pico y pala', por la rima 'mucho pico y pala, muchas barricadas' y por la oposición 'muchas barricadas pero pocos fusiles' (p. 33). Sin embargo, *Una historia* reproduce literalmente algunos otros discursos violentos de Queipo de Llano. En el decimocuarto capítulo, 'Los africanos', a propósito de las tropas africanas (legionarios y regulares), Queipo de Llano dice el 23 de julio de 1936:

Nuestros valientes legionarios y regulares [...] han enseñado a los rojos lo que es ser hombre. De paso, también, a las mujeres de los rojos; que ahora, por fin, han conocido a hombres de verdad, y no castrados milicianos. Dar patadas y berrear no las salvará (p. 97).

En *Una historia* también, un mes después, el 29 de agosto, insiste: 'En el frente de Talavera (...) han caído en nuestro poder numerosos prisioneros y prisioneras. ¡Qué contentos van a ponerse los regulares y qué envidiosa la Pasionaria!' (p. 97). Sus mensajes están cargados de violencia de naturaleza psicológica y de género y sexual, explicitando la violencia física que les espera a las mujeres de la zona republicana, con la intención de aterrorizar a la población enemiga. Además, Queipo de Llano distingue entre masculinidades, lo que conecta con la idea de la masculinidad hegemónica, según se presentó en la introducción a este capítulo, y contrapuesta a otras masculinidades (en palabras de Queipo de Llano: 'castrados milicianos') y a la feminidad. Las consecuencias de este terror en la población republicana son diversas: minar su confianza en la victoria, buscar su rendición, provocar su huida, etc. Sin duda, la representación mimética de este tipo de violencia, convirtiendo a Queipo de Llano en narrador homodiegético, es más efectiva y verosímil que la representación diegética (como en el caso del primer ejemplo de discurso). Reproducir las propias palabras del personaje histórico acarrea una mayor carga violenta que la diégesis del narrador y contribuye a la historicidad de la narración porque las citas

textuales de los discursos no se problematizan, son presentadas como ventanas directas al pasado, apoyando un alto grado de objetividad en el tono de la narración<sup>102</sup>.

La descripción que *Señorita* hace de la Sevilla de los primeros días tras el golpe de Estado contextualiza la violencia que sufrirá la protagonista, Carmen. El mismo día en que se entera del asesinato de su padre y de la detención de su hermano por izquierdistas, el 20 de julio, sale a buscar a este último por varios centros de detención. Con su padre asesinado, cuyo cadáver Carmen no puede enterrar porque no se sabe dónde está, y con su hermano detenido, Carmen está ‘mortalmente sola’ (p. 63). El adverbio define su tipo de soledad, que implica peligro de muerte: ella está relacionada con dos izquierdistas (su padre y su hermano) en un ambiente de violencia derechista, es mujer en una sociedad violentamente machista y pertenece a la clase obrera en una sociedad abiertamente clasista. En su periplo por Sevilla buscando a su hermano, Carmen ve los resultados de la violencia y la define como ‘explosión de ira’ (p. 64). Así, la violencia queda retratada como expresiva, como producto de lo irracional, de emociones nocivas, sin diferenciar ni culpar a ningún bando en concreto.

Cuando Carmen acude a uno de los centros de detención para saber de su hermano, *Señorita* describe la situación con una meridiana distinción entre lo femenino y lo masculino (pp. 73-74). Desde el principio de la novela, se ha diferenciado entre lo que hacen los hombres y lo que hacen las mujeres, pero es en este episodio en el que la narración lo enfatiza. Lo femenino está caracterizado como víctima mediante ‘atribuladas mujeres vestidas de negro, desgrefñadas’, ‘una mujer prorrumpe en alaridos histéricos, pero es rápidamente silenciada por las otras’, ‘madres y hermanas tan angustiadas’ y ‘muchedumbre mujeril’. En cambio, lo masculino representa a la violencia con términos como ‘corpulentos guardias de asalto<sup>103</sup>’, ‘uniformes’ (metonimia de *militares*, la cual ya destaca el rasgo principal de la personalidad, cosificando a los hombres en su faceta militar), ‘gritando: “¡Silencio!”’, ‘Parece que Queipo ha ordenado suspender las ejecuciones. Parece que no los van a matar’, ‘viril coquetería’ y ‘sacan pecho y lucen gorrillos’. Las mujeres no han sido representadas como agentes violentos y sin embargo sí son pacientes o

---

<sup>102</sup> Estos son solo algunos ejemplos de los discursos emitidos diariamente durante año y medio a la población hasta que Franco les pone fin; Queipo de Llano pronunció tantas barbaridades que dañaba la imagen internacional de los sublevados. Moa recoge esta faceta radiofónica de Queipo pero la representación en Moa de los discursos de Queipo dista mucho de la que hace Eslava. Moa hace referencia a estos discursos solo en dos ocasiones: ‘Queipo, desde Sevilla, inventaba el empleo de la radio como arma de guerra, difundiendo una mezcla de información y embustes, de gran efecto moral’ (2003, p. 202) y ‘Queipo de Llano, en su diaria alocución radiada desde Sevilla, comentaba una frase de un parte populista: “La guerra es a muerte, y hay que luchar contra el enemigo hasta su total exterminio”. ¡Y eso digo yo! Eso vengo diciendo desde hace tiempo, mucho tiempo”’ (2003, p. 336). Bolinaga (2013) no hace mención a los discursos de Queipo de Llano.

<sup>103</sup> ‘Creada por la República a raíz de los disturbios anticlericales de mayo de 1931, la Guardia de Asalto fue el organismo [...] para el mantenimiento del orden. Era un cuerpo esencialmente urbano, que tradicionalmente se había opuesto a la Benemérita [Guardia Civil]’ (Godicheau, 2005, p. 123).

víctimas de la violencia; los agentes violentos, y por tanto responsables y culpables, son los hombres. Esta masculinización de la violencia conecta con las teorías de Alison, Barrett y Hutchings presentadas en la introducción de este capítulo, quienes relacionan masculinidad y guerra a través de la institucionalización de la primera en el ejército como máximo ejemplo de lo masculino, especialmente en su faceta agresiva. Con una visión retrospectiva del argumento, es una representación significativa de la violencia teniendo en cuenta que la protagonista de la narración es una mujer que pasará de paciente (víctima directa de múltiples tipos de violencia) a agente (perpetradora indirecta).

### **2.1.5. 21 de julio de 1936**

Tras breves menciones a Lorenzo Torres Cabrera en *Señorita* desde el día del horror, el 21 de julio aparece la presentación más completa hasta este momento de este personaje, como el nuevo Delegado de Orden Público (p. 84) y capitán de la Legión. Entre esas breves menciones hechas antes del 21 de julio está la de acosador sexual, en particular de Carmen, quien lo rechaza en varias ocasiones. Por lo tanto, para cuando el personaje adquiere relevancia en la narración, ya se ha destacado su violencia sexual como el primero de sus rasgos, el cual resultará especialmente activo en un contexto bélico del que, además, Lorenzo forma parte de los vencedores en la zona<sup>104</sup>. Lorenzo se levanta tarde y desayuna mientras charla con su madre, devota católica. Armado, sale a la calle para su tertulia matinal con militares y falangistas. 'A eso de la una pasa un momento por el centro de detención, donde le dan el parte, firma lo que haya que firmar' (p. 94). Después del aperitivo, almuerza con su madre en la mansión familiar y se echa la siesta. Por la noche, cena con sus 'incondicionales' en un local 'de cantaores sin fama, bailaoras celulíticas y mujeres tristes en trance de parecer alegres' en el Pasaje del Duque y salen por cabarets y tugurios como Las Siete Puertas o La Sacristía. Cuando se emborracha, confiesa: 'Puesto en el tobogán, [...] lo mismo firmo cien sentencias que trescientas. Lo que me he propuesto es limpiar España de marxistas [...] Aquí, en treinta años, no hay quien se mueva' (p. 94-95). Lorenzo no les tomaba declaración a los detenidos porque 'de sobra sabe que lo que hay que hacer con la mala hierba es quemarla, como le recuerda su madre doña Angustias [...] Ya lo dijo Cristo: separar la buena simiente de la cizaña y la cizaña, al fuego' (p. 92). La mayor parte de la descripción del personaje la realiza un narrador omnisciente heterodiegético, otorgándole

---

<sup>104</sup> Así se presentó en la introducción teórica de este capítulo al exponer la investigación de Wood (2009), describiendo el oportunismo de la violencia sexual en un contexto bélico.



visos de realismo y objetividad; esta representación cobra relevancia al compararla con la descripción del histórico Díaz Criado que se verá más adelante.

Al no obtener ayuda de nadie, Carmen se dirige a Lorenzo. Se presenta en el bar donde está Lorenzo con sus amigos y le pide ayuda. Lorenzo exige a Carmen que tenga sexo con él a cambio de salvar a su hermano. Ella accede aunque siente repugnancia hacia él: 'Ella asiente y arrecia su llanto mudo' (p. 122). A pesar de su asentimiento, el acto sexual es narrado como violento; hay un claro perpetrador y una clara víctima física y psicológica. Lorenzo busca intencionadamente hacer daño a Carmen; la excusa del perpetrador es el rechazo sistemático pasado de Carmen a someterse a él. Al terminar, Lorenzo le dice a Carmen que no se vaya porque su hermano tiene cinco condenas a muerte y ella solo ha redimido una teniendo sexo una vez con él; Lorenzo invita a sus cuatro amigos a la habitación para que abusen de Carmen; así ocurre. Es durante este abuso múltiple cuando la narración de la violencia sexual se relaciona directamente con la Guerra Civil ya que por la calle 'desfila la banda de cornetas y tambores de Regulares' (p. 135) y a las once de la noche 'el bodegonero acciona tres veces el interruptor general apagando la luz', señal de cierre por el estado de guerra (p. 136). Antes de que todos se vayan, Lorenzo le dice a una Carmen devastada y llorosa: 'Ya no hace falta que busques a tu hermano [...] lo han fusilado mientras follábamos' (p. 137). Por la determinante influencia y representación del contexto guerracivilista (motivo de Carmen para pedir ayuda a Lorenzo, origen del cargo de Lorenzo, desfile, toque de queda y fusilamiento de Manuel), la violencia está radicalmente historizada y condicionada; en este episodio, la Guerra Civil no funciona como escenario para una historia que podría haber ocurrido igual en otro contexto. La violencia sexual representada en este episodio es oportunista (no estratégica) y tiene lugar en el ámbito privado (no público), siguiendo con las opciones presentadas en la introducción de este capítulo a raíz de la investigación de Wood (2009). Se la considera oportunista porque la narración hace patente que Lorenzo ya había intentado abusar de Carmen anteriormente y es en un contexto bélico donde se le presenta esa oportunidad de ejercer su violencia sexual sobre Carmen abusando de su posición de poder en la zona franquista<sup>105</sup>.

El personaje de Lorenzo Torres Cabrera es particularmente relevante por la coincidencia con el personaje histórico Manuel Díaz Criado y por su contribución a la representación de la violencia

---

<sup>105</sup> Existen otros ejemplos similares en *Una historia* en los que mujeres republicanas son convertidas en víctimas sexuales de hombres franquistas: dos milicianas capturadas por los regulares serán violadas y 'no vivirán más de cuatro horas' (p. 135) y 'La señora Adams titubea [al escoger un figurante para su foto haciendo turismo bélico]. Ha oído hablar de los moros que [...] degüellan a los comunistas y violan a las milicianas' (292).

durante la Guerra Civil<sup>106</sup>. Eslava, en *Una historia*, reproduce textualmente una cita de un testigo que describe a Díaz Criado; el testigo se llama Antonio Bahamonde y Sánchez de Castro, quien publicó en 1938 *Un año con Queipo de Llano. Memorias de un nacionalista*<sup>107</sup>. Existen varias coincidencias exactas entre la cita de Bahamonde que Eslava presenta en *Una historia* para describir a Díaz Criado y la descripción que hace en *Señorita* de Lorenzo (coincidencias subrayadas por mí):

En Sevilla, Queipo de Llano nombra delegado de Orden Público al capitán de la Legión Manuel Díaz Criado. “Criado no iba al despacho hasta las cuatro de la tarde, y esto raras veces. Su hora habitual era a las seis. En una hora, y a veces en menos tiempo, despachaba los expedientes; firmaba las sentencias de muerte (unas sesenta diarias) sin tomar declaración a los detenidos la mayoría de las veces. Para acallar su conciencia, o por lo que fuere, estaba siempre borracho. Todas las madrugadas se le veía rodeado de sus corifeos en el restaurante del pasaje del Duque, donde invariablemente cenaba. Era cliente habitual de los establecimientos nocturnos. En Las Siete Puertas y en La Sacristía se le veía rodeado de amigos aduladores, cantaores y bailaoras y mujeres tristes, en trance de parecer alegres. Él decía que, puesto en el tobogán, le daba lo mismo firmar cien sentencias que trescientas, que lo interesante era “limpiar bien a España de marxistas”. Le he oído decir: “Aquí en treinta años no hay quien se mueva”. [...] Sé de casos de mujeres que salvaron a sus deudos sometiéndose a sus exigencias’ (Eslava, 2005, p. 79).

Al igual que Díaz Criado es representado por un narrador omnisciente heterodiegético tanto en el texto de Bahamonde como en el de Eslava, el personaje semi-ficticio de Lorenzo es representado en *Señorita* de idéntica manera; el realismo de Lorenzo se manifiesta, entonces, en su representación narrativa, idéntica a la de su equivalente histórico en dos textos de mayor carga histórica: *Una historia* y el testimonio de Bahamonde. Un aspecto significativo de esta cita es que las coincidencias problematizan los conceptos de historicidad y de ficcionalidad y muestran cómo se articulan en una narración. Por una parte, se podría considerar a Lorenzo como un personaje histórico al que se le ha cambiado el nombre (y el final de su vida también será diferente al de Díaz Criado). Por otra parte, se podría considerar a Lorenzo como un personaje ficticio porque está comprobado textualmente que parte de su caracterización pertenece a otro personaje, a uno histórico, con lo que el resto de la caracterización de Lorenzo

---

<sup>106</sup> Díaz Criado también aparece en *La mula*. Castro y el Chato, ya soldados franquistas, huyen de la unidad de trabajos y se unen a la Legión. Díaz Criado, capitán de la Legión, descubre su desertión pero no los arresta porque él, siendo de Marmolejo (Jaén), conocía al marqués y se acordaba del padre de Castro (p. 129). Como este hecho no representa la violencia guerracivilista, no se analiza en esta tesis. Eslava explicó en mi entrevista que su padre realmente desertó y se marchó a la Legión, donde conoció a Díaz Criado; la desertión estaba condenada con la muerte pero Díaz Criado no denunció al padre de Eslava. El autor supo esta historia después de escribir *Señorita* y antes de escribir *La mula* (Eslava Galán, 2017, 00:40:43-00:45:00).

<sup>107</sup> Bahamonde fue testigo de los hechos en calidad de ‘jefe del aparato de propaganda de Queipo [...] que terminó renunciando al cargo tras presenciar con horror las atrocidades de Díaz Criado’ (Preston, 2011, p. 208); para Preston el testimonio de Bahamonde ‘es por lo general fiable’ (2011, p. 209).

podría ser inventada; en este último supuesto, Lorenzo sería una versión ficticia de un personaje histórico. Además, la problematización parte también del hecho de que un texto publicado por un testigo directo sea usado en un ensayo histórico (incluyendo la cita bibliográfica) y también en una novela histórica (con modificaciones inventadas). El mismo texto (el del testigo Bahamonde) funciona en ambas narraciones: una básicamente documentada y otra básicamente inventada. La problematización fue una de las características de la mirada posmodernista al pasado presentadas en el capítulo 1: ¿Cómo podemos saber qué pasó durante la Guerra? ¿Cómo construimos una narración coherente de lo que ocurrió? Es un debate radical ‘over the nature of historical investigation and the epistemological status of historical explanations’ (White, 1966, p. 114)<sup>108</sup>. Aunque la problematización de la escritura no es central ni abundante en la narrativa de Eslava, aparecen ejemplos ocasionales y significativos como el de la construcción y representación de Manuel Díaz Criado/Lorenzo Torres Cabrera en una narración ensayística y en otra novelística<sup>109</sup>.

La presentación de Díaz Criado en *Una historia* exclusivamente a través de una cita textual tomada de Bahamonde es significativa. Excepto por la oración que abre el párrafo, todo el párrafo es una reproducción entrecomillada de un fragmento de Bahamonde. *Una historia* presenta muchas citas textuales de diversa extensión con la correspondiente referencia bibliográfica a pie de página; así se refuerza el tono investigador o bibliográfico de la obra. En general, Eslava presenta los fragmentos sin comentarlos (en ocasiones los contextualiza), por lo que el lector ha de juzgar la relevancia del mismo, el lugar que ocupa en la narración de un episodio en particular, etc. Hay espacio para que el lector sea activo. En el caso que nos concierne, la representación de la violencia de esta forma (cita textual larga sin explicaciones) resulta más poderosa que si el narrador la hubiera comentado o resumido (o novelado en gran medida como ocurre en *Señorita* con Lorenzo). Como se trata de un caso de comportamiento violento complejo, a diversos niveles, el citar un testimonio directo, el de Bahamonde, aumenta la objetividad y la terribilidad de los hechos. Según se presentó en el primer capítulo al hablar de la intertextualidad (sección ‘Ficción e historia como narraciones’), esta incorporación directa del pasado está estrechamente conectada con la intertextualidad, la cual actúa como puente entre el pasado y el presente.

Esto ejemplifica los conceptos posmodernistas de referencialidad e intertextualidad presentados en la sección ‘Ficción e historia como narraciones’ del capítulo 1. Se presentó que la forma fundamental de conocer el pasado es a través de discursos; por lo tanto, ficción e historia

---

<sup>108</sup> Según lo expuesto en la sección ‘Concepto de historia’ del capítulo 1.

<sup>109</sup> La reutilización de un mismo material para una narración ensayística y otra novelística será analizada de nuevo en otros ejemplos de este corpus: el ataque al buque acorazado *Jaime I* (*Señorita* y *Una historia*) y el intercambio de protagonistas: Castro y Riquelme (*La mula* y *Una historia* respectivamente).

comparten la misma referencialidad: otros discursos; así pues, todos los discursos, independientemente de su naturaleza básicamente histórica o básicamente inventada, comparten la discursividad y ello facilita la intertextualidad entre los discursos. El Posmodernismo se centra en la discursividad y se rompen las fronteras entre lo ficticio y lo histórico. Por ello, se analiza este fragmento independientemente de su aparición en un contexto esencialmente histórico (el ensayo *Una historia*) o en uno fundamentalmente ficticio (la novela *Señorita*), como se hace con todo el corpus de esta tesis.

La representación de la violencia en el corpus adquiere otros matices cuando aparece en escena Manuel Díaz Criado/Lorenzo Torres Cabrera. Este personaje representa características de la violencia anteriormente comentadas: políticamente motivada (contra marxistas), colectiva (todos los marxistas) y física (sentencias de muerte). A estas características, hay que añadir que la naturaleza de su violencia puede tildarse también de religiosa, de género y sexual, sistémica y expresiva. Es religiosa por la influencia del fanatismo católico de su madre, que cita al Evangelio de Mateo (parábola del trigo y de la cizaña) para justificar la eliminación del enemigo; es de género y sexual porque algunas de las víctimas de Díaz Criado/Torres Cabrera llegan a sufrir su violencia por el hecho de ser mujeres; es sistémica porque Díaz Criado/Torres Cabrera posee un alto cargo administrativo-político, lo que le otorga la capacidad de poner en marcha una maquinaria de violencia en Sevilla con el objetivo de eliminar a un sector de la población. Finalmente, existen trazos de violencia expresiva causada de forma irracional o emocional, por odio o sadismo, aunque la mayoritaria sea la instrumental. La violencia expresiva está presente en el hecho de que Díaz Criado/Torres Cabrera firme sentencias de muerte de forma irracional: 'estaba siempre borracho' (con lo que su capacidad racional para tomar decisiones estaba significativamente mermada) y 'le daba lo mismo firmar cien sentencias que trescientas' (no aplicaba criterios racionales ni siquiera a la cantidad de sentencias)<sup>110</sup>. Relacionada estrechamente con la violencia expresiva está la identitaria, como se presentó en la introducción teórica de este capítulo, y Lorenzo tendrá una fijación obsesiva con Carmen hasta el punto de convertirla en blanco de su violencia expresiva por ser ella quien es, independientemente de la carga ideológica de la guerra contextual. Con respecto a las tendencias mayoritarias de la novela guerracivilista reciente, este episodio participa de la deslegitimación de la violencia sublevada en cuanto a la forma de impartir justicia del Delegado de Orden Público, persona nombrada por Queipo de Llano, firmando sentencias de muerte sin prestarles atención. La deslegitimación de

---

<sup>110</sup> Francisco Gonzálbez Ruiz también escribió sobre Díaz Criado, definiéndolo como sádico (Preston, 2011, p. 208); el sadismo es otro aspecto de la violencia expresiva. Gonzálbez Ruiz era Gobernador de Murcia durante la República; se pasó al bando sublevado pero, al ver que la violencia y el interés partidista dominaban, mostró su desacuerdo y fue encarcelado. Logró exiliarse al poco tiempo. Publicó *Yo he creído en Franco. Proceso de una gran desilusión* en 1938 (Ascunce Arrieta, 2006, p. 33).

la actuación de altos cargos rebeldes (Queipo de Llano y Díaz Criado) afecta a la representación del bando rebelde en la Sevilla de 1936, que queda también deslegitimado por la actuación de sus superiores. En cambio, en el caso republicano, ocurre lo contrario: la deslegitimación de la violencia afecta a los civiles y a los milicianos, que perpetraron actos violentos ilegítimos por el centro de la ciudad, dejando a los cargos gubernamentales sevillanos limpios de toda acción violenta ilegítima. Esta diferencia cualitativa en la representación de la violencia por facciones es recurrente en el corpus.

### **2.1.6. 22 de julio de 1936**

Tras el violento encuentro con Lorenzo, Carmen llega a su casa al día siguiente, 22 de julio, de madrugada, cuando empieza a amanecer. Se encuentra su vivienda en este estado: puerta reventada, cómoda descompuesta, cajones estrellados contra el suelo, cuadros pisoteados (incluyendo el de su madre muerta), ropa hecha jirones, el armario hundido, la luna rota y los trozos de espejo desparramados, hornilla aporreada contra el poyo y la vajilla hecha añicos (p. 139). Carmen se da un baño y su cuerpo está

surcado de arañazos, de mordiscos sangrantes, de pellizcos, de caricias cárdenas [...] Carmen suma dolor al dolor restregando con energía. Dolor, dolor liberador; dolor ciego que mitiga la culpa de ser mujer en un mundo brutal regido por hombres brutales (p. 140).

Tanto la casa de Carmen como su cuerpo evidencian las consecuencias de la violencia. La descripción del estado de la casa muestra que se hizo con intención de dañar, especialmente mediante los adjetivos; no fue un registro selectivo sino un destrozo deliberado. Carmen sufrió esa violencia intencionadamente brutal en su cuerpo también y el narrador explicita el carácter de género y sexual de la misma, ya que Carmen es una 'mujer en un mundo brutal regido por hombres brutales'. La representación gramatical de la violencia le otorga las características de insistente y totalizadora mediante la repetición de vocablos como 'dolor' y 'brutal' y la enumeración detallada de los enseres destrozados y de las heridas causadas. El resultado final de tanta violencia es el intento de suicidio de Carmen. El suicidio es violencia categorizada como autoinfligida desde el punto de vista de los actores en la misma; Carmen ejemplifica la víctima absoluta: no ha sido perpetradora bajo ninguna circunstancia y no puede defenderse en un ambiente tan extremadamente violento causado por los hombres. El suicidio se convierte en la única escapatoria para una víctima como Carmen, traumatizada por una violencia tan reciente, profunda y extensa.

La violencia autoinfligida en la forma de suicidio está presente en las otras obras del corpus y siempre relacionada con la guerra; en *La mula*, tras la descripción de las terribles condiciones de vida de los soldados en diciembre de 1938, se narra que ‘un soldado del último reemplazo [...] se volvió loco, se metió una granada Breda en la boca y se voló la cabeza’ (p. 95). En *Una historia*, al final de la guerra, mucha gente se agolpaba en el puerto de Alicante a la espera de barcos británicos y franceses que los sacaran de España, pero ‘no hay salvación para los que esperan. Se producen sesenta suicidios en un día. Dos amigos que han hecho la guerra juntos se estrechan la mano izquierda mientras se descerrajan un tiro en la sien con la derecha’ (pp. 338-339). En los tres casos se trata de narraciones heterodieéticas, con la autoridad y convicción del narrador omnisciente, sin problematización de lo narrado y personalizando el acto violento: Carmen en *Señorita*, un soldado del último reemplazo en *La mula* y dos amigos en *Una historia*. Al ser narrados heterodieéticamente, el narrador posee mayor control sobre lo narrado que si se reprodujera una cita textual de otro narrador; importa, pues, el tono elegido por el narrador en las tres obras. Considerando el alto grado de descripción física de los efectos de la violencia en otros episodios, se puede argumentar que la representación de la violencia del suicidio está más cerca del tono solemne dramático que del nauseabundo explícito. El hecho de que un tipo tan específico de violencia aparezca en las tres obras – en diferentes lugares y momentos y cometidos en ambos bandos – deja entrever que el suicidio estaba extendido en un ambiente tan violento como el de la Guerra Civil.

En el sexto capítulo de *Una historia*, ‘El maletón de Sanjurjo’<sup>111</sup>, aparece el aspecto religioso de la violencia rebelde que tanto repitió la propaganda de los sublevados. El texto dice: ‘El ABC de Sevilla denomina a la rebelión militar “Cruzada en defensa de España”, y unos días más tarde llamará a Franco “Caudillo”’ (p. 44)<sup>112</sup>. La violencia ya tiene otro propósito; aparte de ser política y económicamente motivada, es una violencia también religiosamente motivada al definir a la rebelión como ‘cruzada’; toda persona que no sea católica será considerada enemiga<sup>113</sup>. Con la cita textual periodística, la violencia aparece referenciada, contribuyendo a la veracidad de la afirmación, a la investigación bibliográfica y al tono historiográfico del ensayo. El hecho de presentar esta noticia junto a la de la denominación de Franco como ‘caudillo’, aunque la

---

<sup>111</sup> El teniente general José Sanjurjo fue un militar que dio un golpe de estado fallido contra la República en 1932 y que apoyó el de 1936 desde su exilio en Portugal. Murió en un accidente de avión cuando viajaba de Portugal a España en 1936, como narra este capítulo.

<sup>112</sup> Aunque estas citas periodísticas no están fechadas, hay indicios para situarlas en los primeros días del alzamiento. Por un lado, son presentadas justo después de la muerte de Sanjurjo, que ocurrió el 20 de julio de 1936. Por el otro, la expresión ‘cruzada en defensa de España’ ya la usó Franco el 22 de julio de 1936 en la alocución dirigida a la Guardia Civil desde el micrófono de la emisora de radio de Tetuán (Box Varela, 2008, p. 16).

<sup>113</sup> Naturalmente, los sublevados hicieron una excepción conveniente entre sus propios soldados: los regulares de origen marroquí que eran musulmanes y que fueron muy valorados en el frente de batalla.

segunda fuera publicada días más tarde, establece un paralelismo entre ambas; se relacionan pues ambos cambios en la representación que hace de la violencia rebelde el *ABC* de Sevilla y que *Una historia* une: la rebelión ahora posee tintes religiosos y una cabeza visible<sup>114</sup>.

### **2.1.7. 6 de agosto de 1936**

El narrador de *Señorita* cuenta cómo el buque *Usaramo* atraca en Cádiz con parte de la ayuda nazi al bando sublevado: armas y hombres, entre ellos el protagonista masculino de la novela, Rudolf von Balke<sup>115</sup>. A continuación, la tropa alemana se traslada en tren a Sevilla, donde Rudolf se encuentra con su tío Martin Bauer, quien ha prestado sus terrenos como aeródromo militar secreto para poner a prueba a los aviones nazis *Stuka* en un combate. Durante la conversación entre tío y sobrino, Martin habla de España en estos términos:

España tiene una larga historia [...] y esa historia, que no es más que la memoria de las generaciones, ha engendrado mucho odio. Éste es un país dominado por el odio, un odio que posiblemente procede de la envidia de unos y del rencor clasista de otros; un odio teológico, bárbaro, africano, basado en ideologías simples y en ponzoña de malos vecinos. Está muriendo mucha más gente asesinada o sumariamente condenada al paredón que en los frentes de guerra (p. 195).

Esta cita sin referencia bibliográfica está contextualizada históricamente en la organización de la Legión Cóndor, la ayuda aérea nazi para colaborar con las tropas sublevadas; el narrador incluye estas palabras en una conversación entre dos personajes alemanes sin vestigio histórico, es decir, muy probablemente ficticios. La relevancia de esta cita para la representación de la violencia es doble. Por un lado, expresa una visión de la Guerra Civil ligada al enfoque neutralista, moralista y sentimental presentado en el capítulo 2 acerca del ensayo histórico guerracivilista reciente. En la cita, se rastrea la parte sentimental de este enfoque, la cual radica en la representación de la Guerra Civil en términos de lucha fratricida, de condición cainita española y de infierno hispánico<sup>116</sup>. La parte neutralista de este enfoque – la visión de la Guerra Civil basada en que ‘los dos extremos de cada bando arrastraron a una mayoría de moderados hacia la guerra’ (Zaragoza Pelayo, 2007, p. 173) – la reveló el autor en una entrevista al calificar la Guerra Civil como: ‘Un acto de locura colectiva al que se vieron arrastrados los españoles por culpa de la ambición

---

<sup>114</sup> *Caudillo* y *cabeza* poseen idéntica etimología: *caput* (latín). *Caudillo* es el ‘jefe absoluto de un ejército’ (DRAE).

<sup>115</sup> Efectivamente, el buque *Usaramo* arribó en Cádiz el 6 de agosto con 85 militares alemanes (Whealey, 2005, p. 7) y material armamentístico de la aviación nazi: seis biplanos *Heinkel* y piezas de repuesto para aviones *Junker* (Killen, 2003, p. 65).

<sup>116</sup> El propio Eslava habló en esos términos al describir la Guerra Civil en una entrevista: ‘Se desencadenó la entraña cainita que llevamos dentro los humanos (no sólo los españoles: recordemos a la antigua Yugoslavia)’ (Juan Eslava Galán, 2005b).

personal de unos pocos' (Juan Eslava Galán, 2005a). Este enfoque neutralista, moralista y sentimental podría ser calificado como el equivalente ensayístico de la teoría de la equidistancia en la novela guerracivilista reciente. Para reforzar el predominio de este enfoque, el prólogo a *Una historia*, escrito por Arturo Pérez-Reverte, prepara al lector con estas palabras:

El viejo Goya lo pintó mejor que nadie: dos gañanes enterrados hasta las corvas, matándose a garrotazos. La sombra de Caín es alargada, en España. Lo fue siempre, y la guerra civil que se narra en este libro es cumplida prueba de ello [...] Una república desventurada en manos de irresponsables, de timoratos y de asesinos, un ejército en manos de brutos y de matarifes, un pueblo despojado e inculto [...] Murió más gente en la represión que en los combates; en ambos lados, analfabetos presidiendo tribunales [...] Juan lo [este libro] ha escrito [...] sin buenos ni malos. Las dos Españas mamaron la misma leche (pp. 5-6).

El prólogo conecta a la Guerra Civil con otro periodo bélico civil de la historia de España que le tocó vivir a Goya, quien representó a la guerra como cruel y anti-heroica en muchas de sus obras; la narrativa de Eslava participa de esta representación de la guerra. La conexión entre un periodo bélico civil a principios del siglo XIX y la Guerra Civil justifica la afirmación: 'La sombra de Caín es alargada'. Además, el prólogo hace explícito que no hubo bando bueno ni bando malo; predominó la maldad o la incompetencia en unos y otros, que son considerados hermanos ya que 'mamaron la misma leche'. Tanto novela como ensayo contienen ejemplos de los puntos teóricos referidos al cuestionamiento de la historicidad en la novela histórica y al enfoque neutralista, moralista y sentimental en el ensayo histórico. Aunque estos puntos teóricos recorran la obra guerracivilista de Eslava, existen múltiples matizaciones y excepciones, como se ha visto y se verá en esta tesis, que enriquecen su representación de la Guerra Civil.

#### **2.1.8. 13 de agosto de 1936**

*Señorita* y *Una historia* vuelven a coincidir en la narración de un acontecimiento histórico violento de la Guerra Civil: el ataque al acorazado *Jaime I* en agosto de 1936. La narración posee un alto valor literario incluso en el texto ensayístico. En *Una historia*, el episodio del *Jaime I* aparece mezclado con una conversación entre dos personajes sin evidencia histórica: Bernardo y Anselmo, escribiente y ujier ministeriales respectivamente<sup>117</sup>. El narrador heterodiegético

---

<sup>117</sup> Los personajes Anselmo y Bernardo son los que más presencia diegética tienen en *Una historia*; están presentes desde el golpe de estado en julio de 1936, cuando Bernardo mecanografía la licencia de todo el ejército rebelde (p. 35), hasta la caída de Cataluña días antes del final de la Guerra Civil, cuando Bernardo se exilia a Francia y ve la demolición parcial del Castillo de Figueras, última residencia del Gobierno republicano (p. 336). Incluso, ambos personajes aparecen en el epílogo, donde se explica qué ocurrió tras la guerra con algunos personajes históricos. Sin evidencia histórica de su existencia, Anselmo



cuenta cómo el *Jaime I* bombardea ineficazmente Algeciras y destruye el Consulado Británico por error; el narrador revela los pensamientos de Bernardo en estilo directo: ‘Eso no le va a hacer ninguna gracia a Su Graciosa Majestad’. Al enseñarle el telegrama, Anselmo exclama: ‘¡Que se joda Su Graciosa Majestad! [...] ¡Abajo la monarquía aquí o donde esté!’ (p. 88). La literariedad destaca en la inclusión de dos personajes sin evidencia histórica, en la enunciación de los pensamientos de uno de ellos y en las figuras retóricas del lenguaje de los personajes.

Tras ese ataque, los sublevados planean hundir el *Jaime I*. Y así se da paso a la narración de mayor tono histórico del ataque franquista sobre el *Jaime I* en *Una historia*: dos aviones alemanes *Junker Ju-52* localizan al *Jaime I* cerca de Málaga<sup>118</sup>. La operación está organizada por el piloto Alfred Henke; en la primera pasada, las bombas caen cerca; en la segunda, una bomba acierta en el puente; y en la tercera, otra estalla en la popa. El acorazado sufre graves averías y es remolcado a Cartagena. Se concluye la escena con un toque altamente literario, volviendo a los personajes del principio; al enterarse, Anselmo reacciona: ‘¡Nos han jodido el mejor barco que teníamos! [...] ¡Los hijos de puta!’ (p. 88). En este episodio se da la confluencia de discurso histórico y de discurso literario típica de la novela histórica pero aquí ocurre en un ensayo histórico. La violencia aparece representada sobre todo dentro de un discurso fundamentalmente histórico: narrador heterodiegético, focalización cero, uso de la tercera persona del singular, material histórico, sin personalización de la violencia (por ejemplo, no se describe el sufrimiento de ninguna persona, aunque la violencia narrada es sin duda destructiva: cañonazos, obuses sobre las casas, destrozos y bombas). La representación de los hechos transmite gran carga de objetividad y de distancia. Este discurso histórico está enmarcado en otro no histórico: los personajes de Anselmo y Bernardo, que rebajan el tono dramático de la violencia y hacen la lectura entretenida, sin restarle capacidad informativa sobre el ataque.

Este ataque y su preparación, que en *Una historia* ocupa poco más de media página, es narrado de forma más novelada y ficcionalizada en *Señorita* en poco más de seis páginas<sup>119</sup>. La novela incluye material histórico, que coincide con *Una historia*: se relaciona a Franco con el hundimiento del acorazado, participan dos aviones *Junker*, el bombardeo tuvo lugar cerca de la

---

y Bernardo articulan gran parte del ensayo histórico a modo de recursos para explicar la historia con técnicas de la ficción.

<sup>118</sup> Hay constancia histórica de la relevancia de los *Junker*: ‘Doblando la solicitud de Franco de diez aviones, Hitler aportó una veintena de ellos [...] El primer puente aéreo de la historia [el traslado de tropas desde Ceuta hasta la España peninsular] se hizo realidad gracias a la insustituible aportación militar de los aviones *Junker* alemanes’ (Bolinaga, 2013, p. 62).

<sup>119</sup> Parte de la ficcionalización de este hecho en *Señorita* se muestra en que los aviones protagonistas son los *Stuka* (realizan la segunda y la tercera pasadas) y no los *Junkers* (en *Señorita*, tan solo uno realiza la primera pasada); en que el piloto protagonista se llama Rudolf von Balke (protagonista masculino de *Señorita*) y el piloto del segundo *Stuka* se llama Hartmann; y en que, de las tres pasadas, solo la segunda daña al acorazado, la que realiza el protagonista Rudolf.

costa de Málaga y la primera pasada no dañó al acorazado. Así pues, existen aspectos históricos y ficticios tanto en *Una historia* como en *Señorita*. Al igual que en *Una historia*, la violencia del bombardeo en *Señorita* está narrada por un narrador heterodiegético, con focalización cero, en tiempo pasado y en tercera persona. La descripción de los daños tiene un mayor grado de detalle en *Señorita*. Por el contrario, las consecuencias de esta violencia en las personas suponen una pequeña parte de la narración de la violencia; no está personalizada ni individualizada, como tampoco lo está en *Una historia*, sino más bien colectivizada. Aun así, el narrador de *Señorita* deja claro que el resultado es el terror y la muerte: ‘La recuperación de su picado [de Hartmann] fue tan baja que pudo distinguir los rostros aterrados de la gente que corría tratando de ponerse a salvo’ (p. 239) y ‘La muerte quedaba atrás, abajo’ (p. 240). Se puede afirmar que esta forma de narrar coincide en gran medida con la visión de la violencia causada por el bombardeo que tendrían los pilotos: general, desde arriba, desde la distancia, sin poder notar casos individuales de violencia. La focalización o perspectiva es aquí externa ya que ni se trata de un narrador omnisciente (focalización cero) ni interna (narrador homodiegético). A través de esta técnica, se consigue incrementar la acción y la visualización del episodio ya que se narra el ataque desde el punto de vista de un piloto de avión en medio de un ataque.

Esta focalización destaca, por contraste, con la del relato del narrador homodiegético en la crónica del periodista portugués Mauricio de Oliveira, testigo del ataque; *Señorita* recoge esta crónica a modo de cita textual, entre comillas, aunque no la identifica bibliográficamente. Como testigo desde tierra (desde la azotea del hotel Larios de Málaga), existe una perspectiva del ataque muy diferente a la narrada anteriormente; Oliveira cuenta que no hubo tiempo de defenderse del ataque, que ‘a bordo del acorazado había pavor’, que ‘entre muertos y heridos había unos veinticinco hombres’ y que ‘el efecto moral en Málaga ha sido tremendo’ (pp. 242-243). Así pues, dentro de la novela *Señorita*, el mismo acontecimiento histórico aparece narrado dos veces: la primera por el narrador heterodiegético y desde el punto de vista de los perpetradores y la segunda por un narrador homodiegético y desde el punto de vista de las víctimas. Se problematiza así el conocimiento de lo ocurrido, en esta ocasión mediante dos narraciones con diferentes focalizaciones. A esta problematización del conocimiento del pasado se hizo referencia como uno de los pilares del Posmodernismo. Las narraciones posmodernistas hacen visible que narrar hechos históricos es problemático, que el conocimiento total del pasado es imposible, que la narración es artificial, que no se escribe *la historia* sino *una historia*, que tienen un final abierto e inconcluso y que incluyen la intrahistoria o el mundo cotidiano de personajes generalmente anónimos o ignorados por las historias oficiales<sup>120</sup>. Además, el narrador heterodiegético de *Señorita* no hace ninguna valoración de la narración de Oliveira,

---

<sup>120</sup> Según lo expuesto en la sección ‘Ficción e historia como narraciones’ del capítulo 1.

solo la presenta entrecomillada en una muestra de aspirada objetividad. Hay espacio para que el lector decida cómo valorar el contraste de ambas focalizaciones en el mismo episodio violento.

La violencia ejercida en este ataque por los franquistas está representada como exitosa, tanto en *Una historia* como en *Señorita*. En *Una historia*, el éxito se ve por el contraste con el ataque republicano anterior, el que hizo desear a Franco hundir el *Jaime I*: el *Jaime I* atacó Algeciras pero ‘sin artilleros que dirijan adecuadamente el tiro, casi todos los obuses [...] estallan en los montes’ (p. 88). La aviación franquista tuvo mayor acierto al bombardear el *Jaime I*, acertando en varias ocasiones, aunque no cumplió su objetivo último: hundirlo. En *Señorita*, el éxito de la misión se representa a través del estilo directo de los pilotos nazis: ‘Esta noche brindaremos con champán, Rudolf – prometió Hartmann’ (p. 239). De nuevo, el narrador insiste en el desequilibrio en la calidad de la violencia según el bando, algo ya explicitado desde el comienzo de *Señorita*, por las diferencias en organización y armamento entre republicanos y sublevados.

#### **2.1.9. 15 de agosto de 1936**

Poco después del ataque al *Jaime I*, el 15 de agosto, aparece en *Una historia* otro tipo de violencia guerracivilista contextualizada en la Sevilla de Queipo de Llano. En el capítulo decimosexto, ‘Solemne cambio de bandera’, se narra la muerte del general Miguel Campins Aura, amigo de Franco<sup>121</sup>. Campins se mantuvo fiel a la República al principio y, al unirse a la sublevación poco después, criticó la dura represión ejercida por los sublevados en Granada, donde era comandante militar; ese fue el desencadenante de la condena a muerte en la Sevilla de Queipo de Llano, donde fue juzgado. Sin embargo, según *Una historia*, más que desencadenante fue una excusa bien recibida por Queipo de Llano para desairar a Franco, ya que ambos generales golpistas tenían una mala relación. Por ello, Queipo de Llano ignoró las peticiones de indulto de Franco. Este se vengó ‘negando el indulto que Queipo de Llano y Cabanellas le solicitan para el general Domingo Batet. Ojo por ojo’ (p. 108).

En cuanto a la categorización de la violencia, este episodio muestra una violencia personalizada, convirtiendo a determinadas personas en víctimas específicas, en oposición a las matanzas colectivas y anónimas. Así pues, por su propósito, podría calificarse de interpersonal, que

---

<sup>121</sup> Como se cuenta en este capítulo, el título hace referencia a la ceremonia oficial de presentación de la bandera de los rebeldes, la que será la bandera de España durante la dictadura franquista. Esta ceremonia tuvo lugar en Sevilla. Es un dato más que ejemplifica el triunfo rápido, temprano y total de los rebeldes allí, la gran presencia de los mismos y la relevancia de la ciudad para el bando sublevado. Ello contribuye a contextualizar y explicar la sangrienta represión contra los republicanos que tuvo lugar en Sevilla y la abundante representación de la misma en *Señorita* y *Una historia*.

además está instrumentalizada por rencillas personales para dañar a un tercero. Existe otra característica novedosa en la representación de la violencia en el corpus: por su naturaleza podría ser violencia por omisión, ya que la narración resalta que, aunque los líderes sublevados tenían potestad para conceder indultos, ni Queipo de Llano se lo concedió a Campins ni Franco a Batet, ignorando ambos las peticiones del otro; no hicieron nada para evitar esas muertes.

En cuanto a las técnicas narrativas más relevantes, destacan varias que contribuyen a la literariedad de este ensayo histórico, incluso a su novelización. En primer lugar, el autor narra los pensamientos de un personaje histórico: 'En un calabozo de Capitanía, medita sobre su suerte el general Miguel Campins Aura' (p. 107). La narración de los pensamientos de un personaje en la situación de Campins individualiza la violencia y sus consecuencias, favorece la empatía del lector. En segundo lugar, la mención a la reflexión de Campins sobre su suerte, es decir, sobre su vida, funciona como un mecanismo de transición narrativa a lo que se presenta justo después a través de otra figura retórica (la analepsis): narración de cuando Campins era subdirector de la Academia Militar de Zaragoza en 1928 por designación de su amigo Franco y de los acontecimientos que le habían llevado a esta situación desde la sublevación del 18 de julio. Con la analepsis se consigue explicar con más detalle y otorgarle más relevancia a la situación de Campins. En tercer lugar, el uso del estilo directo de personajes históricos sin referencia bibliográfica ni entrecomillado; es el caso de la respuesta de Queipo de Llano al recibir en persona la última carta de Franco pidiendo el indulto para Campins: 'No quiero abrir ninguna otra carta de su general que trate de este enojoso asunto, y dígame que mañana domingo será fusilado' (p. 107). Estas palabras en estilo directo de un personaje histórico, pero sin referencia bibliográfica, problematizan de nuevo las fronteras entre ficción e historia, novela y ensayo. Tanto si estas palabras fueron pronunciadas exactamente por Queipo de Llano como si no lo fueron, lo relevante es cómo están presentadas: al modo de las palabras de un personaje ficticio. En último lugar, se presenta la carta que la mujer de Campins, Dolores Roda, le envió a Franco al saber de la muerte de su esposo. No aparece cita bibliográfica que apoye la existencia documentada de la carta pero está presentada de igual forma que otros documentos de los que se da la referencia bibliográfica: texto en cursiva separado del texto principal, que está en redonda. No hay comentarios del narrador heterodiegético, solo la narración intradiegética de la narradora homodiegética, con lo que de nuevo el narrador extradiegético deja espacio para que el lector juzgue la relevancia de dicho documento allí presentado y se muestran los hechos con intención de objetividad<sup>122</sup>. Como se explicó anteriormente, la representación mimética es

---

<sup>122</sup> El nivel intradiegético es el de la historia que narra un narrador homodiegético, es decir, un personaje que forma parte del nivel extradiegético, el primer nivel narrativo (Genette, 1980). Al hablar de narrador extradiegético en un ensayo, se suele asociar con el autor como se presentó en el capítulo 1, sección

efectiva por ser las palabras del testigo, una ventana al pasado que, en este caso, no se problematiza. Además, el contenido es relevante para la representación de la violencia porque muestra las consecuencias de la misma; considerando que la muerte de Campins se enmarca en un juego de rencillas personales y produce un texto como la carta, el sufrimiento de Dolores Roda como una víctima de la violencia es todavía más dramático.

### **2.1.10. Septiembre de 1936**

El último episodio violento guerracivilista en *Señorita* narra el desenlace de la misión que ocupa gran parte de la intriga: el robo de un avión alemán *Stuka* por parte de los gubernamentales, apoyados por los soviéticos (pp. 342-378). La intriga es básicamente inventada y la representación es mimética (por ejemplo, hay diálogos entre personajes); el bando sublevado lo conforman Rudolf von Balke, Lorenzo (aunque basado en el histórico Manuel Díaz Criado, este episodio no forma parte de la biografía de Díaz Criado, quien murió en circunstancias diferentes), el legionario Santiago Laguardia, otros dos legionarios anónimos y cinco regulares ('moros') anónimos; por parte de los republicanos, están Carmen Albaida (como espía republicana infiltrada en zona sublevada), Yuri Petrovich Antonov (capitán de la aviación soviética), Juan de Lenin Cazalilla (sargento), Eufrasio Escañuela (cabo) y los milicianos Próculo Alcalá, Jacinto Bailén, Ciriaco Lahiguera, Bartolomé Linares, Abundio Martos y Cosme Villanueva<sup>123</sup>.

La violencia aparece representada por un narrador heterodiegético, que usa la tercera persona y es omnisciente, que no problematiza lo narrado, sino que despliega un estilo realista en el que predomina la acción sobre la descripción o la reflexión. Este control sobre la narración le permite al narrador, por ejemplo, individualizar y explicitar la violencia en la narración, describiendo con todo detalle quién muere y cómo lo hace, con un detallismo nauseabundo, consiguiendo una representación cruel y anti-heroica de la muerte en la guerra<sup>124</sup>. La omnisciencia también permite describir los pensamientos y las sensaciones de algunos personajes incluso al morir. En

---

'Semántica, sintaxis, elocución, comunicación y finalidad del ensayo': 'El plano del sujeto de la enunciación tiene un alto grado de personalismo o subjetividad por la presencia de elementos como, por ejemplo, el punto de vista particular del yo – hay un solo agente que es enunciador, observador/focalizador y autor'.  
<sup>123</sup> La caracterización de los personajes secundarios (legionario, cabo y milicianos) muestra abiertamente la artificiosidad literaria ya que todos llevan apellidos topónimos, en particular poblaciones de la provincia de Jaén.

<sup>124</sup> 'Se desplomó vomitando sangre' (p. 353); 'acertó al miliciano Abundio Martos en el ojo izquierdo y le voló la tapa de los sesos [...]. Al auxiliar [...] le salpicó en la cara la sangre de su compañero' (p. 362); 'lo había ensartado desde el cuello, tórax abajo, hasta la boca del estómago' (p. 366); 'vomitó un cuajarón de sangre' (p. 366); 'tenía la espalda abierta [...]. A través de la ancha herida le fulgía una costilla' (p. 371); y 'con la carótida abierta y sangrante' (p. 371).

esta individualización de la violencia, hay que destacar que todos los personajes republicanos tienen nombre y apellido y que ese no es el caso de todos los personajes del bando rebelde. El anonimato de dos legionarios y de los cinco regulares implica una distanciamiento narrativa y una menor empatía del lector hacia esos personajes; efecto que no ocurre con los demás por su individualización y realismo a través del nombre y del apellido.

La violencia está políticamente condicionada ya que unos y otros hablan de sus enemigos en términos políticos ('rojos' para llamar a los gubernamentales y 'fascistas' para denominar a los sublevados), por lo que la representación de acontecimiento es ideológica. Por su naturaleza, la violencia es física, con descripciones individualizadas y explícitas de cómo es herido y muere cada personaje. La representación de las muertes sigue un patrón bastante regular: se nombra a la víctima y se describe la forma de morir; este patrón resulta en una enumeración de víctimas individualizadas, en una representación de la situación sin escapatoria, de eliminación progresiva; de hecho, la matanza es tan alta que solo dos personajes de los implicados en los actos violentos salen indemnes del ataque: Rudolf, por parte de los sublevados, y Yuri, de los gubernamentales; ocho sublevados mueren y uno queda mortalmente herido; ocho gubernamentales mueren. Se exceptúa Carmen porque ella no participa activamente en la violencia; ella podría ser considerada una perpetradora indirecta ya que su actividad como espía es la causa del intento de robo del avión nazi, que desemboca en una matanza para conseguir dicho avión. Según el proceso de la violencia, todos los personajes son considerados perpetradores y víctimas, porque todos están dispuestos a ejercer la violencia: los rebeldes planeando ataques con el avión *Stuka* y los republicanos asaltando la zona para robar el avión; todos los personajes aspiran en particular a la violencia absoluta: matar al enemigo. Con esta representación total de la violencia se evita la representación de la guerra como un conflicto entre buenos y malos y se introducen matices: todos son violentos de una u otra manera. Otro matiz a tener en cuenta es que la violencia no se da exclusivamente entre enemigos desconocidos, sino también entre antiguos amigos; es el caso del encuentro entre Rudolf, piloto nazi, y Yuri, piloto soviético<sup>125</sup>. La guerra rompe amistades hasta el punto de convertir a un antiguo amigo en potencial asesino y la narración lo pone de manifiesto con 'los dos antiguos amigos' y con los disparos de Rudolf contra Yuri (p. 369)<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Según *Señorita*, se conocieron en la base aérea de Lipetsk, en virtud de un acuerdo secreto entre Unión Soviética y Alemania, por el que los nazis conseguían aviación militar y los soviéticos, instructores de alto nivel (pp. 42-43).

<sup>126</sup> La amistad entre personas de facciones enfrentadas forma parte de *La mula* también (Castro y el Churri), con la significativa diferencia de que en *La mula* la amistad sobrevive a pesar de las diferencias ideológicas.

## **2.2. VIOLENCIA AL FINAL (1938-1939): LA MULA Y UNA HISTORIA**

### **2.2.1. Junio de 1938**

*La mula* traslada la representación de la violencia en la Guerra Civil a los años 1938 y 1939. Para esos años, la organización de la violencia se había institucionalizado en gran medida: la República había organizado un ejército (Ejército Popular) y la represión se había ido controlando en la zona republicana y extendiendo en la sublevada. Aunque el frente de Córdoba-Badajoz era relativamente tranquilo porque casi toda la potencia bélica de ambos bandos fue desplegada en el frente del Ebro, seguía siendo un frente activo y además la República preparaba una ofensiva, que sería su última. La violencia comienza en *La mula* con un ataque del Ejército Popular el 19 de junio de 1938 en el contexto de la ofensiva franquista en la zona de Córdoba-Badajoz que empezó unos días antes, el 15 de junio (Ortiz y González, 2003). La violencia aparece representada por un narrador heterodiegético y omnisciente, que usa el estilo directo en frecuentes diálogos y también descripciones de los pensamientos de los personajes y de la acción.

A pesar de la relativa tranquilidad del frente, el narrador, desde su omnisciencia, explica lo que el protagonista, el cabo Castro, no sabe: 'El cabo ignora que la X División, llegada desde Madrid, acaba de reforzar las posiciones republicanas y se dispone a lanzar un contraataque' (p. 16). En este inesperado ataque republicano aéreo sobre terreno franquista, se humaniza a los que son víctimas, a los soldados franquistas: 'Los soldados que se despiojaban, charlaban, escribían cartas, pelaban patatas o pensaban en el hogar distante se arrojan a las zanjás' (p. 17). Nombrando facetas no-violentas de las vidas de los soldados, no se les reduce a agentes bélicos o a perpetradores, independientemente de si pertenecen al bando rebelde y apoyan la sublevación contra un gobierno democrático; se favorece el anideologismo mencionado anteriormente en este capítulo y presentado con detalle en la sección 'Cuestionamiento de la historicidad' del capítulo 2. Esta anideologización produce la caracterización del franquista (e incluso del fascista) bueno, que recorre toda la novela. El fragmento anteriormente citado es una pequeña muestra de la escasa carga ideológica con la que el protagonista y su tropa están caracterizados en una guerra que tiene mucho de ideología, al menos a nivel de retórica. A esta humanización del soldado contribuye la individualización de las emociones; durante el ataque aéreo republicano, se nombra a algunos soldados franquistas (Castro y Amor), individualizando el miedo del soldado franquista en cuestión que está intentando salvar su vida: 'Castro [...] quisiera meterse bajo tierra [...] adonde no llegue la muerte' (p. 18). No solo se representan las

emociones, sino también la violencia física como resultado del ataque republicano: 'Bajo la manta sucia y ensangrentada se ve lo que queda de un muslo: carne trinchada, desgarrada, quemada, huesos astillados [...] entre los guiñapos sanguinolentos' (p. 18) y la mejor mula del lote, llamada *Capitana*, 'está echada sobre un charco de sangre y heces y cocea con las patas enredadas en sus propias tripas [...] A Castro se le arrasan los ojos de lágrimas' (p. 19). La descripción de los horrores es un lugar común en la literatura bélica universal y, en el caso de la española, suele ir asociada a la desilusión política<sup>127</sup>. En la novela reciente, la descripción de los horrores también va estrechamente ligada al anideologismo ya que los horribles efectos de la violencia en ambos bandos, especialmente en el de los sublevados, juegan un papel importante en la humanización de las víctimas, y sus consecuentes igualación entre personas y desideologización del combate. La descripción tan detallada y nauseabunda del efecto de la violencia en la guerra desmitifica la lucha y explicita el sufrimiento; algo que también se analizó en *Señorita*. De hecho, Castro, tras sacrificar a *Capitana* para ahorrarle el sufrimiento, exclama: '¡Me cago en la guerra, y la culpa que tendrán las pobres bestias!' (p. 19). El sufrimiento que causa la guerra no merece la pena ni tiene sentido, especialmente cuando sufren inocentes, como las mulas a las que Castro les tiene mucho cariño. Esta expresión de cariño y cuidado por las mulas por encima de ideologías se muestra en otra exclamación recurrente en *La mula*: la de que las mulas saben más que las personas; por ejemplo: '[Los mulos] Ni rojos ni fascistas. Más conocimiento tienen que nosotros' (p. 111). Este comentario representa al ser humano como un animal inferior al mulo (uso del comparativo 'más') porque es capaz de cometer las crueldades que se ven en el frente por ideologías políticas. Es otro ejemplo de la desmitificación y desideologización de la guerra que representa el protagonista<sup>128</sup>. Esta representación desmitificadora de la guerra guarda relación con el concepto de historia presentado en la sección 'Concepto de historia' del capítulo 1, donde se explicaba que una de las características de la mirada posmodernista al pasado era la crítica: no hay una mirada nostálgica, sino más bien desmitificadora y evaluadora.

Cuando el ataque termina por la tarde, 'unos y otros recogen a sus muertos' (p. 21). Esta oración representa sintácticamente cómo el sufrimiento y la violencia absoluta, que es la muerte, afectan

---

<sup>127</sup> Esta desilusión ya estaba presente en la novela de la Guerra Civil desde la primera ola, como se presentó en la sección 'La novela de la Guerra Civil durante la Guerra y la Dictadura' del capítulo 2. Una segunda manifestación típica de la desilusión política en la novela guerracivilista desde el final de la Guerra se da en el desprecio hacia los acomodados en la retaguardia. Este aspecto también aparece en *La mula* (capítulo 23), cuando Castro está en Córdoba de paso hacia Burgos y ve la burocracia de la guerra en el Gobierno Militar; el narrador describe a los que no saben lo que es la guerra como 'caterva de emboscados' (p. 173).

<sup>128</sup> Otra representación recurrente en *La mula* para desmitificar la guerra, pero sin relación directa con la violencia, es la frecuente descripción de las condiciones en las que viven los soldados en el frente; por ejemplo, piojos, frío e inundaciones, mala vida que pasará factura en la vejez (p. 80) y heladas, ratas, orzuelos, costras y mugre (pp. 95-96).



a ambas facciones y no se distingue entre cantidades ni calidades; ambas facciones tienen a sus muertos. Esta representación de los efectos de la violencia sin distinguir bandos aparece también en *Una historia*: 'Antes de que acabe esa guerra, setenta parlamentarios de distinto signo habrán muerto frente a los pelotones de fusilamiento' (p. 25). La equidistancia se manifiesta gramaticalmente en ambas citas: un mismo sujeto ('setenta parlamentarios de distinto signo' y 'unos y otros') que no explicita diferencias cualitativas ni cuantitativas por facciones entre los fusilados. Es un rasgo en la narrativa guerracivilista de Eslava y radica en la concepción de la Guerra Civil como un desastre para todos los españoles, independientemente de la ideología; la historicidad se cuestiona así a través de la teoría de la equidistancia o de la desideologización en la novela y del enfoque neutralista del discurso histórico. Sin embargo, las narraciones analizadas hasta ahora incluyen matices y no suele haber una equidistancia absoluta entre un bando y otro, a pesar de que algunas oraciones como las dos mencionadas anteriormente equiparen a ambos bandos. Esta es una visión de la Guerra Civil propia de la representación reciente del conflicto y que forma una de las bases de la narración guerracivilista en Eslava.

Continuando con la representación del ataque en *La mula*, se despliega información histórica: la X División republicana, el flanco de Peñarroya, los aviones alemanes *Heinkel 51* y el hospital de sangre de Valsequillo. Tal material histórico supone un apoyo para la verosimilitud de la narración novelística, que es considerada una novela de la Guerra Civil y por lo tanto histórica. Como se presentó en el capítulo 1, sección 'Ficción e historia en la novela histórica', la novela histórica, por ser un subgénero literario con doble naturaleza se mueve entre el pacto de veridicción (del discurso histórico) y el de verosimilitud (del discurso literario). En esta representación de la violencia, se conjugan ambos pactos, o se podría hablar más apropiadamente de un solo pacto híbrido. La presencia de material documentado contribuye a la parte verídica de toda novela histórica y dicha veridicción está presente en *La mula* desde el primer ataque mediante la inclusión de menciones históricas, representando la violencia con un enfoque realista.

El carácter híbrido adquiere particular relevancia en la narrativa guerracivilista de Eslava al comprobar las similitudes que hay entre su narración de un acontecimiento histórico en una novela histórica y en un ensayo histórico, como se demostró anteriormente aunando *Señorita* y *Una historia* en el análisis de la representación de la violencia al comienzo de la Guerra Civil. *La mula* no es una excepción. La Batalla de Valsequillo, representada en *La mula*, y la del Jarama, representada en *Una historia*, comparten material narrativo muy similar, aunque son dos batallas diferentes narradas en dos subgéneros literarios diferentes. Este material en común contiene la siguiente información: protagonistas acemileros, balas perdidas, color pardo

mortecino del campo de batalla al descrestar una loma, el muslo trinchado, desgarrado y quemado entre guiñapos sanguinolentos bajo una manta sucia y ensangrentada, estallido de un obús, las responsabilidades del protagonista del episodio para con sus mulas (el franquista Castro en *La mula* y el republicano Riquelme en *Una historia*), la búsqueda de refugio de Castro/Riquelme como si quisiera meterse bajo tierra adonde no alcance la muerte, las mulas muertas, el descanso a media mañana para municionarse, el licor que repartían entre los soldados (licor apodado *matarratas*, que servía para enturbiar el cerebro, disipar el miedo e infundir valor o temeridad), el ataque de la aviación amiga tras la tregua de una hora, la huida de los enemigos por ese ataque de la aviación, la recogida de los muertos de uno y otro bando por sus correligionarios y los heridos con idénticos diagnósticos prendidos en la ropa (Eslava, 2004, pp. 17-21; Eslava, 2005, pp. 189-197). Estos elementos conforman una narración heterodiegética con focalización cero, ficcionalizada mediante personajes total o parcialmente inventados, sin evidencia histórica en la narración, diálogos en estilo directo y narración de pensamientos. El hecho de que un mismo material funcione narrativamente en una novela y en un ensayo muestra una vez más la fluidez de fronteras en la narrativa de Eslava y en su representación de la Guerra Civil. Además, este material en común cambia el signo político del protagonista: un franquista en *La mula* y un republicano en *Una historia*; la desideologización de la representación de la guerra es pues innegable desde el momento en que una misma narración puede tener como protagonista a un derechista o a un izquierdista. Es un ejemplo de que la guerra puede ser deshistorizada y despolitizada, coexistiendo en la misma narración con otros episodios en los que la carga ideológica es evidente. La representación de la Guerra civil se complejiza, matiza y pluraliza, lo cual garantiza en gran medida el antídoto contra el maniqueísmo, la propaganda o el partidismo en la narrativa de Eslava.

### **2.2.2. Enero de 1939**

El segundo ataque narrado en *La mula* es el más extenso y el mejor documentado históricamente de la novela: la batalla de Valsequillo<sup>129</sup>. Las tropas republicanas atacaron el frente en Córdoba y Badajoz y las tropas franquistas contraatacaron<sup>130</sup>. *Una historia* hace una breve mención de la

---

<sup>129</sup> 'La ofensiva republicana que inauguraba la "Batalla de Valsequillo" comenzó el 5 de enero de 1939 y tras recuperar para la República varios pueblos de las provincias de Córdoba y Badajoz, se produjo un catastrófico retroceso que acabó para el 4 de febrero con la vuelta a las posiciones iniciales, arrojando los republicanos unas pérdidas cercanas a las 20.000 bajas' (López Rodríguez, 2009, p. 88).

<sup>130</sup> Moa solo se refiere muy indirectamente a esta batalla cuando dice: 'Su anulación [la del Plan P] – aunque se volvería sobre él más adelante, en condiciones peores – tuvo la mayor relevancia estratégica' (2003, p. 412). El ensayo de Bolinaga ignora esta ofensiva, llamando incluso a la ofensiva del Ebro 'la última ofensiva republicana' (2013, p. 256).

batalla y describe la aprensión de los soldados franquistas al ver cómo avanzan los tanques T-26 republicanos. La violencia aparece en las palabras de un sargento franquista anónimo: ‘¡Echadle cojones! – recomienda –. Y al que dé un paso atrás lo dejo seco’ (p. 326). Esta amenaza era literal; estaba permitido dispararle a cualquier soldado que intentara huir o que incluso tuviera un ataque de pánico en un combate. Ese principio tácito lo recoge *Una historia*, citando literalmente a un testigo del Ejército Popular de la República que no especifica que sea solo una norma del ejército republicano sino de la guerra en general:

El comisario [...] mataba sin contemplaciones a los que presos del pánico abandonaban el arma y huían, incapaces de soportar aquel infierno. Es una regla generalizada, no escrita, de la guerra. Los mandos se convierten en jueces y ejecutores para frenar las deserciones causadas por el pánico (p. 311).

En el caso de la cita enmarcada en la batalla de Valsequillo, la violencia es psicológica y verbal, con el objetivo de intimidar. La novedad ante los casos de violencia analizados hasta ahora es que se trata de violencia entre correligionarios, sin juicio previo y de efecto inmediato. La cita ‘Y al que dé un paso atrás lo dejo seco’ aparece sin comillas, sin identificación bibliográfica e incluso sin nombre del personaje, totalmente ficcionalizada. Aun así, el hecho de que se use el estilo directo le otorga una gran fuerza a las palabras, siendo más efectiva al transmitir violencia que si hubiera sido presentada de modo diegético.

A diferencia de la breve mención a la Batalla de Valsequillo en *Una historia*, *La mula* la narra extensamente (pp. 140-239). Como prácticamente en la totalidad de la representación analizada hasta ahora en *La mula*, el narrador es heterodiegético y omnisciente y utiliza tanto diálogos como descripciones en tercera persona para representar la violencia. Los ataques (incluyendo sus consecuencias) narrados en esta novela a propósito de la Batalla de Valsequillo aparecen representados fundamentalmente en las partes descriptivas; poseen una gran carga histórica con diversas referencias<sup>131</sup>. El material histórico dentro de esta narración contextualiza históricamente la violencia narrada, contribuyendo a los pactos de verosimilitud y de veridicción en la novela histórica.

Considerando el tiempo narrativo y el tiempo histórico de la batalla en *La mula*, las descripciones de los efectos violentos de la guerra en las personas son muy escasas porque Castro pasa gran parte de la batalla viajando a Burgos para ser condecorado como héroe y la acción se traslada

---

<sup>131</sup> Los aviones *Natachas* o Polikarpov R-Z (p. 142), los tanques T-26 (p. 145), Sierra Patuda (p. 146), fusiles *naranjeros*, que eran subfusiles ametralladores de talla corta (García Serrano, 2010, p. 69) (p. 148), Sierra Trapera (p. 149), divisiones 47, 31 y 68 del VII Cuerpo del Ejército republicano de Extremadura (p. 149), el periódico ABC (p. 151), la Legión Cóndor (p. 153), Queipo de Llano (p. 173), la caída del Cantábrico y la ofensiva a Cataluña (p. 220), la XXII División del Ejército del Guadalquivir (p. 233), la XLVII División republicana (p. 236) y el parte radiofónico de guerra del final de la Batalla de Valsequillo, que era el Parte Oficial del Cuartel General del Generalísimo era un tipo de comunicado o boletín informativo diario vespertino/nocturno (García Serrano, 2010, p. 318) (p. 237).

con él. Las descripciones más relevantes de la violencia se reducen prácticamente a la muerte, pero nunca descrita en el momento, sino después. Dos son los personajes que protagonizan los efectos violentos en este ataque: el primero es el periodista Benavides, que vive de cerca el estallido de una bomba, pero el único daño sufrido por él es que 'se ha cagado en los pantalones' (p. 153) y en otro momento, ve dos carretas de cadáveres (p. 151); el segundo es el Churri, cuyo cadáver es descubierto por Castro junto a otros cadáveres (p. 234). Este último episodio adquiere cierta extensión e implica al protagonista; por lo tanto, posee una especial significación que se analizará a continuación.

La guerra no solo separó a dos amigos (Castro y el Churri) en ejércitos enfrentados, sino que la violencia mató al Churri<sup>132</sup>. Alrededor de un tanque soviético ardiendo, se describen varios cadáveres de forma explícita con el agravante de haber sido saqueados: brazos abiertos, ojos vidriosos, bocas abiertas (les han robado los dientes de oro), dedos anulares cortados (les han robado los anillos), medio chamuscados y descalzos (les han robado las botas). Esta imagen contextualiza el descubrimiento de Castro del cadáver de su amigo el Churri: boca abajo, cara flaca, manchada de grasa y tiznada por el humo, ojos entreabiertos y vidriosos, nariz afilada, boca distendida casi en una sonrisa (p. 234). La descripción del cadáver del amigo de Castro es bastante más amable que la del resto de los cadáveres: no hay señales de que haya sido saqueado e incluso tiene un amago de sonrisa. Es prácticamente una deferencia hacia un personaje bastante cuidado y mimado a lo largo de *La mula*, que cuenta con el cariño del protagonista y simboliza la amistad a pesar de las diferencias políticas y la lucha por los ideales. Castro reacciona llorando, abrazándolo y cuestionándose la utilidad de lo vivido si se termina así. Castro no tiene más remedio que dejar el cuerpo de su amigo para cumplir con su misión del día, pero regresará y lo enterrará junto a una encina frondosa, símbolo de vitalidad. Es entonces cuando, al comprobar qué lleva el Churri en los bolsillos antes de ser enterrado, el narrador lo nombra de forma oficial y solemne a través de sus dos carnets: de la FAI (Federación Anarquista Ibérica) y del Ejército Republicano. El narrador lo presenta: 'Benito Alcántara Expósito, teniente del ejército popular, de la XLVII División republicana, sección carros de combate' (p. 236). La narración le rinde honores al Churri en el momento de su entierro mencionando su nombre completo y su graduación militar al modo de un acto honorífico.

La muerte del Churri añade a la narración guerracivilista de Eslava otro elemento característico de la novela de la Guerra Civil reciente: el sacrificio o el martirio; la violencia que ejerza el Churri

---

<sup>132</sup> El encuentro de ambos amigos durante la guerra y su interesante conversación sobre las causas y el desarrollo de guerra, sobre la ideología y sobre su amistad a pesar de la misma son narrados en el capítulo 14 de *La mula*.

está legitimada porque él está dispuesto a morir por sus ideales, considerados legítimos; es un acto lleno de convicción ideológica<sup>133</sup>. El Churri ya anticipó que no habría un buen final para la República y declaró a lo que él estaba dispuesto a enfrentarse:

- ¡La República se va a la mierda! [...]
- ¿Y tú sabes que tenéis la guerra perdida? – pregunta Castro.
- ¡Claro que lo sé, Juanillo! ¿No lo voy a saber?
- Entonces, ¿por qué no te entregas? Vente conmigo ahora y yo daré fe de que eres un buen hombre.
- Yo no puedo entregarme [...] hay una cosa que no podemos ceder a cambio de la vida, y es la libertad [...] es mejor que me cojan muerto, porque no quiero vivir sin libertad (pp. 117-118).

El rasgo sacrificial era uno de los tres rasgos destacados por Gómez López-Quiñones (2006, p. 189-190) en la reflexión que la mayoría de los personajes hace al enfrentarse a la violencia; el Churri está haciendo precisamente eso y terminará cumpliendo con su palabra en un último ejercicio de integridad. El hecho de estar dispuesto a morir defendiendo sus ideales le otorga legitimidad a la violencia ejercida por el Churri. En *La mula*, donde la mayoría de los personajes pertenecen al bando franquista, las palabras y los actos del Churri adquieren una particular relevancia como eco de los principios republicanos<sup>134</sup>.

### **2.2.3. Abril de 1939**

*La mula* y *Una historia* hacen referencia al estado del país justo al terminar la guerra, describiendo los efectos inmediatos de la violencia: se improvisó un campo de concentración cercado con alambre de espino el pueblo de Valsequillo para miles de prisioneros y pasados de bando (Eslava, 2004, p. 250; Eslava, 2005, p. 339); desde el tren a Jaén, se ven los campos abandonados, [...] las reses raquíticas (Eslava, 2004, p. 257); en el pueblo jiennense de Jódar, ‘los soldados remontan una calle flanqueada de árboles polvorientos y desmedrados. De las ramas de un olmo raquítico y enfermo cuelga un galgo ahorcado’ (Eslava, 2004, p. 262)<sup>135</sup>; Castro siente tristeza al contemplar la miseria y la humillación en la España derrotada (Eslava, 2004, p. 262); finalmente, ‘por las afueras de Baeza, las eras llenas de hierba, en la que pastan dos cabras

---

<sup>133</sup> Según lo expuesto en la sección ‘(Des)legitimación de la violencia’ del capítulo 2.

<sup>134</sup> La amabilidad y la carga ideológica con la que el personaje del Churri es representado guardan relación con ser la voz del autor, según me confirmó Eslava en correspondencia personal, que reproduzco con su permiso: ‘El personaje del Churri es pura ficción para introducir un elemento ideológico en la novela. Obviamente no quise hacer una novela de tesis, pero de algún modo tenía que transmitir mi propia postura frente a los sucesos de la guerra’ (Eslava Galán, 2008).

<sup>135</sup> Esta cita se encuentra reproducida prácticamente de forma idéntica en *Una historia*: ‘Los soldados remontan una calle con árboles polvorientos y desmedrados. De las ramas de un olmo raquítico y enfermo cuelga un galgo ahorcado’ (p. 340).

escuálidas' (Eslava, 2004, p. 263). A pesar de que el protagonista pertenece al bando vencedor, no es representado como tal; su caracterización podría ser la de un perdedor; de hecho, perdió a su mejor amigo (el Churri), a su novia (Concha) y poco antes del final de la novela perderá a su mula (Valentina). La representación de la guerra como inútil para mejorar y como causa de empeoramiento no es exclusiva de la narrativa de Eslava, sino que forma parte de los lugares comunes en la narrativa bélica; la cita de Sheftel (2012, p. 155) 'the war was absurd because it accomplished nothing' vale tanto para su investigación sobre la guerra en Bosnia-Herzegovina como para la representación que Eslava hace de la Guerra Civil Española en *La mula* y en *Señorita*. Esta representación de la victoria franquista se hace más evidente en la versión cinematográfica de *La mula*, cuyo guion fue co-escrito por Eslava:

CASTRO: Bueno, Manuel. Estamos como estábamos cuando empezó la guerra.

CHATO: Bueno, tú traes la medalla que te dio Franco.

JUAN CASTRO se saca la medalla del bolsillo superior de la guerrera y se queda mirándola. La arroja al arroyo.

CASTRO: Ya estamos como estábamos, Chato. (Eslava Galán y Radford, 2009).

La narración acerca bastante a franquistas y a republicanos ya que nadie ha salido realmente victorioso de la guerra, según la representación narrativa que se hace del final de la contienda. Castro no representa al soldado franquista vencedor, sino a uno que ha perdido más que ganado y sigue siendo un trabajador pobre e irrelevante como antes de la guerra<sup>136</sup>. De ahí que la utilización de la expresión 'año triunfal' para la división temporal en *La mula* sea una parodia del discurso franquista; no hay nada triunfal en la guerra, fue pura retórica propagandística.

Las consecuencias de la violencia están representadas de forma diegética en *La mula*, en fragmentos narrativos fundamentalmente descriptivos; en ningún caso el narrador ha intercalado diálogos para describir el panorama tan desolador. En general, el narrador ha usado en *La mula* y en *Una historia* un registro muy coloquial y casi siempre cómico y desdramatizador para las conversaciones entre los soldados. El tono dramático y triste para describir las consecuencias de la guerra se adapta mejor a la descripción. La violencia está representada de forma global, afectando a la naturaleza en su totalidad: a dos reinos de los seres vivos – animales (humanos, reses, galgo, cabras) y plantas (árboles) – y a la tierra (campos y eras). La violencia contra las personas (campos de concentración, miseria, humillación) es física porque están encerrados, es psicológica por la humillación y es sistémica porque está organizada a gran escala mediante un sistema de represión; además, es colectiva por los miles de personas afectadas y

---

<sup>136</sup> La elección de un acemilero como protagonista de *La mula* es muy relevante porque el acemilero 'desprecia las armas para convertirse en la más insignificante pieza de la jerarquía bélica' y algunos soldados eran castigados con una plaza como acemilero (García Serrano, 2010, p. 98).

está políticamente motivada. El propósito es la represión y el control del bando contrario; la narración indica que es un proceso en ciernes porque los prisioneros estarán en el campo de concentración 'hasta que se depuren responsabilidades' (p. 250); es decir, la violencia no ha terminado con la guerra.

El alcance de las consecuencias de la violencia sobrepasa lo humano y afecta a otros animales, a las plantas y a la tierra. Aquí está representada la forma absoluta de violencia: la muerte. Sin duda, se trata de descripciones paisajísticas que podrían ser estampas literales por su realismo; también podrían interpretarse metafóricamente: son los soldados victoriosos, los franquistas, los que se encuentran en esos escenarios desolados; la guerra ha terminado pero no hay triunfalismo ni alegría ni celebración, sino suciedad, enfermedad y mortandad tras casi tres años de violencia.

### **3. CONCLUSIÓN**

Según se ha analizado y demostrado en este capítulo, la representación de la violencia en la obra guerracivilista de Eslava se enmarca de forma general en la teoría posmodernista presentada en el capítulo 1. Eslava describió en una entrevista cómo aprovecha los recursos del ensayo para sus novelas y viceversa; ello implica una concepción de la fluidez entre ficción e historia, entre géneros literarios, que encaja con los principios posmodernistas basados en que todo es discursivo. Se presentaron varios ejemplos de dicha fluidez como el caso del personaje semi-ficticio Lorenzo Torres Cabrera, en la novela *Señorita*, que comparte múltiples rasgos con el personaje histórico Manuel Díaz Criado, descrito en el ensayo *Una historia*, expresando una visión posmodernista de la intertextualidad y la referencialidad. La problematización posmodernista a la hora de representar la violencia aparece de forma sutil y escasa en la obra de Eslava; se analizó el ejemplo de la doble narración del ataque al acorazado *Jaime I*, contrastando la versión del narrador heterodiegético y la de un narrador homodiegético; ambas narraciones ofrecen diferentes perspectivas del mismo acontecimiento, explicitando la artificialidad de la narración, como ocurre con los episodios protagonizados por Castro y Riquelme, y la imposibilidad del conocimiento completo. El corpus ofrece una mirada posmodernista hacia el pasado, es decir, crítica y desmitificadora, sin nostalgia.

La representación de la violencia en el corpus participa de algunos rasgos generales de la narrativa guerracivilista desde sus comienzos tras la Guerra hasta la producción reciente, según se señaló en el capítulo 2, con lo que se inserta en una tradición literaria. Muchas novelas de la primera y de la segunda ola expresaron desilusión política tras la Guerra Civil, manifestada

principalmente en el énfasis en los horrores de la guerra, el desprecio hacia los acomodados en la retaguardia y el rechazo a la representación de la guerra como heroica, digna o ni siquiera útil; todas estas características aparecen en la narrativa de Eslava como se ha analizado en este capítulo.

De la narrativa guerracivilista más reciente, se analizaron el cuestionamiento de la historicidad y la (des)legitimación de la violencia. El cuestionamiento de la historicidad se logra fundamentalmente a través de tres fenómenos: la equidistancia, la desideologización y la problematización epistemológica. La teoría de la equidistancia postula la simetría que sitúa a ambos bandos bélicos en un mismo nivel de responsabilidad y sufrimiento. Como ejemplos de equidistancia, se presentaron los casos de los parlamentarios de distinto signo que fueron asesinados (*Una historia*), de la recogida pacífica de muertos al final del día por un bando y por otro (*La mula* y *Una historia*), de la individualización y humanización de soldados de uno y de otro ejército, especialmente mediante descripciones del sufrimiento de los soldados de ambos ejércitos (*Señorita*, *La mula* y *Una historia*) y de la representación del final de la guerra como una derrota para todos, incluidos los vencedores (*La mula* y *Una historia*). Se puede afirmar que la equidistancia recorre el corpus ya que, en líneas generales, se evita hablar de vencedores y vencidos, de buenos y malos, pero también se huye de una simetría completa entre ambas facciones, de un reparto al 50% de la cantidad y de la calidad de las crueldades representadas; hay más personajes, tanto ficticios como históricos, republicanos presentados de forma positiva que franquistas, por lo que el corpus destila cierta simpatía hacia los leales a la República, pero de forma muy matizada. Si la equidistancia equivale a cuestionar la historicidad de la violencia, en el caso del corpus ese cuestionamiento está presente pero de forma compleja. Una de las formas que tiene Eslava de matizar la equidistancia es reconociendo y narrando cómo, aunque hubo violencia por ambas partes, las derechas tuvieron más ocasión para ejercerla en cantidades y cualidades diferentes a las izquierdas (Eslava Galán, 2017, 00:26:24-00:26:42).

El segundo fenómeno que contribuye al cuestionamiento de la historicidad es la desideologización política de personajes, la cual guarda bastante relación con la teoría de la equidistancia porque, al desideologizar políticamente a los personajes de diverso signo político, hay más probabilidades de equipararlos e igualarlos. La carga ideológica en un conflicto teóricamente tan ideologizado desaparece o disminuye considerablemente en episodios como el de la muerte del general Campins (*Una historia*), que fue ajusticiado realmente por desavenencias personales entre Queipo y Franco y no por su ideología; también cuando Castro habla de las mulas como superiores en conocimiento a las personas porque no son ni derechistas ni izquierdistas (*La mula*); cuando se repite casi exactamente una narración con un protagonista franquista (Castro) en *La mula* y con uno republicano (Riquelme) en *Una historia*; cuando se



representa la victoria de los franquistas sin carga ideológica, sino más bien como otro tipo de derrotados (*La mula* y *Una historia*); o la caracterización de Carmen en *Señorita* como un personaje con una mínima carga ideológica, a pesar de haber sufrido diversos tipos de violencia y de convertirse en espía para los republicanos. La lista de ejemplos de episodios desideologizados políticamente debe ser contrastada con otra de episodios ideologizados políticamente para sopesar la carga ideológica de la representación de la violencia en el corpus; en los siguientes episodios se menciona de alguna manera la ideología política de los personajes: el entierro de Balmes en Las Palmas, los militares asesinados en Ceuta, la toma de poder de Queipo de Llano, los disturbios revolucionarios en Sevilla, la represión llevada a cabo en Sevilla por los sublevados, los personajes del padre y del hermano de Carmen y el de Lorenzo Torres Cabrera/Manuel Díaz Criado, el personaje de Anselmo comentando el ataque al Consulado británico, el intento de robo del avión *Stuka* y el personaje del Churri. La ideologización de la violencia es mayor cuantitativamente que la desideologización de la misma, lo cual lleva a concluir que existe una intención de historizar la violencia, de representarla en su contexto ideológico<sup>137</sup>.

La tercera forma de cuestionar la historicidad se logra problematizando el conocimiento del pasado. Esta no es una tónica general en la representación de la violencia en el corpus y se dan escasísimos ejemplos como la doble representación del ataque al *Jaime I* por el narrador heterodiegético y por un narrador homodiegético, presentando dos versiones del mismo acontecimiento, o la caracterización del histórico Manuel Díaz Criado y de su ficcionalización en Lorenzo Torres Cabrera. Por lo tanto, se puede concluir que el corpus, en general, no cuestiona la historicidad de la violencia y tiende a representarla de manera documental o realista. Así lo confirmó Eslava en mi entrevista: al narrar de forma tan explícita y documental la violencia, procura que sea tan cruda como realmente era, porque él ha visto las fotografías de víctimas y cuenta lo que vio con un estilo realista (Eslava Galán, 2017, 00:25:15-00:25:47). El corpus participa así de otra característica de la narrativa guerracivilista reciente: el enfoque realista o documental. Según Labanyi (2007), este enfoque favorece la recreación histórica, narra verosímilmente casos extremos de violencia que podrían ser inenarrables, desconecta el pasado del presente y no problematiza el conocimiento del pasado; este enfoque predomina en el corpus. A pesar de la falta de conexión explícita entre el pasado y el presente, el enfoque documental del corpus aspira a impactar al lector contemporáneo precisamente por los detalles minuciosos de la violencia. No existen elementos narrativos en el corpus para afirmar que la narración de los horrores de la violencia haga que el lector implícito se sienta seguro en su

---

<sup>137</sup> Fuera de la representación de la violencia, la ideologización se reduce considerablemente, sobre todo en las dos novelas, especialmente porque los protagonistas (Carmen en *Señorita* y Castro en *La mula*) están mínimamente ideologizados.

presente, por oposición a un pasado hostil y cruel. Por el lenguaje y por la ordenación de los acontecimientos, la narración más bien transmite la crueldad de forma detallada, documental y nauseabunda en el contexto de la guerra para desmitificarla, para demostrar su inutilidad y para provocar rechazo a la guerra y compasión por los que la sufrieron. En este caso, el enfoque documental es efectivo en su alegato anti-belicista.

En cuanto a la segunda característica general de la novela guerracivilista reciente, la (des)legitimación de la violencia, la violencia ejercida por republicanos queda abiertamente legitimada en algunas ocasiones: en el personaje del Churri en *La mula*, que está dispuesto a morir por sus ideales, y en la actuación de Carmen (*Señorita*) como perpetradora indirecta por toda la violencia que recibió sin haber cometido ningún delito. Se podría decir que la violencia republicana está tímidamente legitimada con el comienzo del ataque que llevará a la batalla de Valsequillo (*La mula*); este ataque está contextualizado en la narración como estrategia para contrarrestar el ataque franquista en el frente de Cataluña pero una explicación no conlleva necesariamente una legitimización. La violencia republicana está deslegitimada cuando los obreros de Triana arrasan el centro de Sevilla al conocer la sublevación en Melilla, saqueando, incendiando y asesinando (*Señorita*). En el caso de la violencia ejercida por los sublevados, no se detecta ningún caso de clara legitimación. En cambio, existen varios ejemplos explícitos de deslegitimación de la violencia ejercida por los sublevados: la incitación a la violencia extrema de Mola, la sublevación en Melilla contra un gobierno democrático, los asesinatos en Ceuta, las varias actuaciones de Queipo en Sevilla (tomando el poder a mano armada, apresando a inocentes, radiando discursos mentirosos y crueles), los juicios sumarísimos sin garantías judiciales, la crueldad de Lorenzo hacia Carmen y su arbitrariedad en la firma de sentencias a muerte con deseos de exterminio, el ajusticiamiento de Campins y la muerte del Churri al que se le presenta como un justo. Así pues, se puede argumentar que, grosso modo, la violencia republicana queda legitimada en el corpus y que la franquista está deslegitimada. Para la España actual, esta legitimación representa un refuerzo de la legalidad de la República frente a la ilegalidad de la sublevación derechista.

La historicidad de la representación de la Guerra Civil en el corpus se ve reforzada por la narración de la masculinización de la violencia. En la introducción teórica se expuso cómo la masculinización de la violencia es un fenómeno global, según los estudios realizados, entre otros, por Alison, Barrett y Hutchings. El corpus narra esta masculinización de la violencia en las tres obras, en las que los hombres son los mayores responsables de la violencia cometida y las mujeres, casi siempre, son sus víctimas. La narración no varía esencialmente entre el ensayo y las dos novelas, entre intrigas básicamente históricas e inventadas. Los hombres siguen siendo los agentes violentos dominantes. La excepción a este dominio de la violencia masculina se

encuentra en las milicianas del ejército republicano, que están presentes en *La mula* y *Una historia*, como agentes violentos y como víctimas. Estrechamente ligada a la masculinización de la violencia bélica se halla la violencia sexual. En el corpus, solo las mujeres son víctimas de esta violencia y solo los hombres son representados como los perpetradores; se podría recordar los casos de Queipo de Llano, por sus mensajes radiofónicos altamente violentos contra las mujeres republicanas; de Lorenzo, por su violencia sexual contra Carmen; o de las milicianas violadas durante la guerra, mencionadas variadas veces en el corpus.

Según lo presentado en el capítulo 2 al contextualizar y describir diacrónicamente el ensayo histórico guerracivilista, la alta carga histórica del corpus muestra rasgos destacados en la historia del ensayo histórico guerracivilista. El corpus contiene ejemplos del deseo de reconciliación que surgió en los años 80 (la guerra fue un desastre para todos). El discurso histórico de los textos del corpus tiene un tono divulgativo por el uso de técnicas inspiradas en la ficción y de un lenguaje estándar y, en muchas ocasiones, coloquial; la divulgación de la historia de la Guerra Civil empezó a ser significativa a partir de la segunda mitad de los años 80 y sigue teniendo un gran apoyo del mercado editorial hasta el presente; es en este contexto en el que los ensayos históricos novelados como *Una historia* adquieren una enorme popularidad. Finalmente, el corpus muestra varios ejemplos del enfoque neutralista, moralista y sentimental en su discurso histórico. Aunque la denominación de este enfoque es tripartita, cada elemento es autónomo. La parte moralista, es decir, calificaciones morales de la actuación de los personajes, es minoritaria en cuanto a la representación de la violencia, aunque está muy presente en otras facetas del corpus, como en las calificaciones que hace a personajes tan distintos como Manuel Azaña, Presidente de la República y escritor, y José Millán-Astray, teniente coronel y fundador de la Legión<sup>138</sup>. Los enfoques moralista y sentimental se reflejan en episodios como la caracterización violenta que Martin Bauer hace de España en *Señorita* como un país con una larga historia dominada por un odio teológico, bárbaro y africano (p. 195) y el prólogo a *Una historia* que se refiere a la historia de España como una alargada sombra de Caín y a una guerra civil sin buenos ni malos porque todos mamaron la misma leche (pp. 5-6). Sin embargo, lo que predomina en el corpus es una diferenciación en calidad y cantidad de ese odio, de la violencia ejercida por uno y otro bando. Así pues, se puede concluir que, al igual que su

---

<sup>138</sup> *Una historia* enjuicia moralmente a Azaña en estos términos: 'Azaña y alguna otra inteligencia privilegiada, como la de Prieto, lo vieron claro casi desde el principio' (p. 85), 'Azaña, siempre tan lúcido, comprende el problema' (p. 129), 'Como siempre, Azaña ha puesto el dedo en la llaga' (p. 241), 'Su sucesor ideal hubiera sido Prieto, pero este socialista moderado (y la mente más lúcida de la República, junto con Azaña) se desmarca' (p. 266) y 'Su [Azaña] dolorosa lucidez' (p. 266). Por el contrario, a Millán-Astray se refiere así: 'Millán Astray, descarnado, con su parche en el ojo, su horrible cicatriz en la cara y la manga vacía de su manquedad' (p. 123), 'El general Millán Astray no es uno de los espíritus selectos' (p. 125) y 'Millán Astray manifiesta su perruna fidelidad a Franco' (p. 169).

equivalente en el discurso literario (la equidistancia), el enfoque neutralista, moralista y sentimental del discurso histórico está presente pero de forma matizada, sin una distribución al 50% de la condición cainita ni del odio teológico.

En cuanto a los tipos de violencia que se describieron a nivel teórico en la introducción de este capítulo, se ha visto que la representación de la misma en el corpus es total, abarcando en mayor o menor medida todos los tipos de violencia. De este modo, la violencia aparece como un fenómeno complejo de difícil simplificación, evitando maniqueísmos, encajando en diferentes tipologías y afectando a ambos bandos en los que hay tanto perpetradores como víctimas. Por lo tanto, es una violencia total que no diferencia entre clases sociales, edades, espacios, etc. Sí diferencia entre sexos por la masculinización de la violencia, como se vio anteriormente en esta conclusión. Según el propósito, se han analizado ejemplos de violencia política y económicamente motivada y socialmente condicionada; según los actores en la ejecución de la violencia, el corpus describe casos de violencia autoinfligida, interpersonal y colectiva; según la naturaleza de la violencia, hay ejemplos de violencia física, psicológica, de género y sexual, sistémica y por omisión. En cuanto al proceso de la violencia, se complejiza la representación de perpetradores y víctimas en un continuum entre exclusivo perpetrador y exclusiva víctima, con varios matices en las tres obras del corpus. Finalmente, en lo relativo a los objetivos de la violencia, en general predomina la violencia instrumental, que tiene múltiples objetivos, desde intimidar y desmoralizar mediante una violencia coercitiva, como los discursos de Queipo de Llano, hasta castigar a determinados individuos e incluso exterminar al enemigo en su conjunto con ejecuciones masivas; pero también hay numerosos ejemplos de violencia expresiva en los que prima el placer de la violencia en sí, con elementos irracionales de sadismo u odio. La complejidad y variedad de toda esta violencia presenta un conflicto donde son imposibles la simplificación y el reduccionismo de historiografías poco plurales como el revisionismo neofranquista o del uso partidista del pasado. La representación de la violencia guerracivilista en la narrativa eslaviana desmantela esos planteamientos.

La relevancia de la representación de la violencia guerracivilista en el corpus también radica en la forma, no solo en los contenidos, como se ha concluido hasta ahora. En cuanto a la forma, el corpus muestra una alta fluidez en las fronteras entre ficción e historia en general y entre la novela y el ensayo en particular, resaltando la historicidad y la literariedad tanto de las novelas como del ensayo, como por ejemplo en la caracterización del ficticio Lorenzo Torres Cabrera en *Señorita* y su contrapartida histórica, Manuel Díaz Criado, en *La mula y Una historia*<sup>139</sup>. Se ha

---

<sup>139</sup> Conviene recordar aquí lo que se entiende por ficticio e histórico en esta tesis, siguiendo la investigación de Fernández Prieto expuesta en el capítulo 1, sección 'Definición y caracterización de la

explicado la relevancia de la representación de la violencia en episodios históricos e inventados, cómo hay material en común entre una novela y un ensayo y este material funciona narrativamente en ambos. Por ejemplo, la masculinización de la violencia o la deslegitimación de la violencia sublevada dominan el corpus, ya sea en intrigas básicamente históricas o inventadas.

El discurso histórico de la violencia está presente en episodios como la sublevación en Melilla, la toma de poder de Queipo y sus discursos radiofónicos, el personaje de Díaz Criado, la muerte de Campins, el ataque al *Jaime I* y la batalla de Valsequillo. Tiene una función informativa e instructiva, ya que, al fin y al cabo, se trata de novelas históricas y ensayo histórico, por lo que el contenido histórico es esencial para que el lector identifique las narraciones como históricas. Por la selección de episodios violentos identificados como históricos, se muestra una mayor crueldad y una menor legitimidad en la violencia ejercida por franquistas. En cuanto al discurso ficticio de la violencia (como el intento de robo del avión *Stuka* con la casi total masacre de todos los participantes en *Señorita* y los personajes de Carmen, como víctima de la violencia sexual, y de Martin Bauer, con su visión violenta de la historia de España), se parte de que lo inventado conforma un material más maleable que el histórico y por lo tanto muestra más claramente la ideología del narrador; en un material histórico, el narrador debe ceñirse al mismo si quiere que el lector, que comparte ese conocimiento histórico o intentará contrastarlo con documentación histórica, reconozca la obra en cuestión como histórica (sea una novela, sea un ensayo). La ficción refleja el sufrimiento de las víctimas, expresa sus emociones y sus reflexiones, humaniza a la víctima, ya que el material inventado puede llenar las lagunas historiográficas, ya sean lagunas contingentes (por ejemplo, documentación perdida) o necesarias (por ejemplo, los pensamientos de los protagonistas) (Lefere, 2013)<sup>140</sup>; el personaje de Carmen es un claro ejemplo del poder de la ficción para representar una violencia que el discurso histórico no podría narrar. La violencia aparece representada en muchas ocasiones como individualizada y personalizada, contribuyendo a su realismo y desmitificación. Lo citado anteriormente de Lefere acerca de la novela histórica, puede ser aplicado al ensayo de *Eslava* también, desdibujando aún más las fronteras entre novela histórica y ensayo histórico. Finalmente, la ficción dinamiza el discurso histórico y contribuye a su divulgación, un aspecto buscado por el autor: 'El novelista escribe su libro para un público lo más amplio posible, dueño de una cultura media que busca en la lectura distracción más que instrucción (aunque tampoco la descarta)'

---

novela histórica': 'Los acontecimientos históricos son entendidos como aquellos cuya naturaleza ontológica no ha sido refutada por los especialistas y cuyos protagonistas están atestiguados por una documentación rigurosa; los acontecimientos inventados son aquellos que ontológicamente hablando no dependen de una referencialidad histórica. A pesar de esta diferencia ontológica, los planos histórico e inventado se combinan en la novela histórica' (2003, p. 181).

<sup>140</sup> Según lo expuesto en la sección 'Ficción e historia como narraciones' del capítulo 1.

(Eslava Galán, 2010, p. 7). En esa 'distracción' primordial juegan un papel esencial la ficción y las técnicas narrativas literarias aplicadas al discurso histórico, justo lo que se ha analizado y demostrado en este capítulo con la representación de la violencia en su ensayo *Una historia*.

### 1. INTRODUCCIÓN

#### 1.1. HUMOR Y POSMODERNISMO

Conectando la representación de la Guerra Civil a través del humor con el marco teórico posmodernista del primer capítulo, según Lipovetsky (1992, pp. 137-140), el Posmodernismo es esencial y particularmente humorístico y disuelve la dicotomía entre lo serio y lo humorístico. El humor es un componente de máxima importancia en el Posmodernismo ya que empapa muchos ámbitos de lo social que con anterioridad le estaban vedados. En otras épocas, por el contrario, el humor estaba más delimitado. Lipovetsky presenta que, en la Edad Media, el humor popular permanecía profundamente ligado y acotado a las festividades y era muy físico, particularmente escatológico; después, en lo que él denomina Edad Clásica, el humor tiende a la agudeza, la ironía y la crítica; se despoja al humor de vulgaridades escatológicas, se le ordena y empaqueta. Sin embargo, en la época contemporánea, el humor impregna la vida diaria, desde las relaciones sociales hasta la presentación de contenidos en los medios, rompiendo el encasillamiento del humor en épocas anteriores. En un momento posracionalista como el Posmodernismo, el humor no es necesariamente racional ni instrumental ni se hace responsable de nada. De hecho, esta impregnación se encuadra en la fluidez de fronteras en el Posmodernismo.

En el capítulo 1, se presentó la relevancia de la parodia en la teoría posmodernista y su papel clave en la intertextualidad<sup>141</sup>. A continuación, se especificará su conexión con el humor. La relación entre humor y parodia ha sido explicitada por varios autores y algunos coinciden en asociarla con una imitación para entretener o ridiculizar. Triezenberg define *parodia* como ‘a humorous work, mimicking the style of another author’ (2008, p. 533). Para Nash, la alusión es un importante resorte en los textos humorísticos y es además el comienzo de la parodia. La parodia es una imitación con ciertas particularidades: el paródico se entromete en la narración para mostrar que esta no es solo una imitación al estilo de una falsificación sino ‘a jocose mimicry’ (1985, p. 80, 85), es decir, posee elementos del humor, del entretenimiento y/o del ridículo. La conexión por tanto con el humor no es de exclusividad: hay humor que no es

---

<sup>141</sup> Como se presentó en la sección ‘Ficción e historia como narraciones’ del capítulo 1, la parodia posmodernista no es exclusivamente imitación ridiculizante sino incorporación para cuestionar; hay elementos de continuidad y reverencia junto a los de distancia y burla.

paródico y hay parodia que no es humorística. Jablonska sitúa a la parodia entre el humor y otra categoría bastante cercana a este: '[la parodia] would be similar in certain respects to yet another category, i.e. wit' (2015, p. 108).

## 1.2. CONCEPTO DE HUMOR

Para el propósito de esta tesis, se entenderá el humor como 'una modalidad del discurso [...] que pretende un efecto cómico en su receptor' (Romero, 2005, p. 92). Como el corpus a analizar es textual, el humor al que se atenderá será el verbal en oposición al humor gestual. Por lo tanto, humor será entendido como un tipo de discurso y, como tal, encaja en el marco teórico explicado en el capítulo 1 acerca de la concepción posmodernista de la discursividad. La definición general de Romero puede especificarse en cuatro componentes clave del humor según Zelizer (2010, p. 2): el contexto social, el proceso cognitivo, la respuesta emocional y la expresión física; en otras palabras, el humor es un proceso básico de comunicación ya que en él un sujeto recibe un mensaje, este sujeto procesa cognitivamente dicho mensaje según el contexto social en el que se encuentra y finalmente reacciona emocional y físicamente. Para esta tesis, la reacción física (por ejemplo, la sonrisa o la risa) no es indispensable para la existencia del humor. En primer lugar, existen varias causas para la (son)risa, de las que el humor es solo una de ellas<sup>142</sup>; en segundo lugar, lo esencial para el humor es la comprensión intelectual independientemente de si va acompañada de una manifestación física o no.

La especificidad factual y la base dual del humor las menciona Nash como características fundamentales del humor y serán esenciales en el análisis del corpus: 'Humour nearly always supposes some piece of factual knowledge shared by the humorist and audience' (1985, p. 4) y 'the language of humour dances most often on the points of some dual principle, an ambiguity' (1985, p. 7). Así pues, estamos ante un material que necesita ser reconocido tanto por el emisor como por el receptor<sup>143</sup>, que requiere de un contexto para su comprensión y que se basa en la contraposición de dos elementos en una relación de diverso tipo: ambivalencia, ambigüedad, incongruencia, comparación, oposición, etc. Esta dualidad será fundamental a la hora de explicar la naturaleza humorística de los episodios del corpus a analizar. Mediante esta dualidad:

---

<sup>142</sup> Otras causas de la (son)risa son la convención social, la ansiedad, el escarnio, la disculpa y las cosquillas (Attardo, 2008, p. 117).

<sup>143</sup> La factualidad relaciona el humor con lo expuesto en el capítulo 1 sobre ficción e historia, material inventado y material histórico, todo lo cual jugará un papel esencial en el análisis del humor.



The humorist tries [...] to elicit from the system of language potential significances, co-significances, counter-significances, the play of values, the coincidences or oppositions of points in a network of choices. This exploitation of dualities inherent in resources and usage is one important aspect of language in its humour (Nash, 1985, p. 154).

A modo de compendio de una definición de humor, y siguiendo la investigación de Jablonska-Hood, el humor será entendido, en primer lugar, como una categoría lingüística cognitiva al mismo nivel que el ingenio o el ridículo y, por lo tanto, independiente de ambos aunque con aspectos comunes. En segundo lugar, dentro del humor existen subcategorías como el chiste, la comedia, el juego de palabras, la ironía, el sarcasmo, etc., que pueden ser compartidas por el humor y por otra categoría (por ejemplo, el sarcasmo participa de dos categorías superiores: el humor y el ridículo). En tercer lugar, el humor a su vez posee una dimensión lineal horizontal que se constituye en un continuum en el que el humor se va transformando entre dos puntos, por ejemplo, desde el humor ofensivo a un humor inofensivo. En cuarto lugar, el humor es una ejemplificación de la lengua (verbal, gestual, gráfica...) que provee de un estímulo en su forma lingüística y provoca una respuesta al ser apreciado. La apreciación del humor puede variar desde una carcajada a la ausencia de manifestación física, pasando por un asentimiento de cabeza o una sonrisa; lo esencial es la comprensión de lo humorístico. En quinto lugar, el humor existe en un contexto particular y sugiere la presencia de un emisor y de un receptor implícito o explícito; debido a estos participantes, el humor es subjetivo (2015, p. 108).

### **1.3. EL LENGUAJE DEL HUMOR**

#### **1.3.1. Teorías lingüísticas**

En esta tesis, se adoptará un punto de vista teórico lingüístico al analizar el humor en el corpus. Existen varias teorías lingüísticas del humor. Las más relevantes para esta tesis son Semantic Script Theory of Humour (Teoría del Humor de los Guiones Semánticos<sup>144</sup>) de Raskin y General Theory of Verbal Humour de Raskin y Attardo; ambas pertenecen al ámbito de la lingüística cognitiva. La primera establece como origen del humor la conjunción inesperada de dos *guiones (scripts)* opuestos que, al ser unidos, tienen sentido gracias a la semántica. La segunda teoría completa a la primera añadiendo otros elementos, llamados *fuentes de conocimiento (knowledge resources)*, a la *oposición de guiones (script opposition)*; estas fuentes son: el

---

<sup>144</sup> Según la traducción que hace Alvarado de *script* (2012, p. 12). Se seguirá a Alvarado en la traducción de los conceptos relacionados con las teorías lingüísticas del humor.

*mecanismo lógico (logical mechanism)*, que une a ambos guiones y casi siempre explica y resuelve la dualidad; la *situación (situation)*, que contiene los materiales textuales que no son humorísticos (objetos, personajes, etc.); el *blanco (target)* del humor; la *estrategia narrativa (narrative strategy)* en la que se organiza el humor, es decir, el género literario; y la *lengua (language)*, es decir, la sintaxis, la fonética, etc. que verbalizan el humor (Attardo, 2008, p. 108). De todos estos elementos, la *oposición de guiones* y el *mecanismo lógico* son los esenciales para el humor (Triezenberg, 2008, p. 536). En el análisis del corpus, se tendrán en cuenta, en diferentes medidas, todas estas fuentes de conocimiento para revelar la naturaleza humorística de los episodios seleccionados.

Las teorías lingüísticas pragmáticas ofrecen interesantes aportaciones a la concepción del humor<sup>145</sup>. Tienen en cuenta los principios culturales en los que se desarrolla el humor, el cual se basa en la invalidación de alguno de esos principios, en la impropiedad contextual intencionada de una declaración (Jablonska-Hood, 2015, p. 126-152). Las teorías lingüísticas pragmáticas matizan las teorías de la oposición otorgándole una importancia esencial al contexto; de hecho, las técnicas narrativas que oponen elementos (alegoría, metáfora, oxímoron, símil, etc.) no son humorísticas por naturaleza sino por el contexto en el que se utilizan.

### **1.3.2. El contexto**

Para que el efecto humorístico ocurra, se necesita partir de la comprensión del discurso; para ello, es necesario que emisor y receptor compartan conocimientos y creencias, es decir, el contexto (Nash, 1985, p. 9). El emisor elige una declaración en particular buscando la interpretación humorística de la misma, predice que el receptor la interpretará de forma humorística y tiene en cuenta la información que el emisor podrá obtener del contexto para dicha interpretación. A su vez, el receptor busca cognitivamente interpretar la declaración, utilizando la información contextual, y acepta que, por la naturaleza del humor, la declaración puede no tener coherencia o no ofrecer información relevante (Yus Ramos, 2012, pp. 272-273).

En el lenguaje humorístico, casi cada palabra cuenta<sup>146</sup>, configurando una cadena de elementos humorísticos unidos por la sintaxis y por la semántica. Así se expande lingüísticamente el discurso del humor y se mantiene sintácticamente cohesionado y semánticamente coherente.

---

<sup>145</sup> Como por ejemplo las teorías de Grice, Attardo, y Calmus y Caillies (Jablonska-Hood, 2015, p. 137-152).

<sup>146</sup> Nash exceptúa las preposiciones y los artículos definidos (1985, p. 23).

Las propiedades estilísticas del lenguaje humorístico hacen que este sea distintivo. Por eso, ningún enunciado es intrínsecamente humorístico, es decir, por naturaleza, en sí mismo y de forma aislada. Se necesita de una sintaxis y de una semántica determinadas para elaborar un discurso humorístico<sup>147</sup>. Nash argumenta que el humor es extrínseco, 'that words and phrases seem funny because of their contextual linkages and semantic relationship' (1985, p. 127). Por ejemplo, una oración puede ser neutra o humorística según el contexto en el que sea presentada o un enunciado puede transmitir una mayor carga humorística que otro, según su semántica, dependiendo del grado de formalidad, de evaluación y de potencia. La formalidad se sitúa en una escala según el registro, según el juicio social que se haga de ese enunciado; la escala de evaluación mide los conceptos de bueno y de malo, de positivo y negativo, atendiendo al valor afectivo; y la escala de potencia mide la fuerza de la respuesta afectiva (de débil a fuerte). La combinación de diferentes grados de formalidad, evaluación y potencia en un enunciado tendrá un mayor o menor efecto humorístico, como por ejemplo la ubicación de un vocablo extremadamente formal en un contexto extremadamente informal (Nash, 1985, p. 135-136). En el análisis del corpus, la escala de formalidad será fundamental para entender buena parte de la naturaleza humorística; pero también se le prestará atención a las escalas de evaluación y de potencia.

Dada la necesidad de un contexto adecuado para el lenguaje humorístico, se pueden distinguir tres grandes grupos de marcos en los que el discurso humorístico puede hacerse evidente: marcos prosódicos, marcos sintácticos y comentarios del autor (Nash, 1985, pp. 164, 166-168). En los marcos prosódicos, normalmente la aliteración, la rima y el ritmo indican la presencia de discurso humorístico, crean expectación; incluso la prosodia puede ser el elemento humorístico en sí. En los marcos sintácticos, algunos ejemplos de los factores que influyen en el discurso humorístico son el orden de los elementos en la oración, la secuencia de las oraciones, la estrategia de las construcciones paralelas, etc. El autor puede crear un marco mediante sus intervenciones, comentando acontecimientos y pensamientos de los personajes, a modo de acotaciones teatrales para orientar la comprensión e interpretación del discurso humorístico. Por la naturaleza del corpus, los grupos de marcos más relevantes para el análisis serán los sintácticos y los comentarios del autor.

---

<sup>147</sup> Cuando un enunciado resulta intrínsecamente humorístico, puede que se trate de un cliché, de un chiste repetido y fosilizado.

### **1.3.3. Humor en textos largos**

La definición y categorización del lenguaje humorístico sirve tanto para textos cortos (por ejemplo, chistes) como para textos largos (por ejemplo, novelas) pero hay diferencias cualitativas entre la estructura de una narración corta y una larga. Por el tipo de corpus a analizar, esta sección expondrá qué hace que un texto largo sea humorístico. En línea con General Theory of Verbal Humor, el humor en textos largos puede incluir no solo remates finales (*punch lines*) al estilo de los chistes sino también ganchos (*jab lines*), que marcan la presencia de humor en cualquier otra parte de la narración que no sea al final y ‘sirven para dar pistas al oyente sobre su intención humorística’ (Alvarado, 2012, p. 14)<sup>148</sup>. Aparte de la diferente narrativa de ganchos y remates, otra diferencia es que ‘whereas punch lines are disruptive of the narrative they close, jab lines are not, and in fact often contribute to the development of the text’ (Attardo, 2008, p. 110). Así pues, los remates contribuyen a la naturaleza humorística de un texto largo porque hacen que toda la narración sea reinterpretada al final en tono humorístico y los ganchos también contribuyen esparciendo y cohesionando el humor a lo largo del texto.

Existen varias formas de configurar un texto humorístico largo. La primera es otorgándole la estructura de un chiste con un remate final que implique la reinterpretación del texto de modo humorístico. La segunda se logra mediante el predominio de interrupciones narrativas humorísticas, en general hechas por el autor o el narrador, a modo de acotaciones que dirigen la interpretación de la narración en tono humorístico. En tercer lugar, una narración puede ser humorística debido a la naturaleza de los acontecimientos, del argumento principal o de la complicación central de la narración<sup>149</sup>. En cuarto lugar, el humor puede ser superpuesto a una narración esencialmente seria mediante, por ejemplo, ganchos (Attardo, 2008). Se intentarán clasificar los episodios humorísticos del corpus según estas categorías.

---

<sup>148</sup> Se han elegido las traducciones de *remate final* para *punch line* y de *gancho* para *jab line* siguiendo las propuestas de Alvarado, quien afirma intentar mantener el sentido original usado por Attardo (2012, p. 13).

<sup>149</sup> Attardo define *complicación narrativa central* como ‘the most significant episode in the text. It would be the event that cannot be deleted in any macrostructure’ (Attardo, 2001, p. 97). Sin embargo, Attardo reconoce que la definición de *argumento principal* o *complicación central* es problemática y se requiere mucho de la intuición del receptor a la hora de identificar a este elemento (2008, pp. 112-113).

### **1.3.4. Figuras retóricas**

Se prestará atención a las figuras retóricas que construyen el discurso humorístico y que son clasificadas en tres grupos: fonológicas (por ejemplo, aliteración y rima), gramaticales (por ejemplo, calambur) y semánticas (por ejemplo, hipérbole, ironía, metáfora, metonimia, paradoja o símil). Las más frecuentes en el discurso humorístico del corpus serán las semánticas. Hay dos figuras semánticas relacionadas con el humor que son especialmente complejas: ironía y metáfora. En la bibliografía consultada han sido presentadas como discursos y como figuras retóricas. A continuación, se expondrá cómo serán utilizadas a la hora de analizar la representación de la Guerra Civil a través del humor.

La ironía consiste en una dualidad que, aunque definida de diversas maneras, permanece innegable para los investigadores<sup>150</sup>. El proceso de interpretación de la ironía es explicado por Schoentjes como un proceso que comienza con la comprensión de una contradicción, con la coexistencia imposible de dos elementos contradictorios en una misma instancia; en segundo lugar, el receptor se da cuenta de que la contradicción es intencionada; en tercer lugar, se identifica la ironía a partir de los conocimientos que tiene el receptor del emisor; finalmente, el receptor logra resolver la contradicción integrando ambos elementos de la misma (2003, pp. 124-125). Para Attardo,

traditionally, the understanding of irony has been seen as a two-stage process, in which the 'literal' sense of the utterance is 'discarded' in favor of a second (often opposed) implied meaning, namely the ironical meaning (2008, p. 122)<sup>151</sup>.

En la resolución de esta dualidad, la ironía despliega su lado axiológico, según Schoentjes (2003, pp. 122) emitiendo un juicio de valor y según Hutcheon (2000, p.53) evaluando y juzgando. Este carácter evaluativo proviene del aspecto pragmático de la ironía, la cual puede señalar lo positivo y lo negativo habitualmente a través de una burla más o menos sutil o cruel. Así pues, Hutcheon señala a la inversión semántica y a la evaluación pragmática como las dos funciones de la ironía.

Anteriormente, se vio cómo Schoentjes convierte al conocimiento que el receptor tiene del emisor en un paso esencial en la resolución de la ironía. Por lo tanto, el contexto juega un papel

---

<sup>150</sup> Por ejemplo, Schoentjes habla de una contradicción entre hechos presentados y juicios emitidos (2003, p. 122); Nash, de una proposición y una contraproposición (1985, p. 152); y Hutcheon, de 'semantic inversion' (2000, p. 53), que implica el despliegue de una declaración para ocultar otra, es decir, una división o un contraste de significados.

<sup>151</sup> Attardo hace explícita la problematización del proceso de interpretación de la ironía cuando usa el adverbio 'traditionally' y las comillas en 'literal' y 'discarded', reconociendo el debate abierto de qué se entiende por *literal* y por *contraste*.

fundamental en el proceso de interpretación de la ironía. Attardo, en su visión pragmática de la ironía en la cual el emisor quiere ser inapropiado en la comunicación, expone que:

The utterance will be considered ironic if it is: a) inappropriate contextually, b) relevant, though inappropriate in a context, c) created by the speaker intentionally and with the speaker being fully aware that his remark is inappropriate in the context mentioned, d) necessary for the hearer/audience/receiver of humour to realise the three previous prerequisites (Jablonska-Hood, 2015, p. 142).

Y para Calmus y Caillies, la semántica de la ironía no existe hasta el punto de que una declaración irónica y su versión no irónica son indistinguibles a menos que haya un contexto (Jablonska-Hood, 2015, p. 151). Por lo tanto, el contexto se convierte en un elemento esencial en la comprensión de la ironía.

La relación entre ironía y humor ha sido destacada por varios investigadores: para Calmus y Caillies, es 'technique for humour production' (Jablonska-Hood, 2015, p. 151); para Nash, 'a major stylistic resort in humour' (1985, p. 152); y para Nilsen, es 'one of the most common features of humor' (2008, p. 246). Hutcheon (2000) es menos explícita pero la conexión con el humor puede verse implícitamente en cómo califica a la ironía y con qué la asocia: 'irony can be playful as well as belittling' (p. 32); la sátira y la parodia tienen en común el uso de la ironía como una estrategia retórica (p. 52); en su versión evaluativa negativa, la ironía es una figura retórica al servicio de la burla o la mofa (p. 53) pero 'there exists a gradation, from the disdainful laugh to the knowing smile' (p. 55). En consecuencia, la ironía será tratada como una figura retórica dual que es efectiva en el discurso humorístico.

Retomando la metáfora tras la presentación de la misma como base de nuestro sistema conceptual (sección 'Ficción e historia como narraciones' del capítulo 1), se prestará atención ahora específicamente a la relación entre metáfora y humor. Ambos poseen rasgos en común que favorecen el que la metáfora, cuando es tratada como una figura retórica, se convierta en generadora del humor. El humor se basa en una dualidad y en una tensión; la metáfora también requiere de una dualidad. Una metáfora es humorística cuando la atención se centra en los límites divisorios de los dos espacios que forman la base dual y, de la tensión entre esos límites y disonancias, surge el humor (Kyratzis, 2003, s/p). Jablonska establece otra relación entre metáfora y humor:

Humour will be explained by means of blending, whereby the generic spaces, with the inputs, which may be connected by means of metaphorical or metonymic links [...] will provide us with a suitable method for explaining humour in its versatility (2015, p. 94).

Yus Ramos hace referencia a la metáfora cuando expone su visión del discurso humorístico. El ajuste conceptual es una de las técnicas para hacer al humor explícito. El ajuste conceptual es

necesario cuando el concepto que se enuncia no coincide con el concepto que se intenta transmitir, especialmente en los casos de interpretación literal o figurativa de metáforas. Ajustar el concepto y convertir lo implícito-metafórico en explícito-literal provocan humor (2012, pp. 281-283).

#### **1.4. HUMOR Y GUERRA**

El humor bélico analizado en esta tesis ha de ser comprendido en un contexto determinado que tiene tres características relevantes para el análisis del corpus. La primera es que, en el periodo de la publicación del corpus (1998-2005), el pasado (la Guerra Civil) está cargado de connotaciones ideológicas, ya que la Guerra Civil española fue un conflicto ideológico, entre otros calificativos; así pues, el humor analizado tendrá en ocasiones carga ideológica, al igual que le ocurrió a la violencia según se vio en el capítulo anterior. La segunda característica de este contexto es la distancia temporal con los hechos narrados: la Guerra terminó en 1939 y la primera obra del corpus se publicó en 1998. Según González, la risa ocurre cuando el miedo pasa (2008, p. 76); en la España actual es mucho más fácil hacer humor de la Guerra Civil que en la España de la posguerra, dominada por un régimen del terror; en la época de la publicación del corpus, ya habían pasado casi 60 años del final de la Guerra Civil. La tercera es la inmersión del corpus en una tradición de narraciones humorísticas de tema guerracivilista. Siguiendo la selección hecha por Ribeiro, destacan las películas *La vaquilla* (1985) de Luis García Berlanga, *¡Ay Carmela!* (1990) de Carlos Saura, *El florido pensil* (2002) de Juan José Porto, *¡Buen viaje, excelencia!* (2003) de Albert Boadella y *Balada triste de trompeta* (2010) de Alex de la Iglesia; las obras de teatro *¡Ay Carmela!* (1986) de José Sanchis Sinisterra y *El florido pensil* (1994) de Andrés Sopena Monsalve; y el cómic *Paracuellos* (1976-2016), de Carlos Giménez (2014, p. 240). Así pues, el corpus se sitúa en un clima de aceptación del tratamiento de la Guerra Civil con humor y de la utilización del humor como una forma de relacionarse con un pasado traumático. A continuación se exponen tres funciones que tienen estas y todas las narraciones humorísticas bélicas.

##### **1.4.1. Funciones del humor bélico**

El humor bélico cumple una serie de funciones. En primer lugar, tiene una función unificadora (Holman y Kelly, 2001, p. 247); el humor es esencialmente social, ya que necesita que al menos

dos personas tengan algo en común para que el efecto humorístico ocurra. El humor bélico en particular posee otra característica que lo hace social también: exorciza el horror de la guerra para trasladarlo del miedo privado del individuo, que permanece inexpresado, a la esfera pública donde puede ser expresado (Holman y Kelly, 2001, p. 257; Sheftel, 2012, p. 159). La función unificadora del humor dentro de la narración bélica sirve como hilo cohesionador ya que crea puentes entre grupos enfrentados durante el conflicto, entre recuerdos divididos, y pacifica las relaciones, desmantelando fricciones (Lipovetsky, 1992, p. 159); es así en el caso de la Alemania del este y del oeste (Ashkenazi, 2009, p. 6) y de España. El humor rompe las divisiones y consigue que los grupos enfrentados no se tomen demasiado en serio, contribuyendo de manera eficaz al proceso curativo (Zelizer, 2010, p. 2), que será la segunda función señalada.

En segundo lugar, tiene una función curativa, que entronca con lo anteriormente mencionado acerca del poder exorcista del humor. El humor es 'crucial en las terapias de recuperación del trauma, por su capacidad para aportar soluciones más amplias, enriquecedoras y ambivalentes de la historia' (González, 2008, p.78). La función social y la función curativa también están interrelacionadas en la investigación de Lauterwein, como expone Adriaensen (2015, s/p): la risa permite la consolidación de comunidades discursivas y la liberación de tensiones y emociones acumuladas. Esa liberación de la tensión es frecuentemente el resultado de la incongruencia, ingrediente esencial en el humor, como se vio anteriormente, al comienzo de esta sección, a la hora de presentar la naturaleza dual del humor.

En tercer lugar, el humor tiene una función crítica, la cual está relacionada con uno de los aspectos de la función unificadora de un grupo en cuanto que evalúa y cuestiona la visión de los hechos que tienen otros. Como explica Adriaensen (2015, s/p), el humor presenta una revisión crítica de verdades dadas a través de su discurso indirecto y oblicuo. El uso del humor en la narrativa bélica tiene pues mucho en común con la sátira política; por ejemplo, la caricatura 'desenmascara al héroe público, empequeñeciéndolo su pretensión y convirtiéndolo en material de risa' (Holman y Kelly, 2001, p. 252); como explica Sheftel (2012, 151) en el caso de la Guerra de los Balcanes (completamente extrapolable al caso de la Guerra Civil española), hay historias bélicas que no giran en torno a víctimas o héroes, evitando así las trampas de narrativas dominantes o impuestas. Este es un interesante fenómeno aplicable a varias posguerras; al anterior ejemplo bosnio, se puede sumar el alemán en su retrato de Hitler, una persona completamente demonizada por un lado pero también ridiculizada por otro. Su retrato en la literatura contemporánea alemana como una figura patética no lo humaniza sino que lo hace ridículo. En el caso de España, la figura del dictador Franco domina gran parte del siglo XX y su representación humorística en el corpus será analizada. El antiheroísmo en la narrativa



bélica a través del humor tiene un gran aliado en los lenguajes sexual y escatológico, que potencian el realismo de la historia y por lo tanto se alejan de los relatos míticos y heroicos que se puedan hacer de la misma (González, 2008, p. 77).

#### **1.4.2. El humor negro**

Al igual que es complejo encontrar una definición definitiva de humor, también lo es definir humor negro. La relevancia del humor negro para esta investigación radica en su frecuencia en el humor bélico por su componente desagradable y en su aparición en el corpus. Para el propósito de esta tesis, se aproximará a una definición de humor negro desde una perspectiva temática y otra modal. Según los temas que trata, el humor negro es 'morbid humour to express absurdity or cruelty' (O'Neill, 1983, pp. 146, 148-149), es el humor que se centra en lo que es considerado trágico y no cómico, en lo tabú, lo horrendo, lo nauseabundo, etc. El humor negro ha sido explicado como una forma de enfrentarse a experiencias desagradables y superar emociones negativas como el miedo, el dolor o la vergüenza (Kuipers, 2008, p. 367). De hecho, las emociones contradictorias están en la raíz del humor negro; la combinación de emociones agradables y desagradables conforma lo que se entiende por humor negro. No todo el humor negro es igual de negro; existe un continuum con límites difusos entre diversos tipos de humor negro, por ejemplo, desde el caos alegre hasta la pesadilla kafkiana, pasando por la broma grotesca (O'Neill, 1983, pp. 154). Aunque en su origen el humor negro pudiera estar relacionado con la sátira, no hay intención moralizante como en la sátira, sino que el humor negro tolera las desgracias y las transforma en material humorístico a modo de supervivencia en medio del caos y de la destrucción (Nilsen, 2008, p. 249). Sin duda, la distancia temporal entre los acontecimientos objeto del humor y la producción del mismo es un requisito imprescindible para que el receptor pueda apreciar la narración como humorística.

O'Neill propone un acercamiento al humor negro desde el punto de vista modal también, el cual será tenido en cuenta en el análisis del corpus. El modo de expresión del humor negro aparece diáfano en contraste con otros modos de otros tipos de humor, en particular con el humor benévolo y con el humor escarnecedor:

Benign humour is warm, tolerant, sympathetic, the humour of sensibility and sentiment, the humour, in a word, of unthreatened norms, while derisive humour is cold, intolerant, unsympathetic, the humour of rejection or correction, the humour of defended norms. [...] Black humour, on the other hand, contrasts with both of these in that it is the humour of lost norms, lost confidence, the humour of disorientation (O'Neill, 1983, pp. 154).

Esta cita refuerza lo anteriormente dicho sobre la diferencia entre sátira y humor negro: este último no aspira a corregir normas porque para el humor negro no hay normas ni dirección. Al menos para el humor benévolo y para el escarnecedor, existen unas normas como punto de referencia; para el humor negro, no. Al igual que en la temática, en la modalidad del humor negro también existe un continuum con varias categorías nebulosamente diferenciadas, desde lo frívolo a lo terrorífico, por ejemplo.

El humor negro se articula por medio de cinco modos básicos: satírico, irónico, grotesco, absurdo y paródico (O'Neill, 1983, pp. 156-161). Como se apuntó anteriormente, la sátira está en el origen del humor negro pero difiere en su intención moralizante, didáctica o punitiva, ausente en el humor negro. La ironía funciona como catalizador ideal entre lo cómico y lo trágico y por eso aparece frecuentemente como herramienta del humor negro; sin embargo, la ironía muestra la discrepancia entre lo real y lo ideal mientras que el humor negro apunta a lo real y se ríe de sus deficiencias. Lo grotesco se basa en un equilibrio entre lo humorístico y lo desagradable y suele centrarse en lo inhumano y abismal, como el humor negro; esta idea de lo abismal conecta con la concepción bajtiana de lo grotesco: 'The essential principle of grotesque is degradation, that is, the lowering of all that is high' (Bakhtin, 1984, p. 19)<sup>152</sup>. Sin embargo, cuando el elemento humorístico desaparece de lo grotesco, se abandona el terreno del humor negro. El modo absurdo de articulación es el que tiene más en común con el humor negro, hasta el punto de que todas las formas de humor negro tienden al absurdo y el absurdo es siempre una expresión de humor negro. En el absurdo desaparece lo ideal, como en el humor negro. Finalmente, la parodia es el único modo de articulación que es activo porque implica autoconciencia y autorreflexión, mientras que los cuatro anteriores se caracterizan por la aceptación pasiva del desorden total y de la pérdida de valores. Estos cinco modos de articulación serán tomados en cuenta al analizar los episodios humorísticos escogidos que sean identificados como humor negro.

---

<sup>152</sup> La literatura española posee una larga tradición humorística grotesca. Dos ejemplos clásicos son el personaje de Sancho Panza (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605) de Cervantes, y el de Max Estrella (*Luces de bohemia*, 1924), de Valle-Inclán. Sancho Panza encarna lo grotesco ya que su vida gira en torno al materialismo, al realismo, a beber, a comer y a defecar (Bakhtin, 1984, p. 22). Max Estrella dice en *Luces de bohemia*: 'España es una deformación grotesca de la civilización europea' (del Valle-Inclán, 2012, Escena duodécima, p. 169).

## **2. LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL MEDIANTE EL HUMOR EN EL CORPUS**

Se han seleccionado doce episodios humorísticos del corpus. La identificación de episodios humorísticos es por naturaleza subjetiva porque el humor es intrínsecamente subjetivo; no obstante, se ha tenido siempre en cuenta el marco teórico presentado anteriormente para explicar y justificar la naturaleza humorística de cada episodio. Los criterios de selección han sido la variedad y la proporción: la variedad de formas y contenidos y la proporción de episodios humorísticos seleccionados en relación con los identificados en el corpus. Se realizarán menciones a la película *La vaquilla* (1985) de Luis García Berlanga por dos motivos: el primero es que probablemente sea 'el más completo acercamiento a la contienda civil desde el prisma de lo cómico' (González, 2008, p. 73) y 'as the first comic film of the Spanish Civil War, the work is a milestone in the conflict's cultural representation' (Ribeiro, 2014, p. 246); el segundo es la cantidad tan significativa de similitudes entre *La vaquilla* y *La mula*. Preguntado por este material en común, Eslava afirmó que son 'una coincidencia feliz' (Eslava Galán, 2017, 01:05:18): realmente su padre se apellidaba Castro, como el brigada de la película; estuvo en un frente relativamente tranquilo en el que se daban conversaciones a distancia entre los ejércitos y encuentros amistosos para intercambiar bienes; poseía poca carga ideológica y encontró una mula. Existen otras similitudes que se podrían interpretar como influencia de la película en la novela o como que ambas obras beben de las mismas fuentes, del mismo contexto representacional guerracivilista: antiheroísmo y desideologización mediante un lenguaje sexual y escatológico en un humor carnavalesco y grotesco.

El análisis del humor en la representación de la Guerra Civil será dividido en dos secciones: la primera dedicada a los franquistas como blanco del humor y la segunda, a los republicanos como blanco del humor. Cada una de estas dos secciones se subdividirá en otras dos sub-secciones: personajes que son blancos del humor ejerciendo responsabilidades (políticas, militares, etc.) y personajes que son blancos del humor en sus ámbitos privados, es decir, que no actúan según su cargo. Esta subdivisión descansa en la hipótesis de que la calidad y la cantidad del humor en el corpus varían en función del bando bélico (republicano o franquista) y del tipo de implicación en la guerra. De esta forma, se podrá concluir cuáles son la cantidad y la calidad del humor aplicadas a ambos bandos, qué tipo de humor posee qué carga ideológica en un conflicto altamente ideologizado y qué relevancia tiene el humor para la representación del conflicto en general.

## 2.1. LOS FRANQUISTAS COMO BLANCO DEL HUMOR

### 2.1.1. Humor en el ejercicio de responsabilidades

En esta sección se analizarán los seis ejemplos de humor cuyos blancos son franquistas representados en el ejercicio de sus responsabilidades. Los episodios se organizarán de la siguiente forma: primero se expondrán los cuatro que tienen una intriga básicamente inventada porque el primer episodio humorístico, según la cronología de la guerra, es de este tipo; después, se presentarán los dos episodios de mayor contenido histórico que, por dicho contenido, también serán presentados cronológicamente.

#### 2.1.1.1. Pilotos y policía

La Policía Militar española de la zona sublevada y los pilotos nazis aliados son blancos del humor. La narración del episodio en *Señorita* se abre con los encuentros romántico-sexuales nocturnos entre los dos protagonistas de la novela; a continuación, el narrador pasa a contar que otros pilotos nazis también regresaban de madrugada ‘de aventuras galantes’, desobedeciendo el toque de queda nocturno;

pero la Policía Militar española hacía la vista gorda a la infracción del toque de queda o anotaba en su parte de incidencias: ciudadano alemán procedente del tercer turno de la adoración nocturna en la parroquia de San Gil. Nadie quería líos (p. 310).

La naturaleza humorística radica en la oposición de sexo – religión o, en otras palabras, lo que se hace – lo que se escribe. El mecanismo lógico que soluciona esta oposición podría ser definido como la laxitud normativa. El grado de formalidad también contribuye a la carga humorística. Para referirse a las salidas sexuales, el narrador usa la expresión ‘aventuras galantes’, la cual tiene fundamentalmente un tono literario, arcaico y cortés, aunque también posee connotaciones picantes y licenciosas, en palabras del DRAE; considerando el contexto, ‘galantes’ funciona como eufemismo de *sexuales*; así que el narrador se sirve de la ironía para presentar con humor estas salidas sexuales. El aspecto religioso también aparece con un registro formal, ya que el narrador reproduce lo que la Policía Militar anota en el parte, usando un vocabulario técnico y específico; al dar tantos detalles de lo que se supone que los pilotos han estado haciendo (San Gil, adoración nocturna, tercer turno), se intenta darle credibilidad a la mentira que oculta un delito. Como contrapunto a este registro formal, las intenciones de la Policía

Militar aparecen narradas con un registro coloquial: 'hacia la vista gorda' y 'nadie quería líos'. Son palabras del narrador, que es quien le otorga el toque informal y humorístico a la narración a través de las interrupciones metanarrativas. Se contrastan así la informalidad de las intenciones de la Policía con la formalidad de sus acciones. Se trata de una narración seria, que empieza describiendo lo que los pilotos hacen por la noche y de madrugada, que tiene un contraste humorístico desvelado por el narrador: lo que la Policía Militar registra que los pilotos han estado haciendo. Finalmente, la anécdota se cierra con un comentario informal del narrador: 'Nadie quiere líos'; el humor es heterodiegético, es decir, proviene de las palabras del narrador heterodiegético. Este episodio es una anécdota con una intriga básicamente inventada, en la que las referencias históricas son escasas.

En el contexto de la representación de la Guerra Civil, se puede afirmar que se utiliza el humor en este episodio para describir actos rutinarios fuera del frente bélico, sin relación con la violencia en la vanguardia ni con la represión en la retaguardia. Además, se aplica el humor a soldados nazis y a policías militares, que son agentes violentos por su profesión; de esta forma, se logra rebajar el tono serio y dramático de la narración guerracivilista, matizar y enriquecer la representación de estos agentes bélicos y desideologizarlos ya que los pilotos nazis desobedecen el toque de queda y la policía militar miente sobre los hechos. El humor revela así la negligencia de militares ante las normas, que están en un segundo plano con respecto al sexo.

#### **2.1.1.2. Amor y Benavides**

En realidad, bajo el título de esta sección existen dos episodios separados que, al compararlos, resultan especialmente significativos. Ambos están narrados en *La mula* y su relevancia radica especialmente en sus diferencias. En las pp. 17-18, se refiere el episodio del soldado franquista Amor, quien, en medio de un ataque aéreo, es alcanzado por la metralla de un avión y siente un líquido en su pecho:

- ¡Mi coñac! – exclama desolado – ¡Dios mío, que sea sangre!
- ¿Te han dado? [...]
- ¡Peor! [...] Me han roto la botella.

La oposición de guiones que le otorga naturaleza humorística al episodio es sangre – coñac. El mecanismo lógico que resuelve la oposición es el ser líquidos preciados. En la naturaleza del humor de este episodio también influye la combinación de la escala de evaluación y la de potencia: el coñac es evaluado exageradamente (máspreciado que la sangre); le acompaña la

potencia del impacto emocional, que es significativa por las exclamaciones usadas en la narración y por la invocación divina. Se trata de una narración cuya complicación central es humorística por la oposición de guiones y la combinación de ambas escalas. Además, la narración se intuye humorística desde el comienzo mediante los ganchos: se habla de ‘un líquido’, con lo que ya se deja el campo abierto a diversas posibilidades, alguna de la cuales podría resultar sorprendente como en un chiste; el siguiente gancho ya establece dos posibilidades: coñac o sangre; finalmente, se confirman las peores noticias para el soldado: es coñac. Esta naturaleza humorística se desarrolla en un contexto serio, en un momento en el que el soldado podría haber muerto; aquí radica su calidad de humor negro. El personaje está minusvalorando una herida sangrienta de guerra al anteponer su coñac a su sangre. Para el personaje, esta situación no mueve a la risa, porque en realidad él ha perdido algo valioso pero, para el lector, la narración posee carga humorística.

Se trata de humor homodiegético (reside en las palabras del personaje) y de una intriga básicamente inventada, aunque, según publicó Eslava en una columna periodística, el episodio le ocurrió a un legionario de la compañía de José Manuel Lara Hernández, fundador de la editorial Planeta, así que no le ocurrió a un soldado compañero de su padre Juan Eslava Castro, como se narra en *La mula*<sup>153</sup>. Además, el protagonista no aparece como personaje histórico y sus palabras son referidas en estilo directo sin entrecorillado; en varias ocasiones, se puede observar la historicidad de un personaje mediante una referencia bibliográfica, citas entrecorilladas o nombre más o menos completo para poder ser investigado. El soldado Amor no cumple ninguno de estos criterios; de ahí su representación ficcional. Por la intertextualidad de la anécdota, el humor negro está articulado mediante la parodia: Eslava incorpora otra narración a la suya pero la modifica sustancialmente, haciéndola parte de su narración. Como elemento humorístico que representa a la Guerra Civil, este episodio cobra especial significancia por el contraste con otro episodio bélico y humorístico que incluye también el deseo de sangre y la confusión de líquidos en un franquista civil.

El narrador de *La mula* cuenta que Pablo Benavides, periodista franquista del ABC, debe escribir un reportaje sobre la vida en el frente (p. 151). Estando en Peñarroya (Córdoba), sufre un bombardeo republicano, una bomba le estalla a cien metros y una casa se cae cerca; Benavides, aterrorizado, se refugia en el portal de una casa y al sentarse en un escalón,

---

<sup>153</sup> Eslava relató la anécdota así: ‘Un legionario de su compañía encuentra una botella de coñac del bueno en una casa saqueada y se la guarda en el bolsillo del capote. Al rato, un avión ametralla la columna. El legionario se lanza cuerpo a tierra y al momento siente un líquido que se le extiende por el pecho: “¡Dios mío –exclama-, que sea sangre!”’ (Juan Eslava Galán, 2003, s/p).

Lo advierte. Una gacha tibia y blanda le desciende por los muslos.

– ¡Herido! – exclama – ¡Me han herido! ¡Herido de guerra!

Y se imagina en primera página los titulares y su foto [...], las solapas alzadas, la mirada soñadora a lo Clark Gable: “Pablo Benavides, nuestro intrépido corresponsal, herido en el frente de combate” (p. 153).

[...] Se baja los pantalones para comprobar la herida y ‘los efluvios alcanzan sus delicadas narices [...]. Sí: se ha cagado en los pantalones’ (p. 153).

La naturaleza humorística radica en la oposición sangre – heces, en la resolución de esta oposición por el mecanismo lógico de que ambos son fluidos corporales y en la combinación de la escala de formalidad y la de evaluación. La escala de formalidad posee dos contrapuntos: uno es la expresión *herido de guerra*, cuyo registro es estándar/formal, es una expresión fijada apropiada incluso para las ceremonias oficiales; el otro es el verbo *cagarse*, coloquial y vulgar. Similares contrapuntos se aprecian en la escala de evaluación: la herida de guerra es presentada en la narración como algo positivo y glamuroso (Benavides sueña despierto) y, en cambio, el verbo *cagarse* recibe un tratamiento negativo (Benavides se avergüenza y se esconde). La narración pasa rápidamente de lo formal positivo a lo vulgar negativo, aumentando el contraste entre ambos y, con ello, la carga humorística. Al igual que el episodio del coñac y la sangre, se trata de un argumento humorístico con una complicación central humorística: creerse un honorable herido de guerra pero en realidad haberse ‘cagado en los pantalones’. Es igualmente una intriga básicamente inventada, con un narrador heterodiegético que enuncia el discurso humorístico a través de su comentario, que funciona como gancho. También se trata de un ejemplo de humor negro porque la presencia del humor va unida a un aspecto que es tabú y nauseabundo: un adulto se defeca encima. El modo de articulación del humor negro en este episodio muestra elementos de la sátira, puesto que el narrador se burla de la vanidad del periodista de ser un herido de guerra y de sacarle partido mediático a su herida; por lo tanto, existe un componente moralizador que reduce la intensidad del humor negro.

Por un lado, las semejanzas entre la anécdota del coñac y la de las heces son relevantes porque muestran líneas latentes en el uso del humor en la narrativa de Eslava. Pero, por el otro, las diferencias entre ambas anécdotas importan porque revelan la diferente representación de la actitud del potencial herido a través del humor. El soldado Amor desea una herida de guerra para salvar su coñac; aparece representado más como origen del humor que como blanco del humor; no hay ridiculización en su deseo de que sea sangre. En cambio, en el caso del periodista, sí es convertido en blanco del humor por su deseo de que sea sangre para obtener fama a causa de una herida, cuando en realidad se trató de heces; los deseos de heroísmo están

representados de forma humorística en el corpus<sup>154</sup>. De las tres funciones del humor bélico, se recoge aquí un ejemplo del humor crítico, en este caso hacia los delirios heroicos de un franquista. El personaje de Benavides será esencial en la narración extensa sobre la transformación de Castro en héroe nacional, que se analizará posteriormente.

### 2.1.1.3. Castro y sus cautivos

Uno de los episodios centrales de *La mula* es la transformación de Castro en héroe franquista en tres fases: apresamiento planeado, repercusión mediática y condecoración oficial. En los dos primeros, el humor pertenece a una intriga básicamente inventada y se analizarán sucesivamente a continuación, mientras que el tercero posee más material histórico (descripción de Franco) y será analizado al final de esta sección 'Humor en el ejercicio de responsabilidades'.

Cuando Castro regresa con su mula Valentina después de haberla buscado en territorio fronterizo con los republicanos, diez milicianos se le entregan porque quieren llegar sanos y salvos a la zona franquista. A la pregunta de uno de los milicianos de si es fascista, Castro responde:

– ¿Yo? ¡Qué va! Soy jornalero – miente Castro, aunque no del todo –. Lo que pasa es que me pilló la guerra en el otro lado y la he tenido que hacer con los fascistas, pero soy de Jaén y antes de la guerra me apunté a la CNT.

– ¡Cojonudo! Todos los fascistas, cuando caen en el garlito, resulta que son de izquierdas. Bueno, mira. Yo no sé si eres de izquierdas o de derechas, ni me importa, porque lo que queremos es que nos cojas prisioneros (p. 147).

Los milicianos confiesan que prefieren terminar la guerra en un campo de concentración antes de que los 'apiolen'. Cuando Castro, que no acaba de entender lo que ocurre, se justifica con que no tiene arma, uno de los milicianos le ofrece la suya, así 'tú quedas como un valiente y a nosotros no nos dan cuatro tiros en cuanto nos vean llegar a las avanzadas fascistas' (p. 148). El sargento republicano que lidera a los pasados le ordena a Castro: 'Llévanos a las líneas fascistas [...]. Y si nos topamos con alguna avanzada [...] les das voces para que no disparen, que traes unos prisioneros rojos' (p. 149).

El humor reside especialmente en la dualidad franquista captor reticente – republicanos cautivos voluntariosos. Castro pertenece al bando franquista pero intenta justificar torpemente

---

<sup>154</sup> La búsqueda consciente del heroísmo es la principal obsesión del protagonista de *Señorita*, el piloto nazi Rudolf von Balke, colaborador del ejército franquista. De nuevo, esta representación del heroísmo nazi será, en general, parodiada y, ocasionalmente, convertida en objeto de humor.



su pertenencia a ese bando autodesideologizándose. Su interlocutor republicano se percata pero no le importa la ideología de Castro; solo quiere que los lleve a la zona franquista. El captor en realidad no quiere capturar a nadie y no entiende lo que está ocurriendo; sin embargo, los capturados, armados, le piden con imperativos (es decir, prácticamente le ordenan) que los capture e incluso le dan el arma para que resulte convincente; es una inversión humorística de roles. El mecanismo lógico en la narración es la obediencia o no resistencia de Castro; la baja ideologización de Castro y de los republicanos puede explicar esta situación de opuestos encontrados.

El episodio se desarrolla con un registro informal y está dominado por los diálogos, de modo que el lenguaje de los soldados es relevante. El lenguaje tan informal de los soldados favorece el humor en el episodio: las respuestas inseguras y ambiguas de un Castro desideologizado y confundido ('me pilló la guerra', 'no tengo nada que ver con esto'), las expresiones de sorpresa de varios personajes ('¡qué va!', 'cojonudo', 'Juanillo', 'coño', 'Manolico',) y las preguntas y peticiones/órdenes de un sargento republicano ('garlito', 'apiolen', 'nos dan cuatro tiros', 'detrás vienen zumbando', 'rojos'). Este lenguaje, junto con la naturaleza de la oposición mencionada anteriormente (el captor casi obligado a capturar y los cautivos casi ordenando ser capturados), presenta un argumento humorístico con una complicación central humorística. El humor se basa fundamentalmente en los enunciados de los personajes, más que en los comentarios del narrador, así que podría ser calificado de mayoritariamente homodiegético. Y los acontecimientos que son representados humorísticamente son básicamente inventados.

El uso del humor en este episodio para representar la Guerra Civil es significativo porque matiza la dicotomía ideológica de una guerra en dos bandos enemigos y el humor desideologiza al episodio. Como se expuso en el capítulo 2, el anideologismo elimina el elemento ideológico de un conflicto que tuvo mucho de ideología, lo desideologiza, anulando por consecuencia el componente histórico; la guerra se representa como lucha fratricida, donde la caracterización de los personajes enfatiza los sentimientos y la individualidad<sup>155</sup>.

Ni el protagonista de la novela, el franquista Castro, ni los republicanos que se pasan actúan por motivos ideológicos: Castro se deja llevar por los que en teoría son sus enemigos (movido quizás por el miedo o la compasión) y los republicanos se pasan de bando solo para asegurarse de

---

<sup>155</sup> La desideologización de soldados a través del humor es uno de los diversos puntos en común entre *La mula* y *La vaquilla*. Por ejemplo, en *La vaquilla*, también se da un encuentro de los dos ejércitos para intercambiar tabaco y papel de fumar; es entonces cuando dos soldados de ejércitos enemigos solicitan a sus respectivos superiores ser intercambiados de ejército, como se hace con el tabaco y el papel de fumar, para así estar más cerca de sus familias. También, cuando los soldados republicanos (de incógnito) terminan bañándose accidentalmente con soldados franquistas en un río, el brigada Castro afirma: 'Aquí, en pelotas, ni enemigos ni nada' (Berlangua, 1985, 00:38:00-00:38:04).

seguir vivos (la guerra está terminando y son conscientes de la más que probable pérdida de la República). Esta narración no convierte a un soldado franquista en el único objeto de humor, ya que los soldados republicanos también lo son, pero Castro es el protagonista. El humor del que Castro es objeto resulta ser un humor benévolo y empático ante un soldado escasamente ideologizado y altamente confundido por la situación. De nuevo, se usa un humor benévolo con un personaje que no busca heroicidades (al igual que Amor, en la anécdota del coñac) en una situación propensa al heroísmo o a su apariencia; incluso los soldados republicanos hacen explícita el tipo de hazaña que le están proponiendo a Castro: 'Tú quedas como un valiente y a nosotros no nos dan cuatro tiros'. La representación de ambos bandos tiene mucho de carnavalesca, entendiendo *carnaval* en términos bajtinianos como 'freedom from dogmatism' y 'a temporary suspension of all hierarchic distinctions and barriers' (Bakhtin, 1984, pp. 7, 15). Este episodio es doblemente carnavalesco por una suspensión doble: por un lado, se invierten los roles de captor y cautivo (el captor es casi obligado por los cautivos a que los capture) y, por el otro, rompe las distinciones entre enemigos bélicos (republicanos y franquista confraternizan e interpretan la escena del aprisionamiento). *La vaquilla* también está narrada con una gran carga de humor carnavalesco:

Se produce una inversión de papeles en los personajes republicanos que genera una serie de equívocos y engaños fundamentales para la comicidad del film. Los soldados del bando leal no sólo se tienen que disfrazar de franquistas para cruzar las líneas [...], sino que van a tener que hacer buena parte de las actividades que tras el inicio de la guerra fueron abolidas en la España republicana (González, 2008, p. 77).

#### **2.1.1.4. Castro y Benavides**

La noticia de que Castro ha hecho prisioneros a diez republicanos se extiende por el pueblo y llega a oídos del periodista Benavides (anteriormente presentado en la sección 'Amor y Benavides, sobre la sangre y las heces), que está buscando noticias en el frente. Benavides logra localizar a Castro para entrevistarle y este último le cuenta lo que ocurrió:

- Yo iba con mi mula de reata, que la había perdido, y, de pronto, se me presentan y me entregan las armas. Querían pasarse y vieron la ocasión en el lío que había [...]. A uno ya lo conocía [...] había guardado marranos con él.
- ¿Cómo? ¿Qué conocías a un enemigo? ¡Vaya coincidencia! ¿Y os reconocisteis?
- Sí, hombre, si hacía una semana que habíamos hablado tan tranquilos en el pozo.
- ¿En qué pozo? ¿Qué me dices?

– En el pozo de la ermita de la Antigua. Allí nos juntamos a cambiar cosas y a hablar.

– ¿Cómo? ¿Me estás diciendo que confraternizáis con el enemigo?

– ¿Que confa... qué?

– Que os entendéis con el enemigo.

Castro se pone a la defensiva.

– Yo no quiero líos, ¿eh?

[...] Benavides se lo piensa un momento. No va a permitir que la anodina realidad le estropee un buen reportaje.

– ¡Lo que tú has hecho es una hazaña!

– Que no, hombre [...]. Si llegan a venir de malas, me matan, pero lo que querían era entregarse y quitarse del hule. Es que del lado de rogelio las pasan moradas (pp. 159-160).

Benavides intenta convencerlo de que se necesitan héroes en momentos difíciles y añade que recibirá honores y medallas, pero Castro replica:

– Oiga, yo no quiero medallas. Yo lo que quiero es que acabe pronto la guerra y volver a mi pueblo.

[...]

– ¿Es posible que una persona de aquella tierra heroica [Jaén] no quiera contribuir a la causa nacional?

– Yo ya contribuyo. Soy acemilero.

– Sí, pero un modesto acemilero que puede convertirse en héroe. ¡Yo te haré héroe! ¿Has pensado en los agasajos, en que las mujeres te persigan, que se te ofrezcan abiertas de patas?

[...]

– ¡Que no, que no quiero más líos!

Intenta convencerlo por todos los medios, pero el acemilero es más terco que sus mulas (p. 161).

Aun así, Benavides consigue hacerle dos fotos y publicará un artículo lleno de tergiversaciones y mentiras convirtiendo a Castro en un héroe.

La naturaleza humorística viene definida fundamentalmente por las dualidades querer – no querer ser un héroe y camaradería – enemistad entre los bandos bélicos. La batalla dialéctica entre las dos posturas sobre el heroísmo genera el núcleo y conforma la mayor parte del discurso humorístico de este episodio. La narración no muestra ningún mecanismo lógico que resuelva la oposición querer – no querer, ya que son excluyentes. La oposición camaradería – enemistad queda resuelta por la relación pre-bélica de los soldados. En cuanto a la escala de formalidad, el registro dominante es el informal, con abundantes coloquialismos y vulgarismos: ‘marranos’,

'líos', 'hule', 'rogelio', 'las pasan moradas', 'abiertas de patas'. En esta conversación informal, la inclusión de algún elemento formal mueve al humor, como el verbo *confraternizar*, usado por Benavides y que Castro no sabe pronunciar: '¿Que confa... qué?'. Aplicando una escala de evaluación, la mayor parte del léxico guarda relación con el heroísmo y está presentado repetidamente de forma positiva por Benavides para convencer a Castro de que interprete ese papel: hazaña, honores, medallas, contribuir a la causa nacional, agasajos y éxito con las mujeres. Sin embargo, ante esa profusión de beneficios y ventajas de diverso tipo, la respuesta de Castro es repetitiva e inamovible: él no quiere líos.

Como texto largo, puede ser catalogado como un argumento humorístico con una complicación central humorística; esta naturaleza humorística radica en las diferentes, en ocasiones opuestas, realidades en las que se encuentran ambos interlocutores y que impregnan todo el episodio, produciendo sorpresas y confusiones entre Benavides y Castro. Por un lado, Castro le habla a Benavides como si fuera uno de sus correligionarios en el frente, dando por hecho que comprende su realidad; por eso Castro le explica por qué conocía a uno de los republicanos pasados (había guardado marranos con él, lo cual es irrelevante para lo que busca Benavides e incluso risible por su incongruencia con la heroicidad que espera Benavides); le habla de los encuentros amistosos con los republicanos en 'el pozo', como si Benavides estuviera al tanto de todo, provocando el asombro del periodista; y reconoce que su contribución a la causa nacional como acemilero ya es suficiente, que no necesita ser un héroe, chocando de nuevo con las expectativas de Benavides<sup>156</sup>. Por el otro, Benavides le habla a Castro con un lenguaje ajeno al soldado; aparte del ejemplo de *confraternizar*, el periodista enumera profusamente las bondades de ser héroe ya que las considera irresistibles, pero estas no hacen mella en Castro, ante lo que Benavides se sorprende; Castro quiere otra cosa en su vida ('que acabe pronto la guerra y volver a mi pueblo'). El humor se expande por esta narración larga humorística a través de ganchos: 'había guardado marranos con él', '¿Qué confa... qué?', 'Yo no quiero líos, ¿eh?', 'Es que del lado de rogelio las pasan moradas', 'Yo ya contribuyo. Soy acemilero' y 'El acemilero es más terco que sus mulas'. En estos ganchos se ve que el humor está mayoritariamente presente en los enunciados de los personajes, con lo que se trata de un humor homodiegético. La intriga es básicamente inventada, por los personajes (semi)inventados, por el estilo directo de los mismos y porque el autor así confirmó en correspondencia personal (Eslava Galán, 2008).

La relevancia de esta narración humorística en la representación de la Guerra Civil es significativa porque desvela los mecanismos en la elaboración de la figura del héroe bélico. A través del

---

<sup>156</sup> Como se presentó en el capítulo 3, sección 'Abril de 1939', el acemilero 'desprecia las armas para convertirse en la más insignificante pieza de la jerarquía bélica' y algunos soldados eran castigados con una plaza como acemilero (García Serrano, 2010, p. 98).

humor, se desmitifica a los héroes de guerra y se los representa como construcciones cuidadosamente dirigidas a un fin, basadas en mentiras e invenciones, como quedará patente en el artículo sobre Castro que finalmente Benavides publicará (pp. 165-168). Con humor, se presentan las ventajas de ser un héroe; Benavides comienza con los honores pero, al ver que a Castro no le atraen, pasa a otras ventajas más prosaicas como simplemente el sexo fácil. Este humor tiene bastante de paródico ya que el narrador está utilizando un discurso tradicional del héroe, visible en las palabras de Benavides, como alguien que es consciente de su heroicidad, la busca, la alcanza y la exhibe. Sin embargo, la parodia mina ese discurso a través de la revelación de los mecanismos de creación del héroe y de la actitud opuesta de Castro; como se presentó al principio de este capítulo, el paródico narrador deja claro que no se trata simplemente de una imitación, sino que se busca el humor. Finalmente, en un discurso humorístico se narran los acontecimientos que protagonizó Castro con los republicanos apresados, los encuentros amistosos entre bandos enfrentados y el rechazo a convertirse en un héroe; Castro no duda en ningún momento de que no quiere complicaciones en su vida (y ser un héroe seguro que las tendrá) porque él lo que quiere es irse a su pueblo en cuanto acabe la guerra. De nuevo, el humor contribuye a desideologizar la guerra; estando en guerra, nadie quiere líos, ni la Policía Militar ni el soldado Castro.

#### **2.1.1.5. Cortés y Franco**

En *Una historia*, Eslava cuenta una anécdota enmarcada en el asedio republicano al santuario de la Virgen de la Cabeza (Jaén). Los sitiados, liderados por el capitán Santiago Cortés, llevan resistiendo al ejército republicano varios meses y están en condiciones terribles por falta de alimentos y de medicinas. Reciben ayuda de sus correligionarios franquistas a modo de fardos de vituallas y, en uno de esos fardos lanzados por el piloto Carlos Haya<sup>157</sup>,

Encuentran un retrato de Franco dedicado que Cortés agradece por paloma mensajera: 'Con el cariño y el respeto que para nosotros merece el más bravo de los soldados he dado a conocer a cuantos en este campamento residen el retrato que nos dedica, formando la fuerza y personal que empuña armas como si hubiésemos recibido la vista de Vuestra Excelencia...'. O sea: ¡le presentan armas al retrato del Caudillo! (p. 224).

La dualidad que favorece el discurso humorístico es persona – retrato, ya que los sitiados tratan a un retrato como si fuera una persona. El mecanismo lógico que resuelve la dualidad es la misma

---

<sup>157</sup> 'Plusmarquista mundial de varias pruebas de vuelo en circuito cerrado [...] e inventor del instrumento llamado "integral de vuelo" en los años 30 [...] Piloto de Franco después, logra hacer compatible este cargo con el abastecimiento sistemático al Santuario de la Cabeza' (Ejército del Aire, 2013).

identidad del retratado y de la persona (Franco). La escala de formalidad ayuda al humor; la anécdota posee un registro formal desde la introducción hasta 'Vuestra Excelencia' y es especialmente formal la cita textual del agradecimiento de Cortés a Franco, con un lenguaje solemne, afectado y barroco. Sin embargo, el humor comienza en la conclusión del autor al decir 'O sea'. Esta expresión es una versión ligeramente más coloquial de *es decir* y marca doblemente un punto de inflexión en la anécdota; en primer lugar, cierra la formalidad altisonante anterior y abre paso a lo informal y, en segundo lugar, sirve de transición desde la presentación de los acontecimientos a la conclusión del autor. Otro elemento que contribuye a la informalidad de la conclusión del autor son los signos de exclamación indicando sorpresa. Como texto largo, se trata de una narración seria con un remate final humorístico, es decir, posee un tipo de estructura similar a la del chiste; no hay ganchos en la narración anterior al remate que le otorguen un tono humorístico. Así pues, el humor está concentrado en la última oración que es la conclusión del autor.

Este episodio de *Una historia* cuenta con una considerable presencia de material histórico, lo cual no sorprende en un ensayo histórico: últimos días de 1936, detención del ejército franquista en Lopera (Jaén), el capitán Cortés, el Santuario Virgen de la Cabeza, el piloto Carlos Haya y cita textual entrecomillada del mensaje a Franco. Sin embargo, la cita no aparece referenciada bibliográficamente, con lo que el estilo académico del ensayo histórico se reduce en favor del estilo literario, el cual queda definitivamente reforzado con el comentario del autor. Por eso, es un nuevo caso de humor heterodiegético, producido por el autor y no por los personajes. De las tres funciones del humor bélico, la crítica destaca sobre las otras en este episodio ya que el autor, entre exclamaciones, expresa una gran sorpresa ante la actuación de los franquistas<sup>158</sup>.

Desde el punto de vista del uso del humor en la representación de la Guerra Civil, esta anécdota convierte al capitán de la Guardia Civil Santiago Cortés en blanco del humor por su excesiva reverencia a Franco; *presentar armas* es 'rendir honores militares con las armas' (DRAE), lo cual implica una ceremonia formal y protocolaria con un grupo de militares armados que le rinden honores a una persona. En este caso, se organiza todo para un retrato. El autor se declara abiertamente sorprendido por esa ceremonia y lo presenta con la estructura de un chiste en el que su opinión se convierte en el remate chistoso, convirtiendo un acto formal, solemne y altamente ideologizado en un chiste.

---

<sup>158</sup> No existe ninguna referencia a esta anécdota de la rendición de armas al retrato de Franco ni en Moa (2003) ni en Bolinaga (2013). Moa hace referencia al asedio del Santuario (pp. 260-261) pero sin mencionar el retrato ni a Carlos Haya y sin elaborar un discurso humorístico.

### 2.1.1.6. Franco

El mayor blanco humorístico franquista en el ejercicio de sus responsabilidades es Franco. Dos de las tres obras del corpus – *La mula* y *Una historia* – son las que muestran a Franco como blanco del humor y nunca aparece en una situación privada, fuera de sus responsabilidades. La representación de Franco en el discurso humorístico se basa en tres aspectos: el físico, la voz y los motes. En primer lugar, Franco es blanco del humor por su corta estatura. En *La mula*, el narrador lo describe así: ‘El Generalísimo, de carne y hueso, más bajito y moreno de como Castro lo imaginaba’ (p. 199); ‘Franco, en el centro, delante del enorme sillón rojo y dorado que lo empequeñece’ (p. 200); y ‘Un técnico de uniforme azul impoluto baja el micrófono hasta que queda conformado a la estatura del Caudillo’ (p. 201). Castro, después de haber visto a Franco, les cuenta a sus correligionarios: ‘Franco es... recortaíto. Muy alto no es [...], que cuando lo ves andar parece que las borlas del fajín le van a llegar al suelo’ (p. 225). Y en *Una historia*, el autor insiste: ‘Franco, bajito’ (p. 105) y ‘El Caudillo [...] bajito’ (p. 261).

Junto a la estatura, otro conjunto de rasgos físicos describe a Franco como desproporcionado: piernas cortas y manos y pies pequeños pero barriga y trasero grandes. En *La mula*, el narrador dice: ‘[Franco camina] con zancadas todo lo largas que le permiten sus cortas piernas, seguido [...] de media docena de mandos más menudos’ (p. 200); y ‘regresa a su lugar, junto al trono, sin dar la espalda, con pasitos medidos: un, dos, tres [...] levanta una mano pequeñita’ (p. 201). Castro comenta con sus compañeros soldados: ‘Franco es... [...] panzoncete [...]. Los pies muy chicos, ¿sabéis?, con sus botas altas y sus espuelas y – titubea – un poco culón’ (p. 225). Y el autor de *Una historia* agrega: ‘Franco, [...] algo gordo’ (p. 105); y ‘El Caudillo, algo panzoncete desde que se albergó en el palacio episcopal de Salamanca’ (p. 286).

Uniendo ambos conjuntos de rasgos (estatura baja y desproporción física), el autor de *Una historia* habla del crecimiento de Franco: ‘Ha crecido mucho en pocos días, tras su aclamación de Cáceres, tras la liberación del Alcázar de Toledo y tras la declaración de la pastoral del obispo de Salamanca’ (p. 121) y

El Caudillo ha crecido mucho – figuradamente, claro – desde que le dieron el mando absoluto dos años atrás. [...] Ahora levanta más la cabeza, quizá para parecer más alto, o quizá para disimular la incipiente papada que le ha crecido bajo el mentón (también le han engordado la panza y el trasero) (p. 305).

Con respecto a la voz, el narrador de *La mula* la describe así: ‘Voz clara, aunque chillona’ (p. 200) y ‘el bronceo metal de la voz atiplada del Generalísimo’ (p. 201); Castro la recordará como ‘una vocecilla fina que parece... así, fina’ (p. 226). Eslava, en su ensayo *Una historia*, repite: ‘voz atiplada’ (p. 261). Finalmente, ese ensayo recoge los dos motes humorísticos aplicados a Franco:

‘En privado, Queipo llama a Franco “Paca la Culona”’ (p. 108); ‘ya queda dicho que Franquito es un tipo con suerte’ (p. 120) y ‘Franco, el Franquito de la Academia’ (p. 121).

El discurso que describe a Franco es humorístico por las dualidades que presenta: expectativas – decepción, grande – pequeño y presencia – disimulo de lo físico. En relación a la primera dualidad, Castro se esperaba a otro Franco físicamente; la narración no aclara el motivo, así que se podría especular sobre si el motivo es la propaganda franquista, que presentaba a otro Franco incluso físicamente, o si Castro asoció determinadas características físicas naturales a un líder militar. La segunda dualidad presenta un cuerpo desproporcionado, formado por unas partes muy pequeñas y otras muy grandes, y la narración destaca ambas y realza el contraste. La tercera dualidad es la más significativa de las tres y la que expresa abiertamente el motivo del humor: Franco es representado intentando compensar su físico con posturas y escenografías que lo hagan parecer más grande, pero queda convertido en blanco del humor. El mecanismo lógico que resuelve la primera dualidad es la imaginación, ya que la narración explicita ‘como Castro lo imaginaba’; la relación entre imaginación y comprobación suele ser de diferencia. No se nota la presencia de un mecanismo lógico que resuelva la segunda dualidad (grande – pequeño). En cuanto a la tercera (presencia – disimulo de lo físico), el mecanismo lógico es el físico; la narración ha presentado anteriormente el físico de Franco y sus ambiciones de poder y de controlar su imagen, de modo que esta oposición queda resuelta en la narración.

La combinación de una escala de formalidad dominada por el registro informal y de una escala de evaluación con vocabulario cercano a lo negativo refuerza la naturaleza humorística de la narración porque tiende a la hipérbole. El registro afectivo-informal se aprecia en el siguiente vocabulario: bajito (3 veces), recortaíto, pequeñita, panzoncete (2 veces), chicos (como *pequeños*), culón, gordo, panza, chillona, vocecilla, Paca, culona, Franquito. Existen dos formas de transmitir la informalidad y afectividad en este vocabulario. La primera es léxica, pues se usan palabras que son informales, como por ejemplo: panza, culo y chico. La segunda es morfológica, por el empleo de sufijos diminutivos y aumentativos: bajito, recortaíto, pequeñita, panzoncete, culón, culona, chillona, vocecilla y Franquito. Los diminutivos tienden a reforzar la baja estatura del General y la pequeñez de algunas partes de su cuerpo, haciendo de lo pequeño algo todavía más pequeño (‘pequeñita’); los aumentativos se centran en algunas partes de su cuerpo, creando un contraste mayor con el resto del mismo. Este contraste se da incluso en la voz con la combinación del diminutivo ‘vocecilla’ con el aumentativo ‘chillona’, destacando ambos sufijos cualidades poco atractivas de la voz, funcionando de nuevo un humor hiperbólico.

A la hora de clasificar estas narraciones humorísticas sobre Franco habría que hacer una distinción entre, por un lado, el humor heterodiegético (el del narrador de *La mula* y de *Eslava* como el autor de *Una historia*) y, por el otro, el humor homodiegético (el del personaje Castro).



El primero puede ser considerado como un conjunto de interrupciones metanarrativas del narrador/autor, ya que el discurso humorístico teniendo a Franco como blanco se concentra en los comentarios del narrador/autor, los cuales interrumpen frecuentemente la descripción del acto solemne de condecoración de héroes. En cambio, en la intervención de Castro, su narración es un argumento humorístico con un núcleo humorístico ya que todo gira en torno a la descripción de Franco, desde el principio ('Franco es... recortaíto') hasta el final ('una vocecilla fina que parece... así, fina.'). Castro toma conciencia de que ese no es el Franco que él debiera describir o el que ellos debieran/quisieran escuchar y cambia su relato a aspectos más positivos y mitificadores, incluso deificadores:

Mira a los compañeros y se apresura a añadir, para mitigar el efecto de esa apreciación [de la descripción física humorística]: Ahora, que tiene un poderío que es un fenómeno, manda con el gesto [...] y los generales de alrededor es que se cagan... ¡como si fuera Dios! (pp. 225-226).

Este cambio encierra también carga humorística por irse al extremo de comparar a Franco con Dios (de nuevo, la hipérbole) después de haber hecho humor empequeñeciendo su apariencia física. Como estas descripciones de Franco aparecen tanto en las palabras de Castro como en el ensayo *Una historia*, se puede afirmar que las palabras de Castro son las de su autor, Eslava, por las coincidencias que se dan entre ambas obras. Se revela así la voz del autor en *La mula*.

El discurso humorístico hacia Franco se produce en un acontecimiento básicamente inventado pero la veracidad histórica del personaje queda intacta por varios motivos. El primero es que la descripción que el narrador/autor hace de Franco no es exclusiva de él; otros historiadores han descrito a Franco en términos similares, como por ejemplo Bolinaga (2013): 'El cadete "Franquito" de la academia militar, moreno, bajito y de voz atiplada' (p. 20) y 'Tan solo Gonzalo Queipo de Llano [...] se permitía el lujo de [...] definir a Franco con el apelativo de "Paquita la culona"' (pp. 291-292)<sup>159</sup>. El segundo es la inclusión de material histórico como las referencias al himno falangista (*Cara al sol*) y al saludo nacionalcatólico (*España. Una, grande, libre*) o el discurso de Franco<sup>160</sup>. Este material histórico tiene una alta carga ideológica pero

Castro, aunque intenta captar la profunda doctrina que emana de las palabras de Franco en este momento histórico, quizá el que más de su vida, no puede evitar que se le vaya el santo al cielo y lo arrebatan las ensoñaciones del regreso a La Quintería (p. 203).

---

<sup>159</sup> El otro texto histórico guerracivilista usado como contraste en esta tesis, *Los mitos de la Guerra Civil*, de Moa, no se hace eco de ninguna de estas características físicas de Franco. Tan solo menciona el mote *Miss Islas Canarias* (2003, p. 180) dado a Franco por algunos de sus correligionarios porque el General aplazaba constantemente el golpe de Estado, lo que provocaba exasperación.

<sup>160</sup> Eslava declaró en su entrevista conmigo que deliberadamente evitó poner palabras ficticias en boca de Franco y que las declaraciones de Franco en su obra son citas de sus discursos tomadas de la obra *Palabras del Caudillo (19 abril 1937 – 7 diciembre 1942)* (01:10:37-01:11:10).

Así que, el discurso de Franco es también convertido en objeto de humor por la reacción del protagonista ante las palabras de Franco, reacción que minimiza el alto contenido ideológico solemne y serio y no tiene efecto en el acemilero que va a ser condecorado héroe nacional por Franco.

La relevancia del uso del humor en estas narraciones para la representación de la Guerra Civil radica en cómo se describe al jefe del ejército sublevado y en qué contexto: ceremonia de entrega de medallas a héroes de guerra. El humor logra desmitificar y desideologizar políticamente a un personaje del que se empezó a fabricar una imagen propagandística poderosa ya en la Guerra Civil, imagen que se asentó en varias generaciones de españoles durante la Dictadura y que sigue teniendo cierta presencia reducida en la España actual. La desmitificación y la desideologización política se produce a dos niveles, como se analizó en el párrafo anterior: heterodiegético y homodiegético. El humor hacia el físico de Franco junto con sus motes lo presentan como una caricatura de la imagen propagandística del General, lo cual enlaza directamente con la teoría presentada al principio de este capítulo, cuando se citaba a Holman y Kelly para quienes la caricatura ‘desenmascara al héroe público, empequeñeciendo su pretensión y convirtiéndolo en material de risa’ (2001, p. 252). Lo esencialmente humorístico viene definido por ‘pretensión’. El físico de Franco en sí no es humorístico y podría pertenecer a otro tipo de discurso; sin embargo, el vocabulario físico usado y el deseo de Franco de parecer otro contrastan y construyen el discurso humorístico. De nuevo, el humor como contra-discurso, como discurso crítico ante determinadas ideologías políticas.

### **2.1.2. Humor en el ámbito personal**

#### **2.1.2.1. El camarero y el cliente**

Los nazis vuelven a ser objeto del humor en *Señorita* pero esta vez en el ámbito personal. El militar nazi, un coronel de la Luftwaffe, ‘hombretón rubio y colorado’ (p. 201) se encuentra en una situación civil, fuera de su servicio. El narrador relata su conversación con un camarero español, ‘menudo y conejil’, que le sirve pisto:

– *Kolossal*, ¿cómo se llama esto, camarero?

[...]

– Son almorranas, señor oficial.

[...]

– ¡Almorranas! [...] Camarero, tráigame usted un plato de almorranas. ¿Se dice así?

– ¡Ahí, ahí: lo dice usted perfectamente, señor militar! Y pídalas siempre fresquitas, recién cortadas. Y que no se las laven mucho, que entonces pierden la sustancia.

– *Jabol*. ¡Almorranas sin lavar! Yo entender.

Se retira el camarero, ufano de su buena acción, digno el semblante, recreándose en la suerte (p.201).

Cuando se encuentra con Mediopeo (espía republicano infiltrado) y este le pregunta por el alemán, el camarero responde: ‘Ya lo ves. De los que han venido a levantar España’ (p. 202).

El episodio humorístico se revela en la dualidad pisto – almorranas, cuyo mecanismo lógico de resolución es lingüístico: el cliente no conoce la palabra en español y confía en la información dada por el camarero. En el aspecto de la formalidad, el diálogo entre ambos personajes se desarrolla con un registro formal, apropiado a la relación profesional entre camarero y cliente. Sin embargo, gracias a los comentarios del narrador, este registro contribuye a la carga humorística porque el lector sabe que, tras la formalidad del camarero, existen intenciones desconocidas para el cliente, que es objeto del humor sin saberlo. La elección del término *almorranas* también guarda relación con el registro ya que es una forma más popular y malsonante de llamar a las hemorroides; por ese contenido desagradable al mencionar una enfermedad que además está relacionada con el ano y al enfatizar la narración que las almorranas sean frescas, recién cortadas y sin lavar, se añade un elemento desagradable y cruel al humor, otorgándole rasgos de humor negro, articulado por lo grotesco. Este término, en una escala de evaluación, es negativo y, en una escala de potencia, tiene una respuesta afectiva fuerte por sus connotaciones negativas.

Como texto largo humorístico, son igualmente humorísticos su argumento y la complicación central, ya que el cambio nominal, la mala traducción intencionada, en sí tiene humor. El discurso humorístico está presente en varias partes del texto por los ganchos: el camarero ‘menudo y conejil’ en contraste con el cliente ‘hombretón rubio y colorado’, todas las intervenciones del camarero, ‘yo entender’ (cuando en realidad no está entendiendo nada), la satisfacción del camarero ante una oportunidad de oro para gastar una broma y la ironía final del camarero: ‘De los que han venido a levantar España’. El humor es principalmente homodiegético, ya que se encuentra en lo que dicen los personajes; sin embargo, el narrador contribuye también al humor con las descripciones de los personajes, los pensamientos del camarero y la aclaración de que se trata de pisto. Es otro discurso humorístico con una intriga básicamente inventada (personajes anónimos, diálogos, ausencia de entrecomillado) excepto

por dos referencias históricas: la anécdota se desarrolla en el Café Central y el alemán es de Bremen.

Este episodio es relevante para la representación de la Guerra Civil, ya que un civil español en zona franquista se mofa de un militar nazi. El español no guarda ningún respeto por el militar nazi aliado y expresa abiertamente su satisfacción por lo que ha hecho, con lo que resulta en una representación de los nazis que ayudan a Franco como ridículos, blancos de las bromas de un español, incluso en territorio aliado. El camarero además expresa con ironía su escepticismo sobre la actuación de los alemanes en la Guerra Civil. Se produce una desideologización de los personajes a través del humor, sin que la ideología juegue ningún papel relevante en la actuación de los personajes. La narración es más simpática hacia el camarero que hacia el cliente al presentarlo como triunfador en su engaño, de modo que se puede argumentar que el blanco del humor es el nazi.

#### 2.1.2.2. Carmen y el Nazismo

Siguiendo con el humor dirigido a los nazis, el piloto nazi Rudolf, colaborador del ejército franquista, y la protagonista de *Señorita*, Carmen, tuvieron una conversación en la intimidad sobre la doctrina nazi de la raza<sup>161</sup>:

Él le había expuesto las doctrinas raciales de la nueva Alemania y ella se lo había tomado como una especie de broma [...] La cauta mención de la superioridad de la raza aria provocó una franca y bienhumorada carcajada de la muchacha: “¡Sois brutotes – comentó –: esa manera de pisar y esos zapatones que gastáis! Sois como críos grandes engreídos de vuestra fuerza, y en cuanto a guapos, tampoco mucho, eso sí, sanos y colorados, anchos de cuello y de espalda, pero tenéis el cogote recto, que hace feo, y el cuello arrugado como los galápagos, y las orejas se os ven de lado cuando estáis de frente, como a los monos. ¡Eso no puede ser más feo! (p. 302).

La dualidad dominante que le confiere el tono humorístico a la narración es respeto – falta de respeto por una doctrina. El mecanismo lógico es la subjetividad de lo hermoso y de lo superior. Al humor contribuyen las escalas de formalidad y de evaluación. Con respecto a la primera, Carmen utiliza un registro coloquial (brutotes, zapatones, críos, colorados, cogote) para hablar y opinar sobre unas doctrinas raciales que, para su interlocutor, estaban ‘laboriosamente cimentadas en complejas teorías supuestamente científicas’ (p. 302). En la escala de evaluación, el vocabulario usado pertenece a lo negativo en general mediante aumentativos (brutotes,

---

<sup>161</sup> Franco elaborará también una doctrina de la raza superior que materializará de varias formas, entre ellas en la redacción del guion cinematográfico de la película *Raza* (1941).

zapatones) y comparaciones con animales que resultan feos bajo estándares humanos (galápagos, monos); una vez más, se usa la figura de la hipérbole con fines humorísticos. Se trata, como la anterior, de un argumento humorístico con una complicación central humorística; una prueba de ello es que la propia protagonista se ríe a carcajadas de lo que ha escuchado y la carcajada introduce su discurso humorístico sobre el racismo nazi. El humor es homodiegético, ya que es Carmen y no el narrador quien origina el humor. La intriga es básicamente inventada y carece de referencias históricas, por lo que se trata de una invectiva contra el racismo nazi con escasas coordenadas espacio-temporales, un ataque al nazismo extrapolable a otros contextos.

Este episodio se une al anterior a la ridiculización de los nazis que ayudaron a Franco en la Guerra Civil. La principal diferencia, sin embargo, es que, en este caso, el blanco del humor, el nazi, está siendo consciente de esa crítica a los nazis y se producirá en él un cambio en su forma de comprender las teorías racistas de su juventud, que 'le parecían ahora fútiles disquisiciones de gabinete' (p. 302). Es a través del humor que se desmonta el andamiaje teórico de las teorías de la superioridad racial y además se demuestra que es efectivo. El humor funciona de nuevo como contra-discurso en un ambiente bélico de imposición de discursos.

### **2.1.2.3. Las Damas de Auxilio**

Los civiles franquistas también son blancos del humor en la narración, en una parodia de los ideales conservadores católicos. La Junta de Damas de Auxilio está formada por Obdulia Daza; Trinidad Rafé, marquesa de Buen Reposo; Matilde Cabezón de Fuentelahiguera; y Angustias Cabrera, madre de Lorenzo Torres Cabrera. Las descripciones físicas se centran casi exclusivamente en Obdulia, que es 'una paleodoncella gorda y carrilluda que es bulímica compulsiva desde que la abandonó su novio [...] Felipe Mier [...] [quien] había reparado en la desafortunada combinación de apellidos que iban a ostentar los hijos nacidos de aquel matrimonio' (p. 262). Las Damas se reúnen en el palacio de los marqueses del Buen Reposo para sus tertulias. Allí, en medio del lujo explícito en la narración, comentan, cotillean y opinan sobre lo que ocurre en la guerra desde sus principios católicos conservadores y su privilegiada posición social: juzgan y condenan a los republicanos, comentan los discursos de Queipo de Llano y, en particular, refieren el cautiverio y la llegada a Sevilla de la señorita Rades de Andrade (en realidad, se trata de Carmen como espía republicana infiltrada). Con respecto a esta última noticia, critican la promesa religiosa de la señorita Rades de Andrade de no relacionarse con nadie hasta la liberación de su familia. Doña Obdulia interviene así: '¡Qué me dices! – exclama doña Obdulia Daza con la boca llena' (p. 265). Y especulan con los motivos verdaderos por los

que la señorita Rades de Andrade no quiere relacionarse con nadie; ni siquiera desde sus católicos principios creen que una promesa religiosa sea el auténtico motivo. Ante esta insinuación de la marquesa del Buen Reposo, Obdulia reacciona:

– ¡Ay, hija, dinos ya qué motivos! – se queja la señorita Daza esgrimiendo un barquillo relleno de crema que sostiene elegantemente con dos dedos [...].

– Un mes en manos de los rojos, una muchacha agraciada, de familia aristocrática... ¿No os dais cuenta? – sugiere la del Buen Reposo.

Las contertulias ponen cara de darse cuenta, ojos abiertos, espantados, y boquitas fruncidas en forma de “o”.

– ¡Ay, Dios mío, pobrecilla! [...] ¡La habrán ultrajado esos animales...! (p. 266).

Conjeturan ávidamente sobre el hipotético ultraje, con haberle ‘hecho una barriga’ o ‘pelado al cero’:

– ¡Jesús, qué tonta eres! – la reprende doña Matilde [a Obdulia] –. Los rojos no pelan a las mujeres decentes. Eso solo lo hacen los nuestros porque tienen principios cristianos [...] aunque sea una roja y una perdida (p. 266).

La marquesa incluso aventura que igual ‘tiene el cuerpo lleno de cardenales y hasta desgarraduras en el po [...]’. Y comenta el narrador: ‘En el comedido vocabulario de la señora marquesa el *po* es un eufemismo que vale por ano. Le falta geografía para pensar en un río’ (p. 267). Acuerdan que es el deber cristiano de las Damas que la señorita se una a ellas: ‘que nos cuente los detalles de su martirio’ (p. 267). Durante gran parte de la conversación, ‘doña Obdulia Daza está a lo suyo, que son los dulces’ (p. 267).

En general, la naturaleza humorística de este episodio con tantos matices radica en las dualidades relacionadas con lo aparente y lo real como, por ejemplo, la oposición entre palabras y hechos o la dualidad pecaminoso – atractivo. Así, las Damas católico-conservadoras se escandalizan de los actos sexuales (ojos abiertos, espantados, y boquitas fruncidas en forma de ‘o’) pero le dedican buena parte de la tertulia a especular sobre las prácticas sexuales a las que los rojos habrían sometido a la señorita (ultrajada, embarazada, penetración anal). Otra dualidad es la de respeto – falta de respeto: los soldados franquistas respetan a las mujeres de la zona republicana, aunque sean rojas y perdidas, y solo les rapan la cabeza. Sin embargo, rapar la cabeza en la época era una gran humillación (de ahí la práctica, para causar un gran daño a la mujer), pero ellas lo disfrazan de respeto<sup>162</sup>. La tercera dualidad es egoísmo – solidaridad y está presente en la determinación de las Damas de forzar a la señorita a que rompa su promesa

---

<sup>162</sup> ‘La “rapa” fue [...] una práctica muy común, que iba acompañada de todo un ceremonial: a las rapadas se las paseaba por el pueblo, se las golpeaba y se las abucheaba [...] Para los franquistas, la mujer “roja” era la encarnación del mal [...] humilladas, cuando no violadas, las mujeres fueron víctimas de una represión de género’ (Godicheau, 2005, pp. 213-214).

religiosa de estar encerrada para que se una a ellas; justificando que es por su propio bien, ellas quieren que les cuente todos los detalles del ultraje recibido por sus captores. Todas esas dualidades encierran una hipocresía que la narración desvela y contribuye a hacer de estas mujeres blanco del humor. El mecanismo lógico que puede resolver estas dualidades es el mantenimiento de las apariencias en las convenciones sociales.

En la escala de formalidad, el registro que domina la narración es el informal, puesto que se trata de un grupo de amigas y conocidas que conversan en la intimidad sobre temas que interesan a todas. Esta informalidad mueve a lo humorístico porque las Damas, aprovechando que se habla de otra persona en otra realidad, mencionan y se escandalizan de actos reprobados en su mundo ('hecho una barriga', 'una perdida', sexo anal) y usan eufemismos para hablar de dichas realidades ('po'). Esa forma de vida es tabú en su ambiente pero resulta liberador hablar de ello al aplicárselo a otros; de ahí que las Damas sean representadas centrando sus conversaciones en esos temas.

En la escala de evaluación, el vocabulario en general muestra negatividad, tanto del narrador hacia las Damas como de estas hacia la señorita. Algunos ejemplos de vocabulario sobre las Damas son: Obdulia es una 'paleodoncella' (un neologismo compuesto humorístico, siendo *paleo* una hipérbole) 'gorda y carrilluda que es bulímica compulsiva', sus hijos se habrían apellidado Mier Daza (un calambur), siempre está 'con la boca llena', 'esgrimiendo un barquillo relleno de crema', es 'tonta'; a Trinidad 'le falta geografía' (eufemismo por *formación*). Ellas, al hablar de los republicanos en general y de sus actos hacia la señorita, utilizan un vocabulario también de evaluación negativa: ultrajado, animales, hecho una barriga, una roja, una perdida, po. El alto grado de informalidad junto con el alto grado de evaluación negativa contribuyen al desarrollo del discurso humorístico.

Como texto largo, puede ser considerado un argumento humorístico con interrupciones metanarrativas del autor. La gran carga humorística viene de la descripción que el narrador hace de los personajes, incluyendo sus reacciones ante lo que escuchan, como se observa en los ejemplos expuestos en los dos párrafos anteriores. Por ello, los comentarios del autor son capitales para la naturaleza humorística del episodio y ayudan a extender el humor a lo largo de todo el discurso.

Para la representación de la Guerra Civil a través del humor, la relevancia de este pasaje estriba en que muestra la demonización que determinados sectores derechistas hicieron de los republicanos, exagerando o inventando barbaridades a costa de justificar o exculpar al ejército sublevado. Además, parodia la clase alta conservadora que apoya al ejército sublevado, especialmente sus creencias religiosas fariseas, incluyendo la manipulación de la religión para

sus propios intereses, su doblez ante el sexo y su cosificación de la caridad dentro de una vida de lujo<sup>163</sup>. Es mediante el humor que la ideología de esta clase de personajes derechistas queda deslegitimada y desacreditada.

## 2.2. LOS REPUBLICANOS COMO BLANCO DEL HUMOR

### 2.2.1. Humor en el ejercicio de responsabilidades

#### 2.2.1.1. Los soldados y la cabra

El humor introduce el último episodio guerracivilista en *Señorita* (pp. 342-344), el intento de robo del avión *Stuka*, que posee una gran carga violenta y fue analizado en el capítulo 3. Sin embargo, el comienzo humorístico de este episodio violento no anticipa el desarrollo sangriento de la acción. Parte de una tropa de soldados republicanos (los milicianos Abundio, Ciriaco y Cosme, el sargento Cazalilla, el cabo Tararí<sup>164</sup> y el piloto soviético Yuri Antonov) se acerca al aeródromo nazi de La Cartuja para robar un avión *Stuka*; el cabo Tararí estudia ‘el campo con los prismáticos’ y exclama ‘¡Hostia!’; le preguntan: ‘¿Qué coño ves, Eufrasio?’; le pasa los prismáticos al sargento Cazalilla, quien reacciona de forma similar: ‘¡Co-ño!’. Lo que ambos militares vieron fue a ‘dos moros de turbante y chilaba [que] estaban copulando con una cabra’. Los que vieron la escena, siguen expresándose de formas similares: ‘¡Joder, se la está follando!’; ‘¡Y menudo pollón gasta el tío! – ponderó con admirativa repugnancia’ y ‘¡Coño! ¡Qué barbaridad [...] menuda herramienta gasta el moro!’. Los que no logran ver la escena y oyen esas exclamaciones, reaccionan protestando: ‘¡Déjeme, mi sargento!’; ‘¡No, déjeme a mí!’; ‘¡Mi sargento, déjeme a mí!’ y ‘¡Que se respete la cadena de mando, mi sargento, ahora me toca mirar a mí!’. A lo que los superiores replican: ‘¡Os queréis callar, mamones! – [...] sin apartar los ojos de los prismáticos –. ¡Esto es una misión de guerra! ¡No estáis en la venta de las Liendres!’ y

---

<sup>163</sup> Estos rasgos humorísticos contra las Damas se repetirán más adelante en *Señorita* (pp. 303-304) cuando ellas descubran que quien la visita es un piloto alemán. El escándalo que muestran se mezcla con la avidez por elucubrar sobre las relaciones sexuales que mantienen. De nuevo es el narrador el que convierte a las Damas en blanco del humor.

<sup>164</sup> *Tararí* es un mote humorístico porque le gustan mucho los desfiles (p. 325); su nombre completo es Eufrasio Escañuela Morcillo.



– Bueno, ya está bien. Que aquí no hemos venido a ver el pollón del moro [...] ¡y si continuáis alborotando [...] haré constar en el informe que además de indisciplinados sois maricones!

– ¡Un fascista, lo que digo yo! – comentó como para sí el miliciano Cosme.

Dos dualidades en las que radica la naturaleza humorística y que coexisten en este episodio son guerra – sexo y ambiente heterosexual – fascinación por un pene. El mecanismo lógico que resuelve la primera dualidad es la representación de la vida no bélica en la guerra, en este caso, la actividad sexual. La segunda dualidad queda resuelta por la sorpresa ante un pene mayor de lo esperado; esta sorpresa provoca curiosidad y fascinación. El grado de informalidad y vulgaridad en el lenguaje de los soldados favorece el discurso humorístico, con abundantes expresiones de tan alto contenido sexual que su uso es restringido, casi tabú, por lo que la frecuencia del mismo en la narración lleva al humor; este lenguaje se diferencia del usado por el narrador, que mantiene deliberadamente un registro estándar e incluso formal aumentando el contraste y favoreciendo el humor; por ejemplo: ‘Dos moros [...] estaban copulando con una cabra. – ¡Joder, se la está follando!’. El contraste entre los verbos *copular* (formal, culto) y *joder* y *follar* (informales, vulgares) queda realizado al ser colocados sucesivamente, favoreciendo el humor. Tal cantidad y calidad de vocabulario informal, vulgar y sexual hace que, en la escala de potencia, la respuesta afectiva sea muy alta, sea poderosa, debido a la carga emocional del registro informal y vulgar. Finalmente, esta es una narración humorística con una complicación central humorística por las dualidades que radican en el núcleo de la historia, alrededor del cual giran los acontecimientos fundamentalmente humorísticos: un grupo de jóvenes soldados viendo cómo otros militares tienen sexo es material de alta carga humorística, especialmente si hay elementos sorprendentes como la zoofilia o un pene enorme. El discurso humorístico se extiende por todo el texto gracias a numerosos ganchos repartidos desde el comienzo hasta el final (prácticamente la totalidad de las citas textuales anteriormente expuestas). Por ello, el humor en este episodio es principalmente homodiegético porque radica en el vocabulario que usan los personajes.

La contribución de este episodio humorístico a la representación de la Guerra Civil es significativa por cómo son representados los soldados republicanos. Por un lado, estos son los protagonistas y aparecen representados en camaradería, con una estructura militar clara pero sin límites estrictos ya que los milicianos se dirigen a sus superiores (sargento y cabo) para hacerles peticiones usando el imperativo, aunque bajo la forma respetuosa de *usted*. Es una representación del ejército republicano bastante positiva a nivel interpersonal, a pesar de que la disciplina militar esté presente. El contexto humorístico consigue esa representación positiva de las relaciones interpersonales y refuerza un aspecto analizado anteriormente en esta tesis: la representación de los militares como personajes complejos evitando el reduccionismo de

convertirlos exclusivamente en agentes bélicos, en actores violentos; le otorga a la representación de la Guerra Civil una gran carga de humanidad. De hecho, Yuri Antonov estaba perplejo ante la situación en general, de forma que lo que Antonov estaba viendo en la tropa republicana no era común en las dinámicas militares. Por el otro, la tropa republicana está a punto de realizar un ataque bélico contra los enemigos franquistas pero la carga ideológica es insignificante, a pesar de que la palabra *fascista* aparezca tres veces: ‘– ¿Qué coño ves, Eufasio? – insistió Cazalilla –. ¿Los fascistas? / – ¡Sí, los fascistas...!’ y ‘– ¡Un fascista, te lo digo yo! – comentó para sí el miliciano Cosme Villanueva con una voz perfectamente audible’. El primer uso es el único con carga ideológica, ya que Cazalilla realmente pregunta por los fascistas como enemigos, no en vano están inspeccionando el terreno para atacarlos; la respuesta a su pregunta mencionando a los fascistas es irónica porque Eufasio sí que ha visto a soldados enemigos pero no están haciendo nada *fascista*. En el tercer caso, el adjetivo *fascista* se lo aplica un soldado republicano a su superior porque este último le impide ver lo que sus compañeros han visto; *fascista* en este último ejemplo queda desideologizado y equivale a *intransigente y/o estricto*.

### 2.2.1.2. Juan y Evangelina

Continuando con las referencias sexuales humorísticas, el sexo es un tema esencial para comprender la narrativa de Eslava y también juega un papel primordial en la representación de la Guerra Civil, incluyendo la representación de los republicanos como blancos del humor ejerciendo sus responsabilidades. Un ejemplo elocuente tiene lugar en *Señorita*, con algunas conexiones con *Una historia*. La novela narra el encuentro sexual entre dos militares republicanos: el sargento Juan de Lenin Cazalilla y la sargento auxiliar Evangelina Mollar, alias *la Pechos* (pp. 322-324). La narración comienza describiendo a Evangelina:

La muchacha estaba estupenda, tenía unos pechos voluminosos y duros que eran una delicia y dominaba a la perfección todas las suertes del fornicio, como quien las hubiera ejercido durante cuatro años con gran éxito. [...] Redimida por la Revolución del degradante comercio, ahora dignificaba el sexo entregándolo como premio a los milicianos destacados. Sobre la cabecera de la cama [...]: “El pecho, de acero para el combate; pero el corazón, abierto a la piedad”. [...] Evangelina Mollar servía a la causa obrera en cuerpo y alma. Acabada la labor del cuerpo pasó a la del alma.

– ¿Sabías, camarada Juan de Lenin, que las previsiones del próximo Plan Quinquenal Soviético involucran la fabricación de un millón de máquinas entre tractores, cosechadoras y empacadoras de heno?

– ¿Qué es *involucran*? [...]

– ¡Ay, hijo, y yo qué coño sé! Es la consigna de esta semana [...].

La muchacha era voluntariosa [...] pero él había copulado nueve veces en las últimas doce horas y comenzaba a acusar la fatiga del combate. Por otra parte, durante los intervalos [...], ella insistía en adoctrinarlo políticamente. Ya le estaba resultando algo cargante.

El motivo del encuentro sexual:

Era un vale firmado por el coronel [...]: 'Vale por quince porvos con la Pechos'. Habían tachado el denigrante apodo y habían escrito 'con la sargento auxiliar de Cultura y Recreo Evangelina Mollar Parihuela'. El vale era por quince y él había echado nueve. Si sus cálculos no fallaban le faltaban cinco.

De repente, llega alguien a la casa y, desde la puerta, saluda:

– ¡Salud, camarada! Estoy buscando al sargento Juan de Lenin Cazalilla.

– Está ahí arriba, salvando la República.

Cazalilla saltó de la cama y se asomó al balcón. Se tapaba las partes nobles con lo primero que encontró, las bragas capaces de la auxiliar Mollar Parihuela.

En este episodio, las dualidades que dan lugar al humor son varias. La primera es prostituta – sargento, por la que se establece una oposición entre la actividad sexual de Evangelina cuando era prostituta y aprendió 'todas las suertes del fornicio' y la actividad sexual de ahora, que lo dignifica 'entregándolo como premio a los milicianos destacados'. Se trata de una ironía porque, aunque la narración hable de redención 'por la Revolución del degradante comercio', no define una diferencia esencial, más bien hace énfasis en la continuidad del sexo como instrumento, aunque las circunstancias hayan cambiado<sup>165</sup>. El mecanismo lógico puede ser definido así: el sexo como instrumento. La segunda dualidad es formación – ignorancia, que aparece en dos momentos; el primero es cuando Evangelina menciona el Plan Quinquenal Soviético, que ella recita formalmente con la intención de adoctrinar a Juan, pero ninguno de los dos entiende completamente la doctrina porque desconocen el significado de *involucrar*<sup>166</sup>; el segundo momento es cuando el narrador presenta el vale por el que Juan y Evangelina están teniendo sexo: Juan tiene derecho a quince *polvos* y ha gastado nueve, así que Juan piensa que le quedan cinco; lo que muestra que el sargento tampoco sabe restar<sup>167</sup>. La narración revela el pobre

---

<sup>165</sup> Estos hechos forman parte del discurso histórico también. Nash (1999) expone cómo el movimiento anarquista Mujeres Libres, la segunda organización femenina más importante durante la Guerra Civil (la primera fue Agrupación de Mujeres Antifascistas), se marcó el objetivo de 'liberar a las mujeres de la triple esclavitud [...]: esclavitud a la ignorancia, esclavitud como mujeres y esclavitud como trabajadoras' (p. 127). Para ello, creó *liberatorios de prostitución*, al estilo de casas de rehabilitación, y usaban el término *redención* (pp. 230-232).

<sup>166</sup> En un intento de remediar la situación económica tan desfavorable en la Unión Soviética tras la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa, 'Stalin se embarcó en un extenso programa de industrialización, el Plan Quinquenal, con el fin de dotar a la Unión Soviética de los medios económicos que permitieran crear una gran fuerza militar' (Murray y Millett, 2010, p. 41).

<sup>167</sup> Eslava recoge en *Una historia* evidencias de estos vales: 'Un miliciano apresado por los rebeldes cerca de Toledo llevaba en la cartera una nota sellada: "Vale por una novia para esta noche. Santa Cruz, 9IX-

alfabetismo del sargento republicano mediante la doctrina soviética y los actos sexuales. El mecanismo lógico que resuelve esta oposición no está presente en la narración; se podría suponer que ninguno de los dos personajes ha recibido la suficiente educación, encajando en la alta tasa de analfabetismo de la época<sup>168</sup>. La tercera dualidad es sexo – guerra, que es la base de la intervención de los dos personajes anónimos: el mensajero que busca a Juan y el que lo recibe en la casa; este último es el que responde irónicamente que el sargento ‘está ahí arriba, salvando la República’, cuando en realidad está en una sesión de sexo que dura ya 12 horas. El mecanismo lógico es bastante difuso pero puede extraerse de la narración: el acto sexual como acto de servicio; el sargento está realizando un acto semi-impuesto y organizado por el sistema que guarda relación con sus responsabilidades como sargento, ya que es un premio a sus méritos, es el equivalente a una condecoración, aunque sea un premio muy diferente al que se vio anteriormente con Castro<sup>169</sup>; de ahí la asociación irónica de salvar a la República con tener sexo con Evangelina. La cuarta dualidad es masculinidad – feminidad; es la que provoca el humor al final del episodio, cuando Juan termina saliendo al balcón desnudo tapándose apresurada e involuntariamente sus genitales con unas bragas y exhibiéndose así. El mecanismo lógico en este caso es la ropa interior con connotaciones sexuales; tiene sentido porque se trata de una escena fundamentalmente sexual, aunque el humor resida en el cambio accidental del género de la ropa.

En la escala de formalidad, la narración posee un mayoritario registro que se desenvuelve entre lo standard y lo formal con toques de solemnidad, con vocabulario como ‘pechos voluminosos’, ‘suertes’, ‘fornicio’, ‘redimida’, ‘degradante comercio’, ‘servía a la causa obrera en cuerpo y alma’, ‘previsiones del próximo Plan Quinquenal Soviético’, ‘copulando’, ‘adoctrinarlo políticamente’, ‘sargento auxiliar de Cultura y Recreo’ y ‘partes nobles’. El registro standard-formal está presente en las enunciaciones del narrador, excepto en un caso en que es Evangelina quien habla con gran formalidad al recitar de memoria pero sin comprensión el Plan Quinquenal Soviético. La formalidad del narrador conlleva en sí parte de la fuerza humorística del relato porque la situación narrada es íntima, sexual e incluso se podría calificar de prosaica y procedimental debido al intercambio de sexo como premio; por ejemplo, el verbo *copular* usado por el narrador tiene connotaciones puramente físicas y científicas y se empleó en otro episodio

---

936. El Comité”” (pp. 82-83) y ‘Entre los papeles encontrados a los sitiadores del Alcázar de Toledo figura un vale expedido y sellado por un jefe de milicias que reza “Vale por cinco porvos con la Lola”” (p. 111).

<sup>168</sup> ‘España seguía siendo un país rural, con altos índices de analfabetismo, sobre todo femenino [...] A principios de la década de los treinta sólo el 55,7% de la población sabía leer y escribir y la diferencia entre hombres y mujeres era de un millón más a favor de los varones’ (González Mesa, 2010, p. 197).

<sup>169</sup> Con respecto a las diferentes formas de premiar a los militares, Eslava refiere en *Una historia*: que los vales sexuales mencionados anteriormente serían ‘seguramente en recompensa por alguna hazaña del beneficiario. Eso es hacer la revolución. A la mierda las medallas y condecoraciones pequeñoburguesas’ (p. 111).

para un acto de zoofilia. Así pues, el registro formal para ese tipo de situación mueve al humor por la oposición entre descripción formal y narración informal de la acción. En el caso de la formalidad de Evangelina, resulta humorística cuando Juan le pregunta qué significa *involucrar* y ella responde: '¡Ay, hijo, y yo qué coño sé!'. El humor se produce por una oposición de guiones en dos registros: por un lado, está el contraste entre la formalidad de la recitación de la información oficial y la expresión espontánea, coloquial y vulgar de Evangelina; por el otro, está la oposición entre el aparente dominio intelectual por la exposición del Plan Quinquenal y la evidente ignorancia de no saber de qué se habla.

Junto a la formalidad mayoritaria de la narración, existen ejemplos, escasos pero significativos para el humor, de registro informal-vulgar, los cuales acrecientan el tono humorístico; los tres casos son 'coño', 'porvo' y 'la Pechos'. Estos tres ejemplos tienen dos características en común: la primera es que pertenecen al ámbito referencial sexual, fuente frecuente de humor en el corpus; la segunda es que ninguno de los tres pertenece al narrador, quien parece ser el depositario de la formalidad en este episodio. La relevancia humorística del primer ejemplo (coño) quedó expuesta en el anterior párrafo. Los otros dos ejemplos forman parte del texto del vale. 'Porvo' tiene una doble dosis de informalidad; por un lado, el vocablo *polvo*, como sinónimo del acto sexual, es muy coloquial y, por el otro, está escrito erróneamente, de forma fonética según se habla informalmente en el español meridional, donde se sitúa la acción<sup>170</sup>. El uso de 'la Pechos' en el vale tiene doble relevancia; en primer lugar, se trata de una metonimia humorística al utilizar partes del cuerpo con connotaciones sexuales para llamar a una persona ya que reduce a una persona a un aspecto sexual y realiza la parte corporal que se apodera de la identidad de la persona; en segundo lugar, la corrección del mote por el nombre completo muestra que alguien pensó primero que ese mote era el apropiado y luego alguien tomó conciencia de lo inapropiado del mismo en ese contexto, donde se mezcla lo profesional y lo sexual, lo público y lo privado. Esta evidencia del cambio de opinión provoca humor, aumentado por el contraste nominal entre 'la Pechos' y 'la sargento auxiliar de Cultura y Recreo Evangelina Molar Parihuela'<sup>171</sup>.

Como texto largo, se trata de un argumento humorístico con una complicación central humorística. Prácticamente todas las oraciones del narrador contienen humor en mayor o menor medida y, de todas las hipotéticas conversaciones que Evangelina y Juan tuvieron

---

<sup>170</sup> Es el fenómeno lingüístico llamado *rotacismo*, como parte de otro más general denominado *neutralización de las líquidas*.

<sup>171</sup> El nombre Juan de Lenin también tiene un toque humorístico, aunque no sea explicado por el narrador en este episodio; lo explica el narrador posteriormente en *Señorita*, cuando relata el intento de robo del avión nazi *Stuka*. Otro soldado lo llama Juan de Dios y el sargento izquierdista Juan de Lenin Casalilla 'pasó por alto que el otro lo llamara Juan de Dios. Era de su pueblo y no se acostumbraba al reciente cambio de nombre por Juan de Lenin' (p. 346). Se ponen a Dios y a Lenin en el mismo plano.

durante sus doce horas de encuentro, se presenta solo una, que además tiene tono humorístico. Por lo tanto, la narración destila humor por cuáles son los acontecimientos narrados, por cómo son narrados y por la presentación y la caracterización de los personajes. El humor es tanto heterodiegético como homodiegético, ya que los enunciados de narrador y de personajes conforman el discurso humorístico. Aunque hay bastante referencialidad histórica en el episodio (la 'redención anarquista' de las prostitutas, el vale sexual como premio al soldado, el Plan Quinquenal soviético, las palabras encima de la cama<sup>172</sup>), la intriga es básicamente inventada y el humor surge tanto del material histórico como del inventado. Por lo tanto, se hace humor de y con material histórico: se parodia la redención revolucionaria de la prostitución; el vale sexual sirve para criticar los cambios superficiales que busca la Revolución; el Plan Quinquenal soviético pone en evidencia la poca formación de los milicianos republicanos; y la consigna de la milicia de Evangelina parodia las palabras de Prieto al trasladar la palabra *pecho* de un discurso solemne a la habitación de una prostituta llamada *la Pechos*.

Existe un ejemplo de metáfora humorística en la definición de la labor de Evangelina que da el narrador: 'Evangelina Mollar servía a la causa obrera en cuerpo y alma. Acabada la labor del cuerpo pasó a la del alma'. *En cuerpo y alma* es una alocución verbal que equivale a *totalmente*. Su uso general es metafórico, no literal. Sin embargo, en esta narración se realiza un ajuste conceptual para convertir lo implícito-metafórico en explícito-literal y provocar el humor (Yus Ramos, 2012, pp. 281-283), como se expuso en la introducción de este capítulo.

La relevancia de este pasaje para la representación humorística de la Guerra Civil reside en la representación que se hace del bando republicano. En primer lugar, se habla de los revolucionarios con humor a través de la ironía porque pretendían redimir a las mujeres del ejercicio de la prostitución agrupándolas en milicias, otorgándoles rangos militares y convirtiéndolas en premios sexuales para los soldados; en realidad, es un cambio de nombre/función que tiene escaso impacto a efectos prácticos. El discurso histórico de nuevo corrobora esto, ya que varias prostitutas se hicieron milicianas al principio de la guerra, coincidiendo temporalmente con la acción en *Señorita*, e

intentaron redefinir su situación como milicianas; sin embargo, no lograron que las calificaran como otra cosa que putas. El cambio de las circunstancias

---

<sup>172</sup> 'El pecho, de acero para el combate; pero el corazón, abierto a la piedad' es la consigna de la milicia de Evangelina. Estas son palabras que Eslava pone en boca del líder socialista Indalecio Prieto en *Una historia* (pp. 68-69), cuando el político clama contra los asesinatos perpetrados por sus correligionarios como venganza por los que se producen en la zona franquista: "Oídmelo bien: ¡no los imitéis! ¡No los imitéis! Superadlos con vuestra conducta moral; superadlos en vuestra generosidad. Yo no os pido, conste, que perdáis vigor en la lucha, ardor en la pelea. Pido pechos duros para el combate... pechos de acero; pero corazones sensibles, capaces de estremecerse ante el dolor humano y de ser albergue de la piedad".

revolucionarias no hizo nada por cuestionar las definiciones tradicionales del delito sexual femenino o la estigmatización social (Nash, 1999, p. 233).

De hecho, el vale muestra humorísticamente este pobre cambio: ‘Habían tachado el denigrante apodo [la Pechos] y habían escrito “con la sargento auxiliar de Cultura y Recreo Evangelina Mollar Parihuela”’. Es decir, Evangelina seguía siendo conocida y presentada como prostituta; el cambio era estético<sup>173</sup>. Este nivel bajo de ideologización en un discurso humorístico sexual está igualmente presente en *La vaquilla* pero en el bando opuesto. En *La Vaquilla*, la prostitución aparece representada por un prostíbulo en un pueblo franquista, a pesar de que por definición la zona franquista es nacional-católica y la prostitución contradice la moral católica. Cuando los soldados republicanos (de incógnito) entran en un prostíbulo, el brigada Castro afirma: ‘Que si Comunismo, que si Fascismo pero, a la hora de meterla en caliente, todos de acuerdo’. Y el teniente Broseta asiente: ‘Y es que picha dura no cree en Dios’ (Berlanga, 1985, 00:56:09-00:56:20). Cuando situaciones similares pueden ser representadas en dos bandos ideológicos opuestos es porque dichas situaciones poseen escasa o nula carga ideológica y esto aparece en ambas obras en un contexto sexual y militar: de prostitutas y soldados.

En segundo lugar, los militares republicanos aparecen representados como ignorantes, con insuficiente formación: escriben con errores ortográficos (‘porvos’), no saben restar (15-9=5) y desconocen vocabulario (*involucrar*). Este último caso impide la enseñanza y el aprendizaje (ni Evangelina logra transmitir los conocimientos soviéticos esperados ni Juan logra aprenderlos). Esta falta de formación resulta en una pobre ideologización; de hecho, ninguno comprende la información soviética que les llega porque desconocen el verbo y el sargento Juan de Lenin piensa que el adoctrinamiento está siendo ‘cargante’. De nuevo, humor y desideologización van unidos.

### 2.2.1.3. Margarita Carvajal

El aspecto revolucionario de algunos republicanos sigue siendo blanco del humor. En este caso, se trata las medidas económicas del anarquismo dominante en Barcelona durante la Guerra Civil. En *Una historia*, el autor narra la anécdota de la vedette Margarita Carvajal<sup>174</sup>:

---

<sup>173</sup> Como matización, en *Una historia* (p. 63) se refiere el caso de prostitutas en Barcelona que insistían en ejercer su profesión, a pesar de que los anarquistas querían liberarlas de ese trabajo. En el caso de Evangelina, la narración no hace explícita su opinión de esta ‘redención’ de la Revolución.

<sup>174</sup> Margarita Carvajal fue primera vedette del Teatro Cómico, en Barcelona (González i Vilalta y Ucelay-Da Cal, 2012, p. 401).

Se intenta imponer el salario único que iguale a todos los trabajadores de la empresa [...]. Al poco tiempo tendrá que modificarse por las razonadas protestas de muchos afectados, ninguna tan razonada y eficaz como la de la vedette mejicana Margarita Carvajal, que trabaja en un teatro y cobra lo mismo que la señora que atiende los retretes. Un día se planta: “Como cobramos lo mismo, hoy he pensado que la señora de los retretes salga al escenario mientras yo atiendo los retretes” (pp. 63-64).

La dualidad en la que radica la naturaleza humorística de este episodio podría definirse como salario – trabajo; a su vez, el elemento *trabajo* contiene una dualidad que contribuye al discurso humorístico: vedette – señora que atiende los retretes. El mecanismo lógico que resuelve esta dualidad es la realización de un determinado trabajo por un determinado salario. Considerando tanto la escala de formalidad como la de evaluación, la narración se acerca a niveles intermedios en ambas por el uso de un vocabulario que no es particularmente formal ni informal, excepto cuando se va a producir el remate final con la acción ‘se planta’. Ese verbo, junto con el complemento circunstancial ‘un día’, rompe el tono relativamente neutro de la narración descriptiva general anterior, ya que su registro es ligeramente más informal que lo narrado hasta entonces. Después, la narración continúa con las palabras textuales de la vedette, con un registro neutro-formal. El verbo *plantarse* marca otro punto de inflexión en la narración como gancho que anticipa el inminente remate final, ya que esta narración tiene un argumento humorístico y un remate final que hace reinterpretar lo narrado hasta entonces en clave humorística, similar a un chiste. Otro gancho, anterior a *plantarse*, es la dualidad vedette – limpiadora de los retretes, que crea expectativas y prepara el terreno para la solución de dicha oposición de guiones. De forma que la estructura está compuesta por una narración seria, dos ganchos y un remate final. El remate final resulta ser una cita textual: las palabras exactas de Carvajal. Aparecen entrecorridas pero no están referenciadas bibliográficamente, aunque se trata de un ensayo histórico y otras citas sí aparecen referenciadas. El discurso humorístico se desarrolla en un aparente discurso histórico pero sin evidencia documentada; es además un humor homodiegético, aunque la voz del narrador también participa en el discurso humorístico en menor medida.

La relevancia para la representación de la Guerra Civil reside en el uso del humor para criticar y desmontar las políticas ineficaces e irrealistas del anarquismo en la zona republicana. Primero, el autor explicita su crítica al calificar las protestas de ‘razonadas’. Después, la postura de Margarita Carvajal sirve como refuerzo y ejemplo de esta opinión del autor y de la inutilidad de las políticas anarquistas en ese momento. Como ocurre frecuentemente en la obra de Eslava, humor y contra-discursos van unidos.



### **3. CONCLUSIÓN**

Se han presentado doce episodios humorísticos a modo de ejemplos representativos, cualitativa y cuantitativamente, del empleo del humor en el corpus. A continuación se expondrán las tendencias generales en el humor guerracivilista en el corpus para extraer algunas conclusiones sobre la representación de la Guerra Civil.

Partiendo de la estructura de los contenidos, se puede elaborar una clasificación en cuanto a la cantidad de material humorístico que convierte a determinadas entidades en blancos del humor. En primer lugar, los blancos de humor más frecuentes en el corpus son los franquistas en el ejercicio de sus responsabilidades, con seis episodios; en segundo lugar, los republicanos en el ejercicio de sus responsabilidades y los franquistas en su ámbito personal, con tres; y finalmente, no hay ejemplos sustanciales de narraciones humorísticas que tengan a los republicanos como blanco del humor en su ámbito personal. Se puede extraer la siguiente conclusión de estos datos. Cuantitativamente hablando, existe una preferencia por convertir a las personas ejerciendo sus responsabilidades en blancos del humor, criticando su implicación y su participación en la Guerra Civil desde sus puestos tanto militares como civiles. Por contraste, se detecta una mayor simpatía por aquellos cuya participación en la guerra es presentada en sus ámbitos privados, pues son blancos del humor en mucha menor medida. La distinción por bandos sobresale: los franquistas reciben un número considerablemente mayor de críticas humorísticas que los republicanos, quienes, en su ámbito privado, ni siquiera son blancos del humor. Así que, por la distribución de la cantidad de los blancos del humor, se puede afirmar que el corpus muestra simpatía por los republicanos sin responsabilidades bélicas y una gran crítica por los franquistas ejerciendo sus responsabilidades. Esta distribución del humor en el corpus está conectada con declaraciones de Eslava sobre su visión de la Guerra Civil; por una parte, la Guerra Civil fue ‘un acto de locura colectiva al que se vieron arrastrados los españoles por culpa de la ambición personal de unos pocos’ (Juan Eslava Galán, 2005a) y a esos pocos va destinada la mayor parte del humor<sup>175</sup>; por la otra,

hice lo posible por hacerlo [el ensayo *Una historia*] imparcial citando, por ejemplo, barbaridades cometidas por uno y otro bando. Lo que es difícil de camuflar es que fue un golpe de Estado militar contra un gobierno legalmente elegido en las urnas (El Mundo, 2009).

Por lo tanto, las responsabilidades de los sublevados no están al mismo nivel que las de los republicanos y eso se refleja en quiénes son los mayores blancos del humor. Así pues,

---

<sup>175</sup> Esta cita fue utilizada también en el capítulo 3 para explicar la representación de la violencia en el corpus, por lo que contribuye a la coherencia y relación entre violencia y humor en la obra de Eslava.

conectando con la teoría de la equidistancia expuesta en el capítulo 2 y aplicada a la representación de la violencia en el capítulo 3, se puede argumentar que, desde el punto de vista del humor, no existe tal equidistancia en la representación de ambos bandos y, aunque ambos bandos sean criticados usando el humor, hay diferencias considerables, al igual que ocurrió con la violencia en el capítulo anterior.

La aproximación a la cualidad del humor resulta más compleja que la de la cantidad; incluye diversos elementos que fueron presentados en los capítulos 1 y 2 (y aplicados a la representación de la violencia en el capítulo 3) y en la introducción teórica de este capítulo. Los más significativos y elocuentes para el análisis del humor son: intriga básicamente inventada/histórica, humor según el subgénero literario (novela histórica y ensayo histórico), (des)ideologización, problematización del conocimiento histórico y función del humor.

En cuanto a las intrigas básicamente inventadas o históricas, existe un predominio de las primeras. Las intrigas básicamente inventadas conforman los episodios de 'Pilotos y policía', 'Amor y Benavides', 'Castro y sus cautivos', 'Castro y Benavides', 'El camarero y el cliente', 'Carmen y el Nazismo', 'Las Damas del Auxilio', 'Los soldados y la cabra' y 'Juan y Evangelina'. Por la mayor cantidad, se puede deducir que el material histórico no ofrecía el potencial para la carga de humor requerida en la narración y que la mayor parte de los episodios humorísticos fueron en mayor o menor medida inventados. Eslava declaró en mi entrevista a propósito del humor:

Si hay demasiada acción o reflexión [...], introduzco, como perlas, el humor [...] te relaja, sobre todo si hay una escena de violencia [...] La obra de arte es un artefacto que tiene que ser efectivo, [...] lo que yo intento con la novela es secuestrarte [...] para que vivas una vida paralela (Eslava Galán, 2017, 00:37:05-00:38:08).

De forma que hay una intención manifiesta del autor en que sus obras posean cierta carga humorística para atrapar al lector, especialmente en una narración bélica, que se presta a discursos serios. El humor en intrigas básicamente inventadas requiere de una menor fidelidad al material histórico y, como consecuencia, el autor se mueve con más libertad a la hora de moldear y manipular el material, su voz es más evidente; con un discurso histórico, existe menos libertad de este tipo, si el autor aspira a que el lector comparta y comprenda los contenidos históricos. De ahí la relevancia de qué se representa en una intriga básicamente inventada. Existen más intrigas inventadas en el humor hacia los franquistas que hacia los republicanos, lo cual es una diferencia considerable que refleja la cantidad general de episodios humorísticos en el corpus. Por tanto, se puede argumentar que, si Eslava introduce el humor en su narrativa, en muchas ocasiones de forma básicamente inventada, y si la mayor parte de las narraciones humorísticas cuyo blanco son los franquistas son básicamente inventadas, Eslava convierte a los

franquistas en objetos de su humor independientemente de si el material histórico favorece el humor o no.

El caso de las narraciones humorísticas básicamente históricas resulta revelador por otro motivo. Existen tres episodios de los analizados en este capítulo cuyas intrigas fueron clasificadas como básicamente históricas: dos en las que los franquistas son blancos del humor ('Cortés y Franco' y 'Franco') y una en la que los republicanos son blancos del humor ('Margarita Carvajal'), todos en el ejercicio de responsabilidades. En los episodios en los que los franquistas son objetos de humor, el humor aparece en el narrador/autor, en sus comentarios; el episodio no es humorístico en sí (hombres al retrato y descripción física) pero el narrador/autor los convierte en humorísticos con sus comentarios y con sus marcos sintácticos. En cambio, en el episodio en que los republicanos son objetos del humor, este radica especialmente en las palabras de la protagonista, no en las del autor. Ello refuerza la intención del autor de convertir a los franquistas en objeto de su humor ya que en 'Cortés y Franco' y 'Franco' el humor se encuentra en los comentarios del autor.

Además de en esas narraciones básicamente históricas, existe material histórico humorístico minoritario en las narraciones básicamente inventadas. Por ejemplo, en el episodio 'Carmen y el Nazismo', el material histórico es la doctrina racial nazi, que no es humorística en sí; sin embargo, el autor la convierte en humorística por la reacción de Carmen ante tal doctrina. Igual estrategia sigue el autor en el episodio 'Juan y Evangelina', en el que el Plan Quinquenal soviético no es humorístico pero al incluirlo en la conversación, el narrador lo convierte en parte de un episodio humorístico. De forma que, el tratamiento humorístico del material histórico es variado: en primer lugar, el material histórico puede ser humorístico en sí ('Margarita Carvajal'); en segundo lugar, si no lo es, se presenta como histórico (por ejemplo, entrecomillado) y se incluyen comentarios humorísticos al respecto bien por parte de los personajes ('Juan y Evangelina') o bien por parte del narrador/autor ('Cortés y Franco'); en tercer lugar, el material histórico no es presentado en forma de cita y se incluyen comentarios humorísticos de personajes ('Carmen y el Nazismo'). Esas parecen ser las estrategias más comunes en el corpus para usar material histórico en episodios humorísticos, desideologizándolo y desarmándolo de toda solemnidad y seriedad.

Relacionada con lo anterior, está la cuestión de si el subgénero literario importa a la hora de representar la Guerra Civil con humor. En el capítulo 3, se vio que en la representación de la violencia no existía tal diferencia entre subgéneros. En el caso del humor, los episodios humorísticos que aparecen en las novelas son 'Amor y Benavides', 'Pilotos y policía', 'Castro y sus cautivos', 'Castro y Benavides', 'Franco', 'El camarero y el cliente', 'Carmen y el Nazismo', 'Las Damas del Auxilio', 'Los soldados y la cabra' y 'Juan y Evangelina'; en el ensayo, 'Cortés y

Franco', 'Franco' y 'Margarita Carvajal'. En primer lugar, hay un ejemplo de episodio humorístico que aparece en la novela *La mula* y en el ensayo *Una historia: descripción de Franco*; esta descripción aparece con vocabulario similar y tono humorístico idéntico en ambos subgéneros. Por lo tanto, en este caso, no existe diferencia entre subgéneros literarios. Y en segundo lugar, según las categorías analizadas hasta ahora (franquistas/republicanos, ejercicio de responsabilidades/ámbito privado, intriga básicamente histórica/inventada), en las novelas existen episodios en los que los franquistas son blancos del humor ejerciendo sus responsabilidades ('Pilotos y policía') y en su ámbito privado ('Las Damas del Auxilio') y en los que los republicanos son blancos del humor ('Juan y Evangelina'); de forma similar en el ensayo: franquistas como blancos del humor ejerciendo sus responsabilidades ('Cortés y Franco') y republicanos son blancos del humor ejerciendo sus responsabilidades ('Margarita Carvajal'). Según la intriga, existen episodios con una intriga básicamente histórica en las novelas ('Juan y Evangelina') y en el ensayo ('Cortés y Franco') y episodios con una intriga básicamente inventada en las novelas ('Castro y Benavides') y en el ensayo<sup>176</sup>. Como consecuencia, se puede afirmar que el subgénero literario tampoco supone una barrera para la representación de la Guerra Civil desde el punto de vista del humor, confirmándose la fluidez de géneros literarios expuesta en el capítulo 1, aplicada a la violencia en el capítulo 3 y explicada por Eslava en mi entrevista. Eslava habla de 'ensayos novelados' y de 'novelas ensayadas'; según él, la diferencia entre un ensayo novelado y una novela ensayada depende de qué es lo que predomina. Cuando Eslava escribe un ensayo, sabe que él es novelista además de ensayista e intenta que el ensayo tenga estilo, que el lector no se aburra con datos innecesarios y que el ensayo sea lo más novelado posible sin apartarse del material histórico. Y cuando está haciendo una novela, intenta convencerse de los acontecimientos con material histórico y espera convencer al lector así, con un material de primera mano (Eslava Galán, 2017, 00:15:30-00:16:39).

El tercer elemento a considerar es el de la presencia/ausencia de ideología. La anideologización se presentó en el capítulo 2 como uno de los tres elementos en el cuestionamiento de la historicidad que Becerra Mayor percibe en la novela guerracivilista actual (los otros dos son la equidistancia, ya aplicada al humor al principio de esta conclusión, y la problematización del conocimiento histórico, que se expondrá más adelante en esta conclusión). La anideologización elimina el elemento ideológico de un conflicto que tuvo mucho de ideología, anulando el componente histórico. De los doce episodios humorísticos analizados, cinco poseen discurso ideológico: 'Cortés y Franco' (derechista; convierte la excesiva veneración del capitán Cortés al

---

<sup>176</sup> Existe humor básicamente inventado en el ensayo *Una historia*: el episodio de la clase de táctica en la que el aspirante a oficial republicano no sabe ni lo que significa *táctica* (p. 130). Sin embargo, por la similitud con el episodio 'Juan y Evangelina' en la crítica a la poca formación de los militares republicanos y en la intriga básicamente inventada, este episodio fue descartado del análisis.

retrato de Franco en humor), 'Las Damas del Auxilio' (derechista; hace humor y ridiculiza la ideología de un grupo de señoras católico-conservadoras, defensoras del ejército sublevado), 'Carmen y el Nazismo' (derechista; transforma la ideología racista del Nazismo en material risible), 'Juan y Evangelina' (izquierdista; la ideología comunista soviética da pie a una situación humorística) y 'Margarita Carvajal' (izquierdista; la igualdad salarial de los republicanos revolucionarios es blanco del humor por su irrealismo e injusticia inesperada). Por lo tanto, atendiendo a la cantidad, ya es significativa la escasa diferencia entre los episodios con discurso ideológico y los que carecen del mismo; los últimos en ligera mayoría. En términos de calidad, existe una ligera mayoría en los episodios humorísticos con discurso ideológico derechista. Así pues, se puede afirmar que en general el uso del humor incluyendo discurso ideológico es minoritario pero que, dentro del mismo, la ideología que más recibe dardos humorísticos es la de los franquistas y aliados.

En otros episodios, la ideología de los personajes es mencionada pero no tiene ninguna relevancia para el discurso humorístico, por lo que se puede hablar de un proceso de desideologización de los acontecimientos ya que los personajes, siendo identificada su ideología y estando inmersos en un conflicto bélico ideológico, no actúan movidos por su ideología. Así ocurre en 'Pilotos y policía' (la policía militar no actúa por su ideología porque 'nadie quería líos'), 'Castro y sus cautivos' (Castro es un soldado franquista pero suaviza y excusa su condición como tal y los soldados republicanos pasados abandonan su ideología para salvar sus vidas) y 'Juan y Evangelina' (él encuentra cargante la doctrina y ella intenta adoctrinar aunque no comprende el mensaje que transmite). Por lo tanto, se derivan dos conclusiones al respecto. La primera es que la representación humorística de la Guerra Civil en el corpus destaca por su falta de ideología y también por su desideologización de los personajes. La segunda es que, cuando aparece material ideológico, el humor es la herramienta para elaborar un contra-discurso y convertir la doctrina en narración humorística.

El tercer elemento que contribuye al cuestionamiento de la historicidad es la problematización del conocimiento del pasado. En el capítulo 3 se concluyó que esta problematización aparecía de forma sutil y escasa en la representación de la violencia; pues en el caso del humor es todavía más sutil y escasa. Los episodios humorísticos están narrados de forma realista y visual, favoreciendo la acción o la reflexión de los personajes sobre la reflexión metanarrativa del narrador o autor. El único aspecto que puede contribuir a cierta problematización del conocimiento histórico en las narraciones humorísticas es la presentación del material: tanto en las novelas ('Juan y Evangelina' en *Señorita*) como especialmente en el ensayo ('Honosres a un retrato' y 'Margarita Carvajal'), aparece material con aspecto de historicidad (por ejemplo, entrecorillado e identificado como elemento intertextual) pero sin referencia bibliográfica y, a

veces, en una narración básicamente inventada. En esos pocos casos, podría decirse que existe una problematización del acercamiento a las fuentes históricas.

El último aspecto a comentar sobre el humor es su función, según la clasificación tripartita hecha en la introducción teórica de este capítulo. Los episodios humorísticos del corpus muestran dos funciones: social y crítica. La función social del humor bélico aparece en el corpus al convertir ambas facciones enfrentadas en blancos del humor, aunque con las matizaciones cuantitativas y cualitativas hechas anteriormente. Gracias a reírse tanto de franquistas como de republicanos, unos y otros no se toman en serio mutuamente y se desmantelan fricciones que demonizan al otro como al enemigo; se podría recordar el episodio 'Castro y Benavides', cuando Benavides se sorprende de que Castro tenga conocidos entre los republicanos y que incluso confraternicen entre ellos; el narrador de *La mula* convierte esa demonización del enemigo en humor. La segunda función es la crítica hacia discursos impuestos, oficiales y dicotómicos; así pues, la función crítica y la función social poseen una zona de acción común: ambas evitan los binomios drásticos entre héroes y villanos. A través del humor en el corpus, se desvelan los mecanismos intencionales de la creación del héroe (desde que los republicanos obligan a Castro a apresarlos hasta que es condecorado por Franco, pasando por el encuentro con el periodista Benavides). El antiheroísmo se consigue también a través de un lenguaje sexual y escatológico que favorezca una representación realista grotesca en contra de una mítica. Sin duda, el corpus provee muchos ejemplos de estos grupos semánticos en el lenguaje humorístico, sobre todo en el habla de los soldados, plena de referencias al sexo y a la escatología, tal como aparece en *La vaquilla*, donde lo escatológico y lo sexual protagonizan buena parte del habla y de los actos de los personajes, con el mismo efecto humorístico a través de lo grotesco y lo carnavalesco que en el corpus.

## CONCLUSIÓN

---

En esta tesis se ha mostrado que Eslava concibe la narración como un espacio con límites fluidos entre los discursos histórico y literario y, en consecuencia, sus novelas y sus ensayos comparten múltiples rasgos narrativos, independientemente de la adscripción genérica de sus narraciones. Eslava expresó en una entrevista que, siendo consciente de las diferencias convencionales entre ensayo y novela, él los mezcla ‘para aprovechar en uno los recursos del otro, siempre, claro está, que el lector pueda advertirlo, especialmente cuando estoy novelando dentro de un ensayo’ (El Mundo, 2002). Dos comentarios se pueden hacer de esta afirmación. El primero es que este aprovechamiento recíproco de los recursos del ensayo y de la novela requiere de un plano en común; según el Posmodernismo, ese plano es la discursividad. El segundo comentario es que, cuando Eslava novela sus ensayos históricos (como es el caso de *Una historia*), procura que el lector pueda advertirlo. Ese es un terreno resbaladizo y problemático porque, usando terminología de Genette, ni el lector implícito, que el autor tiene en mente (1980, p. 149), ni el narratario, a quien la narración va dirigida y que revela la narración (1980, p. 260), coinciden totalmente con el lector real; de ahí que la división clara entre lo ensayístico y lo novelístico sea ambigua o desdibujada dependiendo del lector real, no solo del autor. Preguntado por esta cuestión, Eslava especificó en mi entrevista que una de las estrategias que usa para avisarle al lector de que, leyendo uno de sus ensayos, entra en el terreno literario es mediante el diálogo; en cambio, cuando un personaje habla en estilo directo en una situación oficial (por ejemplo, los discursos de Franco en *La mula*), esas enunciaciones son históricas, están documentadas (Eslava Galán, 2017, 01:10:25-01:11:49).

Con respecto a la relación entre ficción e historia presentada en el capítulo 1, el núcleo de la teoría posmodernista y del corpus eran los subgéneros literarios de la novela histórica y del ensayo histórico. La ruptura posmodernista de fronteras genéricas demostró ser un punto apropiado para entender la obra de Eslava, ya que, a la hora de analizar el corpus, se vio cómo la Guerra Civil aparece representada de forma similar tanto en las novelas como en el ensayo, con formas y contenidos similares y, en ocasiones, idénticos. Eslava también profundizó en este tema en mi entrevista al ser preguntado por sus ‘ensayos novelados y novelas ensayadas’<sup>177</sup>. Se presentó al historiador posmodernista como el autor/narrador que se niega ‘a esconder sus actos interpretativos y narrativos [...] despliega su sistema de valores ante los lectores para que ellos lo juzguen por sí mismos’ (Hutcheon, 2014, p. 176). El corpus ofrece varias muestras de

---

<sup>177</sup> Según se expuso en la conclusión del tema 4, la diferencia entre ensayo novelado y novela ensayada es cuantitativa en relación al discurso predominante: histórico o literario respectivamente (Eslava Galán, 2017, 00:15:30-00:16:39).

este tipo, por ejemplo en el humor; en varios episodios, el humor radica en los comentarios del autor, los cuales desvelan su ideología. El historiador posmodernista busca renovar el discurso histórico aprovechando las herramientas que le proporcionan otros discursos como el científico y el artístico (White, 1966, p. 126). La narrativa eslaviana comparte esta postura ante la historia, aplicando el discurso literario para intensificar la narratividad del discurso histórico y contribuir a su renovación y a su acercamiento al gran público. Revisando el marco teórico expuesto en el capítulo 1, se puede concluir que sirvió como aparato sobre el que basar el análisis del corpus; los cuatro principios posmodernistas sobre ficción e historia presentados (concepto de historia, ficción e historia como narraciones, fronteras entre géneros literarios y Marxismo y Posmodernismo), al igual que el acercamiento posmodernista a la novela histórica y al ensayo histórico, fueron herramientas útiles para analizar los textos.

El corpus encaja dentro de la tradición narrativa guerracivilista española, tanto en la novela como en el ensayo, y al mismo tiempo mantiene el estilo personal de Eslava que impregna ambos géneros. Las características continuistas más destacadas que favorecen la inclusión de la narrativa de Eslava en la tradición guerracivilista pertenecen a prácticamente todos los periodos. Sus dos novelas participan del hibridismo genérico y de la caricatura que ya aparecían en la novela de la Guerra Civil de la primera ola. Aunque la caricatura de la primera ola va relacionada con el maniqueísmo, en la narrativa de Eslava se trata de un maniqueísmo muy matizado y localizado; no se divide a los personajes en buenos y malos ni se los caricaturiza según sus ideologías políticas (como en la novela de la primera ola), sino según su papel en la guerra y su grado de responsabilidad en las atrocidades cometidas. El corpus muestra más simpatía por aquellos que sufrieron, que fueron más víctimas que perpetradores y que tuvieron poca o nula responsabilidad en el conflicto. Sin embargo, personajes como Franco, en efecto, están asociados a la violencia y son blancos del humor, en ocasiones, mediante la caricaturización. Con la segunda ola de novelas guerracivilistas, las novelas del corpus comparten las discusiones ideológicas en forma de diálogos. En el caso de esta tesis, estas discusiones ideológicas no eran pertinentes por no guardar relación con la violencia o el humor y por eso no fueron analizadas. De la primera y de la segunda olas, *Señorita* y *La mula* participan de la desilusión política. La ideología política es cuestionada tanto mediante la violencia como el humor. En el capítulo 3, se analizó cómo los episodios violentos, con sus descripciones detalladas y explícitas de los horrores de la guerra, provocan un efecto rechazador a la guerra; en el capítulo 4, los episodios humorísticos desmantelan principios ideológicos convirtiéndolos en chiste. Por último, algunas de las características más sobresalientes de la novela guerracivilista en el periodo democrático aparecen en las novelas del corpus: en primer lugar, el cuestionamiento de la historicidad a través de la equidistancia, la desideologización y la problematización del conocimiento, y, en



segundo lugar, la (des)legitimación. Se expondrán a continuación en detalle las conclusiones pertinentes en relación a estos rasgos contemporáneos de la novela guerracivilista.

El corpus presenta a ambos bandos bélicos con cierta equidistancia, o simetría, pero de forma muy matizada, atendiendo a diferencias cualitativas y cuantitativas. La equidistancia se manifestó en la representación de la violencia con ejemplos como: 'Antes de que acabe esa guerra, setenta parlamentarios de distinto signo habrán muerto frente a los pelotones de fusilamiento' (Eslava, 2005, p. 25), 'unos y otros recogen a sus muertos (Eslava, 2004, p. 21) y con la narración de actos violentos cometidos tanto por republicanos como por franquistas. En cuanto al humor, ocurre algo similar, ya que unos y otros son blancos del humor. Sin embargo, tras haber explorado la equidistancia en la violencia y en el humor, se puede concluir que son más las diferencias que las semejanzas, por lo que no se puede hablar de una equidistancia al 50%. Los sublevados protagonizan más episodios violentos como perpetradores que los gubernamentales. Además de la cantidad, existen diferencias cualitativas; por ejemplo, la violencia de los sublevados suele aparecer individualizada, con nombre y apellido del perpetrador, y con el agravante de ser alguien con responsabilidades políticas o militares. La equidistancia en el humor también atiende a diferencias cuantitativas y cualitativas que reducen la simetría aún más que en la representación de la violencia. Atendiendo a la cantidad, existen más episodios en los que los sublevados son blancos del humor, especialmente aquellos sublevados con responsabilidades en la guerra. Según la calidad, el humor del que los franquistas son objeto resulta más hiriente (sátira, ridículo, etc.) y menos benévolo que en el caso de los republicanos. Por esto, se puede concluir que el corpus contiene ejemplos de equidistancia entre bandos, implicando que nadie queda libre de ser violento o blanco del humor por el bando al que pertenezca. Sin embargo, Eslava realiza sustanciales diferenciaciones entre unos y otros, como para afirmar que existen ciertas simpatías por los que permanecieron fieles a la legalidad y serán vencidos.

El segundo modo de cuestionar la historicidad en la novela guerracivilista reciente es la desideologización del conflicto. En el capítulo 3, se analizaron los episodios violentos que acarreaban ideología y los que no, concluyendo que había más episodios violentos con algún componente ideológico y, dentro de estos, había una mayoría protagonizados por perpetradores franquistas. En el capítulo 4, se llegó a la conclusión de que una ligera mayoría de los episodios humorísticos no conllevaba carga ideológica, en el sentido de que los personajes no actuaban acordes con su ideología, con lo cual la representación de la guerra mediante el humor es sobre todo anideológica. Sin embargo, la diferencia cuantitativa entre la presencia y la ausencia del discurso ideológico es mínima, por lo que interesa analizar cómo se articula la ideología con el humor en la representación de la guerra. De nuevo, la diferencia entre los

discursos ideológicos derechista e izquierdista como blancos del humor es pequeña pero el corpus convierte a la derechista en la ideología más humorística. En consecuencia, se puede afirmar que el corpus incluye material ideológico en la representación de la Guerra Civil mediante la violencia y el humor en cantidades diferentes, ya que la violencia está más ideologizada que el humor; la función principal del humor en el corpus es criticar las ideologías.

El tercer aspecto que contribuye al cuestionamiento de la historicidad es la problematización del conocimiento del pasado. El corpus, en general, no problematiza la mirada al pasado desde las perspectivas de la violencia y del humor. Las excepciones son escasas: la triple narración del ataque al *Jaime I* y las caracterizaciones del ficticio Lorenzo Torres Cabrera en *Señorita* tomando como modelo al histórico Manuel Díaz Criado en *La mula* y en *Una historia*. Por lo demás, el corpus no cuestiona el conocimiento que se tiene del pasado, sino que opta por una narración de tono más bien documental o realista. Esta falta de problematización del conocimiento del pasado es la principal discordancia entre la obra eslaviana y las características generales expuestas en el capítulo 2 sobre la novela guerracivilista. Al analizar la violencia, se llegó a la conclusión en el capítulo 3 de que, de los dos enfoques mayoritarios en su representación, el dominante en el corpus era el realista/documental, el más popular en la novela guerracivilista actual. La representación detallada de la violencia puede correr dos riesgos: el primero sería no transmitir su significado al intentar narrar lo inenarrable del acto violento y el segundo sería desensibilizar al lector por el exceso de imágenes realistas violentas. Sin embargo, no se identifican en el corpus estos riesgos. Por un lado, lo inenarrable siempre será imposible de narrar independientemente del lenguaje que se utilice (por ejemplo, nunca se podrá narrar completamente lo que siente una víctima); el enfoque realista es solo una aproximación más, considerada válida sobre todo a nivel informativo en un discurso con una gran carga histórica. Por el otro, el corpus evita la desensibilización del lector ante la violencia mediante su dosificación; las narraciones alternan episodios violentos con episodios no violentos (incluso humorísticos), de forma que no se pierde el efecto chocante ante los acontecimientos violentos. Igualmente se llegó a la conclusión de que la representación de la Guerra Civil mediante el humor es también realista. El realismo en el humor consigue un efecto desmitificador y antiheroico; una de las formas habituales de alcanzar ese realismo es mediante un lenguaje profuso en referencias sexuales y escatológicas, muy copioso en el corpus. La representación de una realidad grotesca logra un contra-discurso que ataca la propaganda bélica de un conflicto con heroicidades y mitos; recuérdese la función crítica del humor en el corpus, a la que se aludió en el capítulo 4: un contra-discurso de las narraciones oficiales y dicotómicas. Así pues, se concluye que, en efecto, las narraciones del corpus son eminentemente realistas e historicistas en su representación de la Guerra Civil tanto por la violencia como por el humor. Aunque el

cuestionamiento de la historicidad está presente, domina la afirmación de la misma. Por un lado, existe carga historicista por tres motivos: en primer lugar, la equidistancia no es total sino que historiza las diferencias entre las facciones bélicas; en segundo lugar, algunas narraciones poseen discurso ideológico y, en tercer lugar, se representa a la Guerra Civil con un enfoque realista. Por el otro, las matizaciones a esta carga historicista provienen, primero, de que el ingrediente equidistante en la representación de los bandos está presente; segundo, de la ligera mayoría en los episodios anideológicos tanto violentos como humorísticos y, tercero, de la problematización del conocimiento en dos episodios.

La segunda gran característica de la novela guerracivilista reciente es la (des)legitimación de uno u otro bando, en particular con respecto a la violencia. Como se concluyó en el capítulo 3, la violencia ejercida por los gubernamentales queda ampliamente legitimada por ser en defensa propia, por partir de la legalidad del gobierno, por ejercerla sobre perpetradores y por ser llevada a cabo por 'mártires', es decir, perpetradores que solo actúan violentamente guiados por sus ideales. A pesar de esta tónica general, la narración matiza la violencia republicana presentando episodios en los que no está legitimada, como se ve al comienzo de *Señorita*: muchos obreros de ideología izquierdista provocan graves disturbios en la ciudad al oír las noticias de la sublevación militar en Melilla, pretendiendo estar haciendo una revolución, cuando en realidad lo que les importa es el saqueo y el asesinato. En el caso de los sublevados, su violencia queda deslegitimada. La narración muestra una violencia derechista deslegitimada por diversos motivos: por injustificada (se ejerce sobre personas de las que no se narra ningún delito), por antidemocrática (no se basa en ninguna legalidad) y por indiscriminada (no distingue entre víctimas en los juicios sumarísimos). Aplicando la (des)legitimación a otros aspectos aparte de la violencia, se puede afirmar que el humor logra deslegitimar comportamientos e ideologías. En los episodios humorísticos analizados, se observó que había una notable diferencia cuantitativa entre los deslegitimados derechistas (en mayoría, con seis episodios) e izquierdistas (en minoría, con dos episodios). Por un lado, en todos los episodios humorísticos con carga ideológica, la ideología queda deslegitimada, tanto si es derechista como izquierdista, mediante el humor. Por el otro, es la ideología derechista la más deslegitimada ya que es ella la que más frecuentemente es convertida en blanco del humor. En consecuencia, se puede concluir que, en términos de (des)legitimación por bandos, los franquistas quedan deslegitimados a diversos niveles y los republicanos aparecen representados de forma más matizada con episodios de legitimación y otros de deslegitimación. Así pues, para la España contemporánea, son relevantes las representaciones que Eslava hace de los actores bélicos en la Guerra Civil. En líneas generales, los sublevados reciben más críticas que los leales, ya sea en episodios violentos o en humorísticos, con lo que se enfatiza la legalidad republicana. Sin embargo, el corpus ofrece

tantas matizaciones que no se puede hablar de una representación del conflicto entre buenos y malos según ideología. Se ha analizado la representación positiva de franquistas (Castro y sus correligionarios acemileros) y la negativa de republicanos (los obreros saqueadores de Sevilla). El corpus, por lo tanto, va más allá de ideologías y presenta un panorama complejo, lejos de reduccionismos y lleno de espacio crítico.

Según la tradición ensayística guerracivilista expuesta en el capítulo 2, *Una historia* también encaja en dicha tradición. De la época de la dictadura y del exilio, los rasgos que han llegado hasta el siglo XXI y que están presentes en *Una historia* son la metáfora de las dos Españas y la influencia del hispanismo extranjero. La mención a las dos Españas aparece en el prólogo (analizado en el capítulo 3 de esta tesis): 'Las dos Españas mamaron la misma leche' (p. 6); en la narración de los entierros del izquierdista Teniente Castillo y del derechista Calvo Sotelo antes del estallido de la Guerra Civil: 'Dos Españas separadas por una tapia' (p. 25); y al final del epílogo, a propósito de la muerte de Franco en 1975: 'Las dos Españas' (p. 349)<sup>178</sup>. A pesar de estas citas, el autor es consciente de la existencia de una tercera España; así lo muestra en una de las referencias bibliográficas en *Una historia* (*Las tres Españas del 36*, de Paul Preston) y en su respuesta a una pregunta de Belausteguigoitia:

Esa tercera España que existió era más importante que los dos bandos. Cuando comenzó la Guerra Civil, el principio que prevaleció en los dos bandos fue "quien no está conmigo está contra mí". Esa tercera España no tuvo más remedio que tomar partido si no quería ser sospechosa de estar con el enemigo (Belausteguigoitia, 2005).

El otro rasgo ensayístico presentado fue la influencia de los hispanistas extranjeros y, comprobando la bibliografía utilizada en *Una historia*, aparecen nombres como Raymond Carr, Ian Gibson, Gabriel Jackson, Paul Preston, Hugh Thomas y Pierre Vilar. Durante la Transición, la ensayística guerracivilista comenzó a preocuparse por temas de tipo social, local, militar y extranjero, que continúan hasta el presente. Estos temas aparecen en *Una historia*: se enfatiza la lucha de clases durante la Guerra, se narran varios episodios muy localizados geográficamente (por ejemplo, el asedio al Santuario de la Virgen de la Cabeza), se describen las tácticas que militares tanto franquistas como republicanos siguieron en algunas batallas y las menciones a la influencia de la ayuda extranjera son numerosas en el ensayo.

En cuanto al periodo democrático, *Una historia* participa en cierta manera del tono de reconciliación de los ensayos de los años 80, en los que se destaca cómo la guerra fue una tragedia para todos. Los elementos de equidistancia que se han analizado en el ensayo muestran esta actitud. Fue en esta década cuando se empezó a escribir historia de forma divulgativa, tal

---

<sup>178</sup> Los dos últimos episodios no forman parte del análisis de esta tesis porque escapan del marco temporal de la investigación: la Guerra Civil (los entierros tuvieron lugar antes del golpe de Estado).

como Eslava lo hace, pensando en la diseminación del discurso histórico entre público mayoritario, y a hablar de la represión en la retaguardia. *Una historia* se hace eco de la represión cuando, por ejemplo, narra la vuelta a su pueblo del cabo Emilio González tras haber sido herido y su padre le cuenta los sufrimientos de algunos de sus paisanos represaliados a manos de los franquistas (p. 280). En los años 90, el ensayismo histórico desarrolla su faceta más narrativa subjetivista con la publicación de ensayos novelados, y así se podría etiquetar a *Una historia*. Y ya en el siglo XXI, tras el éxito progresivo del revisionismo conservador neofranquista de textos pseudohistóricos, se multiplican las réplicas y Eslava reconoce que tenía en mente este contexto tan particular cuando decidió escribir *Una historia*, con el ánimo de estudiar la Guerra Civil ‘sin apasionamientos’ para enterrarla ‘de una vez por todas... si nos lo permiten los pseudohistoriadores que la están utilizando para servir a sus intereses políticos actuales’ (El Mundo, 2009). Su postura ante esta situación de representaciones opuestas de la Guerra Civil en la España actual queda clara desde el título del ensayo: *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*; es una declaración de intenciones desde la portada. Finalmente, *Una historia* presenta un rasgo específico de los últimos diez o quince años: el triple enfoque neutralista, moralista y sentimental. En el capítulo 2, fue presentado como un enfoque que considera a ambos bandos responsables de la guerra, aunque con diferencias cualitativas. *Una historia* participa en gran parte de este enfoque sobre la Guerra Civil. La visión neutralista guarda una significativa relación con el fenómeno de la equidistancia en la novela guerracivilista, como se concluyó anteriormente. En el capítulo 3, se pusieron dos ejemplos extremos de los comentarios morales del autor hacia Manuel Azaña, bajo una luz positiva, y José Millán-Astray, con un juicio negativo; el aspecto moralista concuerda con el papel del historiador posmodernista, quien despliega su sistema de valores ante los lectores, como se mencionó anteriormente en esta conclusión. Y por la parte sentimental, se analizaron las calificaciones de la historia de España como una alargada sombra de Caín (Eslava Galán, 2005, p. 5) y un ‘odio teológico, bárbaro, africano’ (Eslava Galán, 2007, p. 195) y de la Guerra Civil como un conflicto sin buenos ni malos porque todos mamaron la misma leche (Eslava Galán, 2005, p. 6). Como ocurrió con las características generales de la novela guerracivilista en *Señorita* y *La mula*, los rasgos generales del ensayo guerracivilista aparecen en *Una historia* pero de forma matizada, diversificada. El enfoque neutralista, moralista y sentimental no puede aplicarse a ambos actores bélicos al 50%, ya que la narración incluye diferenciaciones cualitativas y cuantitativas: una facción aparece representada con más responsabilidad que la otra.

Después de haber presentado por separado los rasgos de la novela y del ensayo guerracivilistas que están presentes en el corpus, se puede concluir que, también en este caso, esos rasgos poseen un alto grado de similitud y pueden ser intercambiables entre géneros en la obra

eslaviana; de este modo, se habló de equidistancia en la novela y de enfoque neutralista en el ensayo pero, en el caso de Eslava, podría decirse que su ensayo participa de la equidistancia de la novela y sus novelas del neutralismo del ensayo. Igual intercambio podría hacerse entre el anideologismo novelístico y lo sentimental ensayístico. Es otro argumento que apoya la difuminación de barreras entre géneros literarios y el análisis de esta tesis al tratarlos de igual modo.

De esta forma quedan respondidas las dos preguntas interconectadas que se presentaron en la introducción: ¿Cómo encaja la obra de Eslava en la tradición guerracivilista española de la novela y el ensayo? y ¿cuál es la relevancia para la España actual de la representación de la Guerra Civil en términos de violencia y humor en la obra de Eslava? Para resumir, se dirá que el corpus encaja en la tradición guerracivilista española aglutinando rasgos presentes desde el comienzo de esta tradición hasta las características más contemporáneas a la publicación del corpus. Sin embargo, la narrativa eslaviana presenta numerosas matizaciones a los rasgos generales identificados por los investigadores y además posee su propio estilo en cuanto a la articulación de los discursos histórico y literario, al uso de episodios cortos o anécdotas, a la representación humorística del trauma de la guerra con sus comentarios, al disimulo en sus narraciones de la investigación histórica y a su combinación de historia política y vida íntima para representar un acontecimiento histórico de la magnitud y complejidad de la Guerra Civil. La relevancia de su representación de la Guerra Civil radica en su posición frente a la tradición y en la aplicación de su estilo personal a su producción guerracivilista. Eslava ha hecho accesible al gran público el acontecimiento histórico que determinó la historia de España en el siglo XX mediante una mezcla magistral del discurso histórico y el literario, entreteniendo a la vez que enseñando, combinando sus facetas de historiador, docente y novelista. Esa accesibilidad se produce también por otra combinación: lenguaje formal-académico y lenguaje informal-coloquial; de esta mezcla surge parte de su discurso humorístico que, en primer lugar, agiliza y aligera la lectura del material histórico; en segundo lugar, critica y socava comportamientos e ideologías que llevaron al horror de la guerra; y en tercer lugar, favorece el acercamiento de comunidades enfrentadas aún hoy en día por cuestiones ideológicas guerracivilistas, ya que las narraciones de Eslava hacen que todos tomen menos en serio al otro y a sí mismos y que todos sean conscientes de que hubo errores graves en ambos bandos, aunque reconociendo las diferencias en la gravedad y la responsabilidad. El humor de lo horrendo es el humor negro, de gran tradición en la literatura en español desde incluso antes de que existiera España, en la Edad Media; especialmente significativo en esta tradición del humor negro es lo grotesco, muy presente en la narrativa bélica eslaviana. Todo lo cual lleva a una visión antiheroica y antimítica de la guerra, elaborando un discurso antibélico.

La representación que Eslava hace de las dos facciones enfrentadas en la Guerra Civil resulta significativa por su toma de posición en un debate todavía abierto sobre responsabilidades, sobre buenos y malos, sobre justos e injustos. La narrativa eslaviana se posiciona de forma extremadamente matizada y también lo hace de un modo compasivo con los perdedores y con los no-responsables (recordemos por ejemplo que ni Carmen, protagonista de *Señorita*, ni Castro, protagonista de *La mula*, ejercen la violencia directa; colaboran con sus bandos pero sin actuar violentamente). Lo expresado por Eslava de que hubo buenos y malos en los dos bandos (Belausteguigoitia, 2005) evita la aplicación de las categorías morales de bueno y malo a ideologías políticas en relación a la facción guerrera; se favorecen así en su narrativa las numerosas matizaciones a categorizaciones generalistas, maniqueas o dogmáticas. Las caracterizaciones de muchos de sus personajes contienen tales matizaciones, haciéndolos personajes complejos, a veces contradictorios, llegando a convertir a un soldado franquista en un personaje querido, simpático y pacífico, y además protagonista (Castro en *La mula*). Este antidogmatismo que domina la representación eslaviana de la Guerra Civil es un antídoto necesario hoy en día contra la educación franquista que recibieron varias generaciones de españoles y contra el reciente revisionismo neofranquista de determinadas publicaciones.

Esas humanización y complejidad de los personajes no implican una negación de la ideología política. Por ejemplo, aunque el protagonista de *La mula* posea una escasa carga ideológica, no es así en toda la novela: el alférez Estrella y el Churri, ambos muy cercanos a Castro, despliegan gran parte del discurso político de izquierdas en *La mula*. De hecho, la narrativa de Eslava, dentro de su matización y complejidad, se muestra bastante respetuosa con la legalidad republicana, aunque eso no significa que defienda a todos los que se consideran republicanos, y también evidencia que los franquistas fueron los rebeldes en contra de un sistema democrático, a pesar de los defectos graves de la República. Por tanto, la narrativa eslaviana expone las ideologías encontradas durante la guerra, se posiciona ante ellas y determina el comportamiento de sus personajes. Se puede afirmar entonces que la Guerra Civil no puede ser considerada un escenario para construir una historia que podría haber ocurrido en cualquier otro escenario, sino que es determinante históricamente para los personajes, históricos o inventados.

La representación de la Guerra Civil en el corpus es también relevante para la España contemporánea por contextualizar el conflicto internacionalmente. En gran parte de la narrativa guerracivilista se ha puesto el énfasis en el enfrentamiento entre españoles leales y sublevados, pero la Guerra Civil tuvo un alcance internacional determinante, donde otros estados democráticos, fascistas y comunistas condicionaron el desarrollo de la guerra interna por su acción o por su omisión. Eslava le da protagonismo al elemento internacional en sus novelas y

en su ensayo, ya sea a través de un protagonista ficticio nazi en *Señorita*, ya sea explicando con detalle los contactos entre Franco y Hitler en *Una historia*.

Finalmente, otra relevancia de la narrativa eslaviana para la representación de la Guerra Civil es el espacio que se le deja al lector para que sea activo. En la cuestión de la fusión de discurso histórico y discurso inventado, el lector puede discernir qué puede ser histórico y qué inventado en unas novelas y en un ensayo que son por naturaleza históricos. En primer lugar, Eslava suele esconder las referencias históricas en favor del discurso literario para estimular la lectura; en segundo lugar, Eslava presenta muchas citas textuales sin comentar, dejando espacio para que el lector saque sus propias conclusiones sobre la relevancia de las citas, sobre el valor moral de las mismas, etc.; y, en tercer lugar, la narración tan matizada, compleja y humorística favorece el espíritu crítico del lector, empezando por el derribo de mitos y héroes, tan acorde con su aproximación escéptica a la historia en toda su obra.

Esta tesis ha tratado de ser un estudio en cierta medida relevante dentro de la investigación sobre la Guerra Civil, posicionándose claramente ante la ambigüedad terminológica, la cual conlleva confusión ideológica; cabe recordar la explicación introductoria sobre por qué se habla de *guerra civil* y cómo se denominan a los actores bélicos. También ha tratado de ser relevante dentro de la difusión y del conocimiento de la obra de Eslava; en primer lugar, se ha sistematizado y analizado académicamente la representación de la Guerra Civil en su producción novelística y en la ensayística; en segundo lugar, se ha explicitado la relevancia de la representación de la Guerra que Eslava hace para la España contemporánea.

A raíz de esta tesis, surgen algunos temas que podrían merecer atención para futuras investigaciones. Como se ha mencionado en este estudio, el humor es un ingrediente esencial en la narrativa de Eslava, que se inserta en la tradición literaria humorística española de lo grotesco. Además, hay elementos picarescos en su narrativa. Por lo tanto, sería interesante analizar qué influencias literarias grotescas y picarescas aparecen en la narrativa eslaviana y cuál es su relevancia para el público actual. Desde un acercamiento más histórico que literario, la historia de España toma un lugar nuclear en la obra de Eslava y los comentarios del autor sobre el carácter de los españoles y sobre lo que es España proliferan en sus publicaciones. Así que existe gran material en la obra eslaviana para analizar la representación de España y/o de los españoles.



## BIBLIOGRAFÍA

---

- Abrams, M. H. (1993). *The Norton Anthology of English Literature 2*. London: W. W. Norton & Company.
- Adriaensen, B. (2015). Irony, Humour and Cynicism in Relation to Memory: A Contrastive Analysis between the Argentinian and the Mexican Literary Field. *Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal* 5, s/p.
- Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1966. *Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta*. [Online] Disponible en <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1966-3501> [Consultado 05.06.2017].
- Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2007. *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*. [Online] Disponible en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296> [Consultado 05.06.2017].
- Alison, M. (2007). Wartime sexual violence: women's human rights and questions of masculinity. *Review of International Studies* 33, pp. 75–90.
- Alvarado Ortega, M. B. (2012). Una propuesta de estudio para el humor en la conversación coloquial. *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante ELUA* 26, pp. 7-28.
- Arenas Cruz, M. E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Aristóteles (2000). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ascherson, N. (2016). Into the Net. *London Review of Books* 38, 24, s/p.
- Ashkenazi, O. (2009). Trauma, humor, and Nazism in Current German Visual Culture. *European Forum at the Hebrew University, Center for German Studies*, s/p.
- Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, 2015. *¿Quiénes somos?*. [Online] Disponible en <http://memoriahistorica.org.es/que-es-la-asociacion-para-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-armh-2000-2012/> [Consultado 14.08.2017].
- Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin y New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2008). A Primer for the Linguistics of Humor. En V. Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlin y New York: Mouton de Gruyter, pp. 101-155.
- Ascunce Arrieta, J. A., (2006). El exilio del desencanto vencedor. En M. Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 17-34.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barrett, F. J. (1996). The organizational construction of hegemonic masculinity: the case of the US Navy. *Gender, Work and Organization* 3, 3, pp.129-142.
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- Becerra Mayor, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave intelectual.

Belausteguigoitia, S. "El cadáver sin enterrar de la Guerra Civil sigue infectando el aire". El País, 04.05.2005 [online]. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2005/05/04/andalucia/1115158945\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/05/04/andalucia/1115158945_850215.html) [Consultado 19.07.2017].

Bertrand de Muñoz, M. (1996). Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta. *Insula* 51, pp. 11-14.

Bertrand de Muñoz, M. (2000). La guerra civil de 1936-1939 en la novela española del último decenio del siglo XX. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 495-503.

Blanco Rodríguez, J. A. (2007). La historiografía de la Guerra Civil Española. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 7, pp. 741-772.

Bolinaga, I. (2013). *Breve Historia de la Guerra Civil Española*. Madrid: Nowtilus.

Box Varela, Z. (2008). *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del Franquismo*. Tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid.

Butler, J. (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

Chadbourne, R. (1983). A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay. *Comparative Literature Studies* 20, 2, pp. 133-153.

Chaves Palacios, J. (2000). La historiografía reciente sobre la Guerra Civil de 1936-1939 en los umbrales del nuevo milenio. *Anales de Historia Contemporánea* 16, pp. 409-430.

Cosgrove, S. (2009). Ethics of Representation for Creative Writers. *Pedagogy* 9, 1, pp. 134-141.

Cuenca Toribio, J. M. (1999). La historiografía sobre la edad contemporánea. En J. Andrés-Gallego (ed.), *Historia de la historiografía española*. Madrid: Ediciones Encuentro, pp. 183-296.

Cuñado, I. (2007). Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI. *Dissidences Hispanic Journal of Theory and Criticism* 2, 3, pp. 1-11.

De Certeau, M. (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.

Ealham, C. (2008). La historiografía reciente sobre la Guerra Civil: El rigor histórico contra el *rigor mortis*. Cuando el 'revisiónismo' no es nada más que la vuelta a los mitos de ayer expresados con la voz indignada del pasado. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 7, pp. 287-306.

Ejército del Aire, 2013. *Aviadores*. [Online] Disponible en <http://www.ejercitodelaire.mde.es/ea/pag?idDoc=4647DB7779D9C0CAC12574480039ABC5> [Consultado 02.09.2017].

El Mundo, 2002. *Encuentro digital con Juan Eslava Galán*. [online] Disponible en: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2002/11/555/> [Consultado 16.07.2016].

El Mundo, 2009. *Encuentro digital con Juan Eslava Galán*. [online] Disponible en: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2009/04/3564/> [Consultado 16.07.2016].

Eslava Galán, J. (2004). *La mula*. Barcelona: Planeta.

Eslava Galán, J. (2005). *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Barcelona: Planeta.

Eslava Galán, J. (2007). *Señorita*. Barcelona: Planeta.

Eslava Galán, J. (2008). Correspondencia electrónica personal con el autor de esta tesis.

- Eslava Galán, J. y Radford, M. (2009). *La mula*. Guion cinematográfico inédito.
- Eslava Galán, J. (2010). Buena... al menos para usted. *Andalucía en la Historia* 27, p. 7.
- Eslava Galán, J. (2017). *La representación de la Guerra Civil. Entrevista con A. Ramos Caballero el 27 de septiembre*. Madrid. [Grabación en posesión de Ramos Caballero].
- Fernández Prieto, C. (2003). *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa.
- Ferreras, J. I. (1987). *La novela en el siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Foley, B. (1978). From U.S.A. to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction. *American Literature* 50, 1, pp. 85-105.
- Fogelquist, J. D. (1982). *El Amadís y el género de la historia fingida*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- García Berlanga, L. (1985). *La vaquilla*. Película.
- García Serrano, R. (2010). *Diccionario para un macuto*. Madrid: Homo Legens.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Geli, C., Cercas regresa a la Guerra Civil con la historia de un familiar falangista. El País, 20.10.2016 [online]. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/19/actualidad/1476900255\\_158077.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/19/actualidad/1476900255_158077.html) [Consultado 22.11.2016].
- Godicheau, F. (2005). *La Guerra Civil en 250 términos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Godicheau, F. (2012). La guerra civil, figura del desorden público. El concepto de guerra civil y la definición del orden político. En J. Canal y E. González Calleja (eds.), *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*. Madrid: Casa Velázquez, pp. 75-88.
- Gómez López-Quiñones, A. (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana.
- González, L. M. (2008). La vaquilla: memoria histórica y humor carnavalesco. *Quaderns de cine*, 3, pp. 73-79.
- González i Vilalta, A. y Ucelay-Da Cal, E. (2012). Apéndice documental. En A. González i Vilalta y E. Ucelay-Da Cal (eds.) *Contra Companys, 1936: La frustración nacionalista ante la Revolución*, Valencia: Universitat de València, pp. 377-410.
- González Mesa, I. M. (2010). El espejo mágico: la sociedad española de la II República según la publicidad de la revista *Crónica* (1931-1936). *Revista Mediterránea de Comunicación* 1, pp. 195-212.
- Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (2015). Introducción. En J. Gracia y D. Ródenas (eds.) *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, pp. 11-17.
- Grubbe, V. (1996). Postmodernismo y novela española. *RIDS* 137, pp. 1-33.
- Gussow, M., Novelist Syncopates History in *Ragtime*. *The New York Times*, 11. 7. 1975 [online]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/books/00/03/05/specials/doctorow-syncopates.html> [Consultado 22.11.2016].
- Hamilton, P. (2003). *Historicism*. London: Routledge.
- Hartman, G. (1995). The Cinema Animal: On Spielberg's *Schindler's List*. *Salmagundi* 106/107, pp. 127-145.

- Hernández Castrillo, S. (2010). *Recopilación de normativa sobre Memoria Histórica*. Madrid: Ministerio de Justicia.
- Herzberger, D. (1995). *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press.
- Holman, V. y Kelly, D. (2001). Introduction. War in the Twentieth Century: the Functioning of Humour in Cultural Representation. *European Studies* xxxi, pp. 247-263.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del Postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Hutchings, K. (2008). Making Sense of Masculinity and War. *Men and Masculinities* 10, 4, pp. 389-404.
- Huysen, A. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture* 12, 1, pp. 21-38.
- Íñiguez Campos, M. (2014). Nuevos enfoques, nuevas perspectivas. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 32, pp. 321-331.
- Izquierdo, J. M. (2012). Escribir de oídas. Última literatura de la memoria de la Guerra civil española y su posguerra. En E. Ahlstedt et al. (eds.), *Actas del 18º congreso de romanistas escandinavos*, pp. 385-398.
- Jablonska-Hood, J. (2015). *A Conceptual Blending Theory of Humour*. Frankfurt: Peter Lang.
- Jameson, F. (1986). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Joutard, P., y Hammu, M. M. (1996). La historia, oral: Balance de un cuarto de siglo de reflexión metodológica y de trabajos. *Historia, antropología y fuentes orales* 15, pp. 155-170.
- Juan Eslava Galán, 2003. Mi amigo y mi editor. [online] Disponible en: [http://www.juaneslavagalan.com/columnas\\_texto.php?id=189](http://www.juaneslavagalan.com/columnas_texto.php?id=189) [Consultado 12.06.2017].
- Juan Eslava Galán, 2005a. *Cuestionario a Juan Eslava*. [online] Disponible en: [http://www.juaneslavagalan.com/entrevistas\\_texto.php?id=6](http://www.juaneslavagalan.com/entrevistas_texto.php?id=6) [Consultado 10.06.2017].
- Juan Eslava Galán, 2005b. *Madrid es la capital natural de las Españas*. [online] Disponible en: [http://www.juaneslavagalan.com/entrevistas\\_texto.php?id=7](http://www.juaneslavagalan.com/entrevistas_texto.php?id=7) [Consultado 10.06.2017].
- Juliá, M. (2006). *Las ruinas del pasado: Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Juliá, S. (1999). De "guerra contra el invasor" a "guerra fratricida". En S. Juliá (coord.) *Víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temas de Hoy, pp. 11-54.
- Jürgen, P. (2000). New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology. *History and Theory* 39, 1, pp. 21-38.
- Kalyvas, S. (2010). *La lógica de la violencia en la guerra civil*. Madrid: Akal.
- Killen, J. (2003). *The Luftwaffe: A History*. Barnsley: Pen and Sword Books.
- Kohut, K. (1997). Introducción. En K. Kohut (ed.) *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana, pp. 9-26.
- Krause, K. (2009). Beyond Definition: Violence in a Global Perspective. *Global Crime* 10, 4, pp. 337-355.

- Kuipers, G. (2008). The Sociology of Humor. En V. Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlin y New York: Mouton de Gruyter, pp. 361-398.
- Kyratzis, S. (2003). Laughing metaphorically: Metaphor and Humour in Discourse. *Acts of the 8th International Cognitive Linguistics Conference*, s/p.
- Labanyi, J. (2007). Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War, *Poetics Today* 28, 1, pp. 89-116.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago.
- Lash, S. (1997). *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Larios, M.A. (1997). Espejo de dos rostros. Modernidad y Posmodernidad en el tratamiento de la historia. En K. Kohut (ed.) *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana, pp. 130-136.
- Lefere, R. (2013). *La novela histórica: (Re)Definición, caracterización, tipología*. Madrid: Visor Libros.
- Leggott, S. (2009). Memory, Postmemory, Trauma: The Spanish Civil War in Recent Novels by Women, *Fulgor* 4, 1, pp. 25-33.
- Lipovetsky, G. (1992). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- López-Criado, F. (1989). Heroes, Myths and Monsters: Suárez-Galbán's *Balada de la guerra hermosa*. En F. Brown et al. (eds.) *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. Michigan: Michigan State University Press, pp.45-56.
- López Rodríguez, A. (2009) *Cruz, bandera y caudillo. El campo de concentración de Castuera*. Badajoz: CEDER-La Serena.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. México D. F.: Ediciones Era.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Liotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Marichal, J. (1971). *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Revista de Occidente.
- Mateos López, A. (2006). La política de la memoria de los socialistas hacia la Guerra Civil y el exilio en la España democrática. En M. D. de la Calle Velasco y M. Redero San Román (eds.), *Guerra Civil. Documentos y memoria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 65-76.
- Méndez Aguirre, V. H. (2001). Retórica y realismo en las utopías platónicas. En B. Beristáin (compiladora), *El horizonte interdisciplinario de la retórica*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 35-44.
- Moa, P. (2003). *Los mitos de la Guerra Civil*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Montrose, L. (1989). Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. En H. A. Veenser (ed.) *The New Historicism*. London: Routledge, pp. 15-36.
- Murray, W. y Millett, A. (2010) *La guerra que había que ganar*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Nash, M. (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Grupo Santillana

- Nash, W. (1985). *The Language of Humour*. Harlow: Longman House.
- Newton, K. M. (ed.) (1997). *Twentieth-Century Literary Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nilsen, A. y D. (2008). Literature and Humor. En V. Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlin y New York: Mouton de Gruyter, pp. 243-280.
- O'Neill, P. (1983). The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée* 10 (2), pp. 145-166.
- Organización Mundial de la Salud (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud: Resumen*. Washington: Organización Panamericana de la Salud.
- Ortiz, P. y González, A. (2003). Memoria y testimonio del campo de concentración de Castuera (Badajoz). En C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Editorial Crítica, s/p.
- Peris Blanes, J. (2009). Últimas noticias de la guerra. Procesos de novelización en las nuevas narrativas históricas sobre la Guerra Civil Española. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 43, s/p.
- Pizarro, M.L. (2004). La novela histórica española en la transición y en la democracia. *Anales de literatura española* 17, pp. 107-120.
- de Prado Herrera, M. L. (2007). La historiografía de la Guerra Civil y del primer Franquismo: Reflexiones y nuevos planteamientos en el setena aniversario. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 25, pp. 303-321.
- Preston, P. (2011). *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Real Academia Española, s/f. *Elementos compositivos, prefijos y sufijos del español*. [Online] Disponible en: <http://www.rae.es/diccionario-esencial/apendices> [Consultado 05.11.2016].
- Real Academia Española, 2016. *Diccionario panhispánico de dudas*. [Online] Disponible en: <http://lema.rae.es/dpd/?key=post> [Consultado 08.11.2016].
- Real Academia Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Ricoeur, P. (1986). Rhétorique – Poétique – Herméneutique. En M. Meyer (ed.) *De la métaphysique à la rhétorique. Essais à la mémoire de Chaïm Perelman avec un inédit sur la logique*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 143-155.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Romero, A. (2005). La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural postmoderno. *Revista española de investigaciones sociológicas* 109, pp. 75-125.
- Ruiz Torres, (2007). Los discursos de la memoria histórica en España. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 7, pp. 305-333.
- Ryan, M. (ed.) (2011). *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Sevillano Calero, F. (2003). La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática. *Ayer* 52, pp. 297-319.

- Sheftel, A. (2012). Monument to the international community, from the grateful citizens of Sarajevo: Dark humour as counter-memory in post-conflict Bosnia-Herzegovina. *Memory Studies* 5 (2), pp. 145-164.
- Spang, K. (1998). Apuntes para una definición de la novela histórica. En K. Spang et al. (eds.) *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, pp. 63-125.
- Steen, G. (1999). Genres of Discourse and the Definition of Literature. *Discourse Processes* 28, 2, pp. 109-120.
- Thomas, B. (1989). The New Historicism and other Old-Fashioned Topics. En H. A. Veeseer (ed.) *The New Historicism*. London: Routledge, pp. 182-203.
- Thomas, G. (1990a). *The Novel of the Spanish Civil War (1936-1975)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, G. (1990b). Tensiones internas y el problema del estilo trágico en la novela de la Guerra civil española. En D. Gagen y D. George (eds.), *La Guerra Civil española. Arte y violencia*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 13-28.
- Triezenberg, K. (2008). Humor in Literature. En V. Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlin y New York: Mouton de Gruyter, pp. 523-542.
- Tusell, J. (2004). *El aznarato. El gobierno del Partido Popular 1996-2003*. Madrid: Aguilar.
- del Valle-Inclán, R. (2012). *Luces de bohemia*. Barcelona: Espasa Libros.
- Veeseer, H. A. (1989). Introduction. En H. A. Veeseer (ed.) *The New Historicism*. London: Routledge, pp. ix-xvi.
- Veres, L. (2007). La novela histórica y el cuestionamiento de la Historia. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, sin paginación.
- Whealey, R. (2005). *Hitler and Spain: The Nazi Role in the Spanish Civil War, 1936-1939*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky.
- White, H. (1966). The Burden of History. *History and Theory* 5, 2, pp. 111-134.
- White, H. (1987). *The Content of the Form*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- White, H. (2005). Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality. *Rethinking History* 9, 2-3, pp. 147-157.
- Winter, U. (2012). Images of Time: Paradigms of Memory and the Collapse of the Novel of Contemporary History in Spain (2000-2010). En L. Martín-Estudillo y N. Spadaccini (eds.) *Memory and its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*. Hispanic Issues On Line, 11, pp. 12-34.
- Wood, E. J. (2009). Violencia sexual durante la guerra: Hacia un entendimiento de la variación. *Análisis Político* 66, pp. 3-27.
- Wood, E. J. (2010). Los procesos sociales de la guerra civil: la transformación de redes sociales en tiempos de guerra. *Análisis Político* 68, pp. 101-124.
- Yus Ramos, F. (2012). Strategies and Effects in Humorous Discourse. The Case of Jokes. En B. Eizaga Rebollar (ed.), *Studies in Linguistics and Cognition*, pp. 271-296.
- Zaragoza Pelayo, R. (2007). Las causas de la Guerra Civil Española desde la perspectiva actual: Aproximación a los diversos enfoques históricos. *Historia Actual Online* 4, pp. 167-174.

Zelizer, C. (2010). Laughing our Way to Peace or War: Humour and Peacebuilding. *Journal of Conflictology* 1, 2, pp. 1-9.



## APÉNDICE 1: Cronología de la Guerra Civil

---

### 1936

**18-19 de julio:** El alzamiento militar a las órdenes de Franco se extiende desde Marruecos a la Península.

**Julio:** Se entregan armas al pueblo, que organiza milicias para luchar contra las tropas rebeldes.

La rebelión militar triunfa en Galicia, León y partes de Andalucía. España se divide en dos zonas militares, la republicana y la fascista.

Se crea en Barcelona el Comité Central de Milicianos Antifascistas.

El PCE de Madrid funda el Quinto Regimiento.

Los militares rebeldes crean en Burgos el Consejo de Defensa Nacional. Burgos se convierte en la sede del poder rebelde.

En Berlín y Roma, los generales rebeldes obtienen ayuda militar de los dirigentes fascistas Hitler y Mussolini.

**Agosto:** Francia y Gran Bretaña proponen un acuerdo de no intervención en España de los países europeos.

Las tropas rebeldes comienzan la ofensiva en Irún.

El rebelde general Yagüe ocupa Badajoz y lleva a cabo allí una represión brutal.

Un decreto del primer ministro republicano crea la Comisión de Auxilio Femenino de Madrid.

Se funda en Bilbao el Consejo para la Defensa de Vizcaya.

El poeta García Lorca es asesinado en Víznar.

**Septiembre:** Dimite el gobierno presidido por Giral. El socialista de izquierda Francisco Largo Caballero es primer ministro de un nuevo gobierno con miembros de las diferentes organizaciones del Frente Popular.

Se funda el Secretariado del POUM.

El gobierno rebelde prohíbe los partidos políticos del Frente Popular y todas las actividades políticas y sindicales.

Se forma un nuevo gobierno en la Generalitat de Cataluña con la participación del sindicato anarquista CNT.

**Octubre:** Francisco Franco es proclamado jefe del gobierno del Estado español y comandante supremo del ejército, la marina y las fuerzas aéreas.

El Parlamento republicano aprueba el Estatuto de Autonomía Vasco.

Comienza la batalla de Madrid.

La Generalitat promulga un decreto sobre colectivizaciones y control obrero.

**Noviembre:** Largo Caballero forma un nuevo gobierno con la participación de los anarquistas.

La dirigente anarquista Federica Montseny se convierte en la primera mujer ministro en España como ministra de Sanidad y Asistencia Social.

El gobierno republicano se traslada a Valencia y se crea en Madrid el Consejo de Defensa.

En la región de Madrid tiene lugar un arduo combate. Los primeros intentos de las tropas rebeldes para tomar Madrid fracasan.

Alemania e Italia reconocen a Franco como jefe del Estado español.

**Diciembre:** Se crean oficialmente los consejos de Aragón, Asturias y Santander-León.

El aborto voluntario se regula en Cataluña con el Decreto sobre la Interrupción Artificial del Embarazo legislado para la Generalitat.

## 1937

**Enero:** Los rebeldes atacan Málaga.

**Febrero:** Tiene lugar la batalla del Jarama.

Las tropas de Franco ocupan Málaga y a continuación se producen salvajes represalias.

Se crea en Bilbao el Segundo Comité Nacional de la Agrupación de Mujeres Antifascistas.

El gobierno republicano concede a las mujeres la igualdad civil.

**Marzo:** Comienza la batalla de Guadalajara. Las tropas italianas toman parte en el ataque.

Se celebra la primera conferencia del Secretariado Femenino del POUM.

El rebelde general Mola inicia la ofensiva sobre el Frente del norte.

**Abril:** Se lanzan fuertes ataques aéreos en el norte. Guernica es destruida por la Legión Cóndor alemana.

**Mayo:** La crisis política de Barcelona incluye violentos enfrentamientos entre los anarquistas y los disidentes marxistas y comunistas. Federica Montseny actúa de mediadora en el conflicto.

Los anarquistas y el POUM pierden el poder político después del conflicto.

Se forma un nuevo gobierno en la Generalitat.

Cae el gobierno de Largo Caballero. Federica Montseny pierde su cargo de ministra.

Se celebra en Madrid la Conferencia de la Unión de Muchachas.

El socialista Juan Negrín forma un nuevo gobierno. Los comunistas juegan un papel importante en las políticas estatales.

Almería es bombardeada por la aviación franquista.

**Junio:** Franco nombra embajadores en Berlín y Roma.

Las industrias de guerra se nacionalizan en la zona republicana.

Las tropas de Franco ocupan Bilbao. El País Vasco cae en manos de los rebeldes.

Franco suprime el régimen de concierto económico del País Vasco.

**Julio:** Dentro del partido socialista español se produce una polarización política.

Los obispos españoles preparan una carta personal conjunta en apoyo de Franco.

La Generalitat crea el Instituto de Adaptación Profesional de la Mujer.

Se celebra en Valencia la Conferencia Internacional de Escritores Antifascistas.

**Agosto:** Se celebra en Valencia la Primera Conferencia Nacional de Mujeres Libres.

El gobierno de la República autoriza la celebración de servicios religiosos en privado.

Se disuelve el Consejo de Aragón.

Comienza la batalla de Belchite.

**Septiembre:** El Vaticano nombra a Monseñor H. Antoniutú jefe de su delegación ante el gobierno de Franco.

**Octubre:** Las tropas de Franco conquistan Gijón y Avilés. Cae el Frente del Norte.

El gobierno de la República se traslada a Barcelona.

Se celebra en Valencia la Segunda Conferencia Nacional de la Agrupación de Mujeres Antifascistas.

**Noviembre:** Se forma la Unión de Dones de Catalunya.

Se celebra el Primer Congreso Nacional de la Unión de Dones de Catalunya.

El representante británico, Sir R. Hodgson, llega a Burgos.

Japón reconoce oficialmente a Franco.

**Diciembre:** Las tropas republicanas comienzan la ofensiva sobre Teruel.

Rafael Alberti y Miguel Hernández escriben los poemas 'De un momento a otro' y 'Vientos del pueblo'. Pablo Picasso pinta el Guernica.

## 1938

**Enero:** Los precios suben bruscamente en la retaguardia.

El ejército republicano toma Teruel.

**Febrero:** Las tropas de Franco reconquistan Teruel.

**Marzo:** Franco deroga las leyes de 1932 de la Segunda República sobre el divorcio y el matrimonio civil.

Franco dicta el Fuero del Trabajo.

Comienza la ofensiva sobre el Frente de Aragón.

Una manifestación en Barcelona protesta contra los intentos de negociar el fin de la guerra.

La aviación franquista bombardea Barcelona.

**Abril:** Las tropas de Franco ocupan Lérida.

Franco deroga el Estatuto de Autonomía Catalán.

El nuevo gobierno republicano entra en crisis política. Negrín forma uno nuevo en el que también es ministro de Defensa.

Las tropas rebeldes llegan al Mediterráneo.

Las tropas de Franco atacan Valencia.

El Primer Ministro Negrín publica el Programa de Trece Puntos del nuevo gobierno que cuenta con el apoyo de todas las organizaciones del Frente Popular.

**Mayo:** Portugal reconoce el gobierno de Franco.

**Junio:** Franco cierra sus fronteras.

El nuncio papal, Monseñor Cicognani, llega a Burgos y el embajador de Franco presenta sus credenciales al Papa Pío XI.

El gobierno nombra a la Agrupación de Mujeres Antifascistas para que vele por el bienestar de los huérfanos y los soldados.

**Julio:** El Comité de No Intervención aprueba el plan para la retirada de las Brigadas Internacionales.

Comienza la batalla del Ebro.

Un decreto republicano militariza las industrias.

**Septiembre:** Mujeres Libres solicita sin éxito que se le reconozca como filial oficial del movimiento libertario.

Negrín anuncia a la Sociedad de Naciones la retirada de las Brigadas Internacionales.

**Octubre:** La Unió de Dones de Catalunya es nombrada miembro de la Comisión Consultiva sobre Ayuda a los Refugiados.

Las Brigadas Internacionales salen de Barcelona.

**Noviembre:** Las tropas republicanas caen derrotadas en la batalla del Ebro.

**Diciembre:** Las tropas de Franco atacan Cataluña.

### 1939

**Enero:** Las tropas de Franco ocupan Barcelona.

**Febrero:** Se celebra en Figueras la última reunión del Parlamento de la República.

Concluye la ocupación de Cataluña.

Manuel Azaña dimite como presidente de la República.

Gran Bretaña y Francia reconocen oficialmente el gobierno de Franco.

**Marzo:** En Madrid, el Coronel Casado forma el Comité Nacional de Defensa.

El gobierno de Negrín abandona España.

Casado intenta negociar con Franco.

El ejército de Franco entrega Madrid.

Las tropas de Franco y Mussolini ocupan Alicante.

**Abril:** Finaliza la Guerra Civil causando el exilio y la represión de los republicanos.

Los Estados Unidos reconocen el gobierno de Franco

(Nash, 1999, pp. 17-21).

## **APÉNDICE 2: Entrevista a Juan Eslava Galán**

---

Ver CD con la entrevista a Juan Eslava Galán en el bolsillo de la contratapa posterior.