

La posibilidad, por lo menos, de la ficción y del perjurio en *La voz dormida* de Dulce Chacón*

The Possibility, at Least, of Fiction and Perjury in Dulce Chacón's *La voz dormida*

STEPHEN GRAFF

Université Libre de Bruxelles, Bélgica

Stephen.Graff@ulb.ac.be

Abstract: This article approaches Dulce Chacón's novel *La voz dormida* in the frame of its influence in Spain's politics of memory. It offers to expand the horizons of the numerous works carried out up to the date relying on Jacques Derrida's theories and reasonings on the notion of testimony or witnessing, in order to analyze the limits and the strengths of the narrative project of the authoress. Across this research, it will evoke the reasons for which the writer, who comes from a right-winged aristocratic family, felt the need to deliver the testimonies of communist victims of Franco. After questioning the possibility of bearing witness for the other, it will point that Chacón's perspective may in fact proceed of an ideological coherence with the contemporary political power.

Keywords: Dulce Chacón; Jacques Derrida; Novel; Witness; Postmemory; Spain.

Resumen: Este artículo aborda la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón en el marco del influjo en las políticas de la memoria de España. Propone expandir los horizontes de los numerosos trabajos realizados hasta la fecha apoyándose en las teorías y razonamientos de Jacques Derrida sobre la noción de testimonio, a fin de analizar los límites y las fortalezas del proyecto narrativo de la autora. A través de esta investigación, evocará las razones por las que la escritora, que procede de una familia aristócrata y de derechas, sintió la necesidad de testi-

* Este artículo ha sido fruto de una investigación realizada con motivo del seminario "Historia, Periodismo y Literatura: El reportaje literario en las letras hispánicas" impartido en la Université Libre de Bruxelles por Fernando Díaz Ruiz. Quisiera agradecerle a este su ayuda y su disponibilidad generosa, y a Beatriz Calvo Martín, sus útiles comentarios.

moniar por las víctimas comunistas de Franco. Después de haberse preguntado si es posible testimoniar por el otro, mostrará que el testimonio propio dejado por Chacón se manifiesta en coherencia ideológica con el poder político contemporáneo.

Palabras clave: Dulce Chacón; Jacques Derrida; Novela; Testimonio; Posmemoria; España.

El 20 de noviembre de 2002, día de la condena unánime del golpe de Franco por los diputados españoles, el representante de Izquierda Unida tenía en la mano la ficción de Dulce Chacón recién salida: *La voz dormida* (Torres 2007: 499). Aquella voz del título, que el Parlamento aceptó por fin sacar del estado de sueño, evoca tanto la voz femenina ocultada por voces masculinas (Cívico Lyons 2009: 30) como la experiencia callada de los comunistas y anarquistas contemporáneos de la Guerra Civil. La irrupción de la obra en este contexto político revela con teatralidad su alcance público, sus motivaciones y cumplimientos necesariamente ambivalentes.

La novela se abre durante los últimos momentos del conflicto militar y su trama aborda los años directamente consecutivos antes de transportarnos hasta la modesta amnistía de julio de 1963. Recrea la vida interior de la cárcel de Ventas, construida en 1931 con ambiciones de modernidad y ejemplaridad para recibir a las madres delincuentes con hijos menores de tres años, y que el poder franquista transformó en una cloaca: con cabida para 500, las Ventas albergó a 6.000 presas amontonadas, apenas cuidadas ni alimentadas (Romeu Alfaro 2005: 30). El libro de Chacón ofrece un lienzo de la resistencia en la derrota en un contexto, como ha apuntado Romeu Alfaro, donde el gobierno, que establecía la génesis de una historia silenciada, mantenía que no había presos políticos en España (Romeu Alfaro 2005: 56).

Rescatar una realidad no documentada es, de facto, una de las finalidades más frecuentes de la novela histórica mencionadas por especialistas como Robin Lefere (2013: 80). Basándose en los tres casos específicos definidos por Antonia Viu y recuperados por Lefere, consideramos que *La voz dormida* trata de “activar la memoria de un evento traumático, con una doble función: homenajear a las víctimas y denunciar a los victimarios” (Lefere 2013: 80-81). Conviene en tal caso explorar la naturaleza del trauma histórico y buscar las estrategias textuales que este compromiso genera.

Este texto presentará el método de trabajo de Dulce Chacón, antes de aplicarse a discutir la particularidad de la fuente testimonial, y de afinar una idea de la visión propia de la autora, ayudado por una evocación del contexto social e intelectual que caracterizó su formación vital. Eludirá deliberadamente el análisis narratológico y estilístico, así como las problemáticas feministas y de género estudiadas en el apasionante corpus de artículos sobre esta novela, alineándose con aquellos otros que consideran la obra respecto a su influjo en las políticas memoriales de España. Su aporte vendrá de su propuesta de expandir los horizontes de los numerosos trabajos realizados hasta la fecha apoyándose en las teorías y razonamientos de Jacques Derrida.

1. CONSTRUYENDO UNA NARRATIVA HÍBRIDA

La composición de la novela emplea una serie de dispositivos que resultan en lo que José F. Colmeiro llama una hibridación de los recuerdos:

The process of transmission and transformation of original oral memories into narrative form, the mixture of received testimony, and literary reconstruction generate a new form of hybrid memory, which is personal and collective, oral and literary, testimonial and novelistic, documentary and fictional¹ (Colmeiro 2008: 200).

Concretamente, Chacón, que cumple la “triple función de interlocutora, investigadora, y escritora” (Paoli 2007: 492), se basa en libros de historiadores y de testimonios, y emplea un corpus testimonial recogido a lo largo de cuatro años de entrevistas (Velázquez Jordán 2002) movilizado en un relato ampliamente intertextual.

El dispositivo principal consiste en recontextualizar, sintetizar los eventos en el seno de una concomitancia artificial, articulando vínculos (familiares, amistosos...) ficticios entre los protagonistas y cruzando biografías.² Si algunos personajes, como Hortensia, son completamente imaginarios, Chacón dice haberse basado en muchos casos parecidos (Velázquez Jordán 2002). En realidad, estamos en presencia de un relato ideado de la resistencia republicana en una placa de Petri.

Según la propia autora: “Las penurias están documentadas en hechos reales. He construido una verdad a medias sobre el hecho de una verdad completamente auténtica” (Velázquez Jordán 2002). En efecto, la novela convoca regularmente acontecimientos históricos. Además de los abusos fascistas, restituye las interrogaciones que las mujeres comunistas de la época se hicieron sobre los motivos del fracaso y la conducta de su bando (Torres 2007: 511), cuenta la desesperación y los suicidios de milicianos al saber que la Sociedad de las Naciones no intervendría en España, la decepción después de la intentona fallida del Val d’Arán, las responsabilidades del partido y su estructura violenta y autoritaria.

De hecho, no hay ruptura entre historia y ficción. La memoria histórica auténtica está integrada en la diégesis, hasta borrar la diferencia entre personas y personajes (Paoli 2007: 491). Por ejemplo, cuando conocen la sentencia de Hortensia, las prisioneras evocan a las Trece Rosas, un grupo famoso de menores ejecutadas en las Ventas:

- Las han condenado a todas.
- ¿A Hortensia también?
- También. Vienen las trece con “La Pepa”, que estaba hoy baratita.
- Trece, como las “rosas” del treinta y nueve.
Como las “rosas” sí.

¹ “El proceso de transmisión y transformación de recuerdos orales originales en narrativa, la mezcla de testimonio recibido y la reconstrucción literaria generan una nueva forma de memoria híbrida, que es personal y colectiva, oral y literaria, testimonial y novelística, documental y ficticia” (la traducción es nuestra).

² La escritora detalla su método en “Las mujeres que perdieron la guerra” (Chacón 2000: 46-53).

Y Tomasa recuerda a Julita Conesa, alegre como un cascabel, a Blanquita Brissac tocando el armonio en la capilla de Ventas, y las pecas de Martina Barroso. Y acaricia en su bolsillo la cabecita negra que guarda desde la noche del cuatro de agosto de mil novecientos treinta y nueve. Pertenecía al cinturón de Joaquina. Tomasa quiso regalársela a Reme, porque Reme no tenía ninguna. Pero Reme no lo aceptó (Chacón 2012: 211).

A estas referencias históricas y material testimonial alterado se añadiría la presencia de un rico peritexto. La autora inserta fragmentos de canciones populares y reproducciones de documentos auténticos: el boletín oficial anunciando el fin de la guerra, la última carta de Julia Conesa, el acta de creación de la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbría, y hasta las instrucciones para los prisioneros en libertad condicional, casi todos presentados, a sugerencia de la editorial, con la misma tipografía mecanografiada artificial, para “subrayar su temporalidad histórica” (Domínguez 2003). Otra elaboración: un texto de condena a muerte oficial, estándar, está distorsionado y presentado como el de Hortensia, personaje paradójicamente ficticio. Para perseverar en la confusión, la fotografía de portada, originaria del Archivo general de la Administración, se encuentra asimilada por la diégesis cuando Chacón identifica a la modelo, una miliciana anónima, con un personaje ficticio.³ Además, un último anexo que concluye el relato incluye una ristra de agradecimientos destinados principalmente a los testigos reales entrevistados.

Paoli observa acertadamente que el peritexto viene a anclar el relato en la realidad y que el lector oscila entre la emoción novelesca y la información verdadera (2007: 479). Además, la tensión entre los dos tipos de textos impide al lector cuestionar el lenguaje y la historia oficial (Ferrán 2014: 133). Un apoyo teórico, como las fuentes históricas y los documentos oficiales usados por Chacón, confiere a la novela una autenticidad adicional cuya singularidad estamos invitados a examinar.

2. TESTIMONIAR EL SECRETO

Frente a la frontera turbia entre realidad y ficción, es ahora necesario tratar de indicar las diferencias entre prueba y testimonio. La palabra testimonio, antes de ser un género literario, tiene un origen judicial, implicando el reconocimiento legal del perjuicio sufrido, el derecho de reparación y el castigo del perpetrador. Aunque el género sea parecido a la historia oral (presencia de un entrevistador, un tercero que solicita el encuentro, y trabajo de memoria), la denuncia de una injusticia es característica del testimonio (Labanyi 2010: 194). Pero no todos los historiadores perciben las cualidades específicas del testimonio (Labanyi 2010: 196), ni le dan el mismo valor de verdad que a la prueba. La persistencia del revisionismo lo ratifica.

Albert Chillón, quien desde hace varios años viene defendiendo el uso del término *ficción* para referirse a los denominados textos de no ficción, estima que “posee ge-

³ Para un análisis en profundidad de la fotografía, véase Portela (2007: 56-61).

nuino verismo, la narración que aduce pruebas y evidencias, hasta el punto de que lo afirmado debe ser ratificable por terceros” (Chillón 2006: 22). Regresaremos a la idea de ratificación por un tercero más adelante, no obstante, para pronunciarnos sobre el verismo de la narración de Chacón, necesitamos desarrollar una comprensión más fina de la noción de testimonio, ayudados por el pensamiento de Jacques Derrida.

En su obra tardía, la exploración de varias temáticas acerca de lo que llama los “actos de fe”, condujo a Derrida a precisar las categorías de testimonio y prueba. Dicho de manera sintética, el testimonio se basa en un instante y la prueba implica establecer una certitud teórica o material (Barbour 2011: 630).

Para Derrida, el término testimonio recubre cualquier acto de lenguaje, de la dicción a la ficción. En cada discurso hay, antes de la palabra, *avant la lettre*, un “sí”, una promesa, un compromiso entre los interlocutores. Cada comunicación, verbal o no verbal, implica un “creímos”, que hace entrar la relación en un espacio sagrado, que implica la posibilidad de la traición (Barbour 2011: 631). Por supuesto, la autenticidad no es una cualidad intrínseca del acto discursivo:

On peut lire le même texte – qui donc ne demeure jamais “en soi” – comme un témoignage dit sérieux et authentique, ou comme une archive, ou comme un document ou comme un symptôme – ou comme l’œuvre d’une fiction littéraire qui simule tous les statuts que nous venons d’énumérer⁴ (Derrida 1998: 30).

La calidad de verdad de un discurso depende de la fe que los locutores le conceden. Con cada comunicación nace un compromiso y entonces la hipótesis de una rotura.

Reservándole su epígrafe, Chacón inscribió en su novela la presencia de Paul Celan, autor de los versos: “Nadie / testimonia / por el testigo” también analizados por Derrida. Tanto para el filósofo como para el poeta, el testigo “alcanza a aproximar/nos a lo imposible de ser narrado pero cuyo acontecer ha dejado su terrible marca en el testigo” (Forster 2005: 4). Esto excluye el testimonio del campo del conocimiento, que necesita pruebas, y esto impide al poeta, que acepta lo que escapa a la representación, hablar por el otro.

“Le témoignage a toujours partie liée avec la possibilité au moins de la fiction, du parjure et du mensonge”⁵ (Derrida 1998: 28). El testimonio siempre sufrirá de su parte ligada con la ficción, y esta frontera indecisa condena el testimonio al secreto: “ce dont je témoigne est d’abord, à l’instant, mon secret, il est à moi réservé”⁶ (Derrida 1998: 32). Guardar el secreto es la condición del testimonio y lo que lo diferencia de la prue-

⁴ “Podemos leer el mismo texto –que jamás queda ‘en sí mismo’– como un testimonio dicho serio y auténtico, o como un archivo, o como un documento o como un síntoma –o como la obra de una ficción literaria que simula todos los estatutos que acabamos de enumerar” (la traducción es nuestra).

⁵ “El testimonio siempre está vinculado con la posibilidad por lo menos de la ficción, del perjurio y de la mentira” (la traducción es nuestra).

⁶ “Lo que testimonio es ya, al instante, mi secreto. Me está reservado a mí” (la traducción es nuestra).

ba. Si testificar es hacer público, es entonces la confesión de un secreto que permanecía silenciado (Derrida 1998: 33). El poeta es el “testigo testimoniante de lo imposible de ser dicho”, de la presencia inmediata de la verdad, y, por tanto, deja un testimonio frágil, no confirmado, mientras el investigador va hacia lo cierto (Forster 2005: 9).

El testimonio es, a un mismo tiempo, esfuerzo para narrar lo acontecido y margen para el secreto, es aquello que da cuenta sin un tercer testigo que lo legitime y eso mismo que deja algo guardado, lo no testimonial por indecible (Forster 2005: 11).

La fe jurada es constitutiva del testimonio. Por el juramento de verdad, el acto de fe, que liga el testigo a un tercero, acepta lo sagrado y hace entrar en un espacio santo. Aquí se aparta Dulce Chacón de Derrida y Celan, que exponen sus reparos ante las representaciones tanto académicas o judiciales como estéticas (de la literatura, por ejemplo). Juzgan impúdico el intento de colocarnos en el lugar del testigo, sobre todo cuando implica hablar por la muerte o el dolor: no hay testigo para el testigo, nadie puede testimoniar por el otro (Forster 2005: 10-12).

Siguiendo a Derrida hay, indudablemente en el proceso llevado a cabo por Dulce Chacón, un perjurio. ¿Qué la condujo a superar la reticencia de Celan? En sus propias palabras: “Una necesidad personal: recuperar la historia silenciada de los vencidos de la Guerra Civil” (García 2003). Esta dimensión ética está implicada por la relación de la escritora con los eventos. Marianne Hirsch define su concepto de *posmemoria* como la relación mediada que los protagonistas de una segunda generación entretienen con el trauma de sus antecesores: una memoria mediada por historias, imágenes y comportamientos procedentes de los testigos, y que parecen poseer por derecho propio. “*Postmemory’s* connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection and creation” (Hirsch 2008: 108).⁷

Observamos el papel esencial de la intertextualidad en este proceso, y detectamos también una paradoja respecto a las impresiones de Derrida y Celan: aunque este tipo de recuerdo sea dominado por narrativas, la experiencia de la *posmemoria* consiste en estar determinado indirectamente por eventos incomprensibles que se resisten a la reconstrucción narrativa (Hirsch 2008: 107). Hirsch advierte entonces del riesgo de echar mano de imágenes culturales familiares, preformadas e inexaminadas –como el tropo del abandono maternal– (2008: 108).

Volviendo pues a lo señalado por Chacón, en otra entrevista: “En *La voz dormida* lo que realizo es un homenaje a los republicanos y republicanas que perdieron la guerra, es decir, a la gente que no tuvo la oportunidad de contar su historia, la que a mí no me habían contado” (Domínguez 2003). Es decir, contar su historia. Una particularidad del pasadizo mental de la escritora, que volveremos a abordar, es la ausencia del pasaje del “yo” al “nosotros” que se anuda en el juramento.

Hirsch avanza dos conceptos, basados en una distinción propuesta por Edward Saïd, y que explican esta distancia: la *posmemoria familiar* y la *posmemoria*

⁷ “Entonces, la conexión de la posmemoria con el pasado no es mediada por recuerdo, sino por la inversión imaginativa, la proyección y la creación” (la traducción es nuestra).

afiliativa, una identificación intrageneracional y horizontal que moviliza estructuras de mediación suficientemente convenientes y convincentes para incluir un grupo más amplio. El idioma de la familia, un lenguaje más directo y despiadado, pero ya mediado por imágenes públicas, puede convertirse en una lengua franca (Hirsch 2008: 114-115).

No es una apropiación de la memoria: en efecto, aunque las palabras sean de la autora, puesto que no se posiciona como “escritor-testigo” y usa un narrador extradiegético y omnisciente, la novela es el escenario de una polifonía que emana de los personajes (Calvo Martín 2005: 260). ¿Cuál sería, entonces, el testimonio propio, el “yo digo”, de Chacón?

Dulce Chacón es una heredera del campo de los vencedores (Torres 2007: 514). Descubrió el “bando republicano”⁸ en *Por quién doblan las campanas* de Hemingway (Velázquez Jordán 2002), su madre era originaria de una “familia aristócrata, por lo cual de derechas y del bando nacional” (Alapont 2001), y su padre fue alcalde de Zafra durante la dictadura franquista (provincia de Badajoz).

Entre las lógicas de transmisión de la herencia cultural que las herramientas de la Sociología de la familia ponen en evidencia⁹, la noción de *double-bind* se muestra pertinente aquí. El *double-bind* nace de las discordancias entre las disposiciones del heredero y el destino encerrado en su herencia (Bourdieu 1993: 1092). Dulce Chacón perpetúa el *conatus* de sus padres con su dedicación literaria:

Mi padre era poeta y nos recitaba sus poemas en cuanto acababa uno. [...] Empecé a escribir de niña, supongo que por imitar a mi padre, y de ahí me viene el amor a la literatura, del amor que le tenía mi padre a la literatura, a la poesía. También se lo debo a las lecturas de mi madre, porque si mi padre me enseñó el amor a escribir, mi madre me enseñó el amor a leer, dirigió mis lecturas hasta que fui jovencita. Ese placer de la lectura y la escritura se lo debo a mis padres (Alapont 2001).

Sin embargo, su compromiso político de izquierda, reivindicación de independencia, constituía un gesto de emancipación, con respecto a su patrimonio familiar. Por consiguiente, Chacón debe lidiar con un acuerdo complicado: el perjurio, no entendido como un acto despectivo sino como una toma de posición ética con respecto a los testigos y a sus familias y una actitud estética, es una manifestación de sus contradicciones de herencia que se exhibe a través de la puesta en escena literaria conferida a los acontecimientos relatados.

⁸ Cabe señalar que el uso por la escritora del término “bando” relativo a la República es significativo. David Becerra Mayor subraya que la Guerra Civil era “una agresión del fascismo contra un sistema de gobierno legítimo y democráticamente electo por el pueblo español en unas elecciones libres” (239) y recuerda las palabras de Carmen Negrín: “¿Dos bandos? Un gobierno no es un bando” (Becerra Mayor 2015: 204).

⁹ Bourdieu (1993: 1091-1103) y De Singly (1996: 153-155).

3. ÉTICA Y ESTÉTICA DEL PERJURIO

Mesurar el peso político de *La voz dormida* implica reconstituir un breve esquema diacrónico del estado ideológico de desmemoria en España. A pesar de que concebimos los antifranquismos obrero y universitario como vanguardias numerosas que raramente consiguieron transformarse en un movimiento de masas (Romeu Alfaro 2005: 60), no evocaremos “el papel dirigente de la clase obrera en la lucha contra el franquismo, [ni] su influencia en la actividad y en la lucha de otros sectores y fuerzas políticas” (Romeu Alfaro 2005: 73), en los cuales las mujeres participaron activamente. Los siguientes párrafos se centrarán en el camino intelectual de una élite heredera del lado gubernamental que, como Chacón, pasó a la izquierda,¹⁰ entre otras cosas porque sus lógicas proceden de una voluntad de revolución social no resuelta por el fascismo, y pondrán en evidencia una casi-hegemonía doble: masculina y vencedora. Aparecerán balizas para esbozar una trayectoria vital y familiar de Dulce Chacón. Mostraremos por último que, aunque la autora ha escrito su novela por oposición a esta hegemonía, no para de dejarse asediar por algunos de sus aspectos.

La primera generación de jóvenes de la posguerra se caracterizó por una autarquía cultural y una incapacidad de pensar en términos políticos fomentada por el poder franquista, que instaló su ideología por medio de una educación oscurantista y de una censura sistemática, cortando toda relación de los estudiantes con su pasado, así como con el resto del mundo. Más tarde, la confrontación con la realidad social catastrófica reforzó la dedicación de los jóvenes por los dogmas del régimen: los estudiantes y escritores de los años 1950-1955 se dedicaron a mantener el entusiasmo revolucionario fascista (Juliá 2005: 416-431).

La crítica ya ha señalado suficientemente la importancia de topos ligados a la transmisión escrita en la novela de Chacón, menos el rol desempeñado por el universo penitenciario en la producción de opiniones subversivas. La escritora evoca a menudo la literatura de propaganda resistente escrita en la cárcel y distribuida por combatientes comunistas y miembros del partido. En cambio, no menciona la presencia concomitante de algunas de las élites que iban a modelar el contexto intelectual del tardofranquismo. De hecho, como consecuencia de las insurrecciones estudiantiles, “la cárcel se convirtió [...] en lugar de encuentro de universitarios e intelectuales que comenzaron a germinar desde la primavera de 1956” (Juliá 2005: 438).

Esta disidencia emergente en celda y afuera, que, como Tensi –la hija de la novela que se afilia al Partido– no participó en la guerra, negó la propaganda de los dos grandes relatos: el relato oficial, victorioso, perpetuando el odio contra los republicanos y demócratas, y el relato que, con ánimo de revancha, no aceptaba una derrota injusta (Juliá 2005: 446). Se produjeron entonces numerosas manifestaciones de estudiantes y profesores junto a luchas obreras, y desde alrededor de 1965 destacó la participación de mujeres universitarias (Romeu Alfaro 2005: 73).

¹⁰ Santos Juliá describe en detalles el proceso y las razones de esta trayectoria (2005: 409-462).

Dulce Chacón tenía 24 años a la muerte de Franco, evento seguido algunos días después por las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer y la eclosión de un movimiento feminista español (Romeu Alfaro 2005: 85 y 96). Por tanto, creció en un ambiente de reconciliación nacional, con ganas de terminar la división de la Guerra Civil y de construir un estado democrático: un periodo que ha estado caracterizado por su dinámica de desideologización de la sociedad (Becerra Mayor 2015: 55). Esta narrativa de “guerra entre hermanos” culminó durante la transición hacia la democracia con el Pacto del Olvido. La ley de amnistía de 1977 excluyó la posibilidad de juzgar a los responsables de violencias durante la Guerra Civil (Labanyi 2010: 194). En los años noventa, debido a una enseñanza parcial, más de la mitad de la población española no estaba familiarizada con este tema (Willemse 2009: 504).

A finales de la década noventa hubo una explosión de estudios históricos, novelas y películas que problematizaron y empezaron a abordar el período de la Guerra Civil y la consiguiente represión franquista. Siguió las primeras exhumaciones de víctimas del gobierno fascista y, de 2000 a 2003, la publicación de numerosos testimonios (Labanyi 2010: 192). El testimonio ya era en aquel entonces uno de los géneros políticos por excelencia para los latinoamericanos y los marxistas estadounidenses (Labanyi 2010: 194).¹¹ En España, la política de la memoria había producido una “situación esquizoide”, donde la historia relatada dentro la esfera familiar, quizás mitificada, había quedado confinada al ámbito privado, sin encontrar una alternativa coherente en la historia oficial (Willemse 2009: 504). Siendo así, testimoniar parece inevitable. Para el poder, recibir y aceptar esos testimonios es una forma de perseguir la voluntad de consolidación de la nación, de unificar la comunidad de los españoles y de reforzar una idea no conflictiva del presente.¹²

A fin de evitar un análisis reductor de una personalidad lejana, no hemos extraído ni extraeremos aquí juicios concluyentes sobre la autora. Dulce Chacón no explica por qué “la voz dormida ha podido despertarse en la España del principio del siglo XXI” (Torres 2007: 514). Sin embargo, parece haber dibujado pistas para entender mejor la necesidad de transmisión de la memoria comunista reivindicada por ella. ¿Cuáles entonces son las condiciones de esta transmisión?

Hemos visto que, como señala Derrida, si el testigo se convirtiera en prueba, perdería su función de testigo: “Pour rester témoignage il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par [...] la possibilité de la littérature” (Derrida 1998: 31).¹³ El testimonio es la expresión irremplazable de un instante. Por otro lado, el testigo tiene que poder repetir su testimonio en un presente diferente del presente del evento. Un testimonio debe ser ejemplar:

¹¹ Sobre la naturaleza reivindicativa del testimonio, es notable que la historia oral y la historia femenina se hayan constituido como disciplinas simultáneamente. A este respecto, véase Willemse (2009: 512).

¹² Desde el 31/10/2007, la ley de recuperación de la memoria histórica afirma que todas las víctimas de la guerra o de la dictadura de Franco tienen el derecho de aparecer en la historia oficial (Willemse 2009: 502).

¹³ “Para seguir siendo testimonio debe entonces dejarse asediar. Debe dejarse parasitar por [...] la posibilidad de la literatura” (la traducción es nuestra).

En disant: je jure de dire la vérité là où j'ai été le seul à voir ou à entendre, et où je suis seul à pouvoir l'attester, c'est vrai dans la mesure où n'importe qui à *ma place*, à cet instant, aurait vu ou entendu ou touché la même chose, et pourrait répéter exemplairement, universellement, la vérité de mon témoignage¹⁴ (Derrida 1998: 47-48).

Es decir, la universalización de la singularidad está contenida en mi acto discursivo cuando digo: “lo juro, hay que creerme”.

Ce que je dis pour la première fois, si c'est un témoignage, c'est déjà une répétition, du moins une répétabilité; c'est déjà une itérabilité, plus d'une fois en un fois, plus d'un instant dans un instant, en même temps; et l'instant dès lors se divise toujours en sa pointe même, à la pointe de son écriture [...] L'instant singulier, dans la mesure où il est répétable, devient un instant idéal¹⁵ (Derrida 1998: 48-49).

Es precisamente aquí donde nace la posibilidad de lo ficticio. Albert Chillón, sin distinguir claramente prueba y testimonio, después de enumerar una serie de razones que limitan las pretensiones veristas del relato *ficticio*, concluye:

Fuera del margen angosto de la evidencia estricta (*tekmerion*), todas las escrituras *ficticias* están sin excepción sujetas a esa ley: referir “hechos” implica articular pruebas, evidencias silogismos y conjeturas en una figuración que haga sentido; dar facción y hechura al conocimiento incompleto que trenzando certezas con suposiciones probables nos es dado; armar, de últimas, tales ingredientes a impulsos de la imaginación creadora, según tramas narrativas que la tradición acrisola y por medio de las que es posible prestar contorno, orden y sentido al acontecer (Chillón 2009: 23).

Dulce Chacón acepta totalmente los límites de su material. Lo literario suple al secreto. Esta intimidad tácita, la compensa con creces la escritora. Como indica Colmeiro: “it is the author's voice which speaks for those silent women”¹⁶ (2008: 200). La necesidad personal que está en la base del proyecto de escritura de la autora la condujo a la sustitución de la intimidad de los luchadores por literatura y resulta en una ficcionalización¹⁷ de la realidad.

¹⁴ “Al decir juro decir la verdad allí donde fui el único en ver u oír, y cuando soy el único capaz de atestiguarlo, es verdad en la medida en que cualquiera *en mi posición*, en este instante, habría visto u oído o tocado la misma cosa, y podría repetir ejemplarmente, universalmente, la verdad de mi testimonio” (la traducción es nuestra).

¹⁵ “Lo que digo por primera vez, si es un testimonio, ya es una repetición, por lo menos una repetibilidad; ya es una iterabilidad, más de una vez en una vez, más de un instante en un instante, al mismo tiempo; y el instante desde ese momento se divide siempre en su propio límite, en el límite de su escritura [...] El instante singular, en la medida en que es repetible, se convierte en un instante ideal” (la traducción es nuestra).

¹⁶ “Es la voz de la autora quien habla por estas mujeres silenciosas” (la traducción es nuestra).

¹⁷ “Lo que he hecho ha sido ficcionalizar la realidad”, afirma la mismísima Dulce Chacón (Velázquez Jordán 2002).

Postular el perjurio no es minimizar el peso ni el éxito político de *La voz dormida*. La prioridad dada a las voces polifónicas de los personajes elimina seguramente la sospecha de paternalismo del narrador (Oaknin 2010). Sin embargo, no estamos en presencia de una novela populista de la guerra silenciada.

Es probable que Jo Labanyi tenga razón cuando opina que “The main value of the testimonies is not the legal function of establishing what happened (though that has to take place too), but the insight they give us into emotional attitudes toward the past in the present time of the speaker”¹⁸ (2010: 193). El método de hibridación de recuerdos desarrollado y la carga emocional de *La voz dormida* producen un resultado con dos facetas: una nos permite ver a los protagonistas como seres reales, con vidas y fuerzas, y no como víctimas sumisas, evitando así despojarlos de un sentido de voluntad (Ferrán 2014: 118), mientras que la otra amenaza con ocultar o minimizar las reivindicaciones políticas concretas de los héroes, por esencia, de una gran radicalidad. La escritora habla más al corazón que a la razón, y propone un pacto compasional, según la fórmula de Richard Sennet, que corre el riesgo de transformar categorías políticas en categorías psicológicas (Torres 2007: 502). Si el libro describe la variedad de la resistencia republicana y las disensiones entre facciones políticas en su seno, no acaba de especificar sus reivindicaciones, y Chacón vuelve, en entrevistas, a una retórica de las dos Españas (Chacón 2000: 1) que lleva con ella la fantasía nacional de la “guerra fratricida”. A este respecto, David Becerra Mayor ha remarcado que, en la novela, este tema se encarna en términos de filiación y con la metáfora de los vecinos (2015: 231-232). Resulta que la herencia de los agentes subversivos de la dictadura franquista queda asediada, bajo la pluma de Chacón, por la de los intelectuales de la reconciliación patriótica. Esta obstrucción de una parte del programa político por lógicas literarias clásicas es parte del “yo digo” de la escritora.

Así, procediendo a la individualización de los conflictos y a la reducción de la Guerra Civil a un enfrentamiento fratricida, el relato se inscribe en un continuum histórico que la autora no quiere romper, pero el libro de Chacón se distingue de las novelas posmodernas descritas por Becerra Mayor (2015: 40-72) desde el punto de vista de su negativa de cerrar el conflicto. Cuando la escritora explica: “la reconciliación real todavía no ha llegado, porque aún no se ha producido esa conversación” (Velázquez Jordán 2002), y cuando se niega a pasar del “yo” al “nosotros”, parece que la autora quisiera que los testigos pudieran contar su historia sin mediación. Es lo que intentan proponer libros históricos de éxito menor. Para ser oídas, las voces deben hablar el lenguaje de la ideología: el perjurio es quizás una condición para que el poder admita la contingencia de sus modalidades.

Aún más, la escritora afirma: “Nosotros, la gente que estamos en los cuarenta o los cincuenta, somos los hijos del silencio de nuestros padres” (Valenzuela 2002). Sin

¹⁸ “El valor principal de los testimonios no es la función legal de establecer lo que pasó (aunque esto sea necesario también), sino la perspectiva interna que nos dan sobre actitudes emocionales hacia el pasado existentes en el presente del orador” (la traducción es nuestra).

embargo, esto no es verdadero: algunos padres han hablado a sus hijos. Y siguen excluidos del nosotros. Por tanto, el nosotros sigue circunscrito al lado vencedor. Surge la primera persona y, por fin, afirmando la necesidad de “hablar más y contar más para que la voz sea un instrumento de reconciliación y no un arma arrojada contra el otro” (Velázquez Jordán 2002). ¿No está la escritora confiscando algo?

Edurne Portela sostiene que el acto de dejar atrás el dolor y la violencia llevando el intento de reparación es lo que caracteriza el trabajo de *posmemoria* (2007: 67). No obstante, y a pesar de su componente ético, la reivindicación de la memoria de los vencidos siempre corre peligro de servir a la estabilidad política (Becerra Mayor 2015: 326).

4. CONCLUSIONES COLECTIVAS AL TRAUMA

Examinados el método de composición de la novela –basado principalmente en varios testimonios–, las problemáticas memoriales a las que se enfrentó Chacón y los límites de su proceso de creación, falta abordar la naturaleza traumática de la Guerra Civil. Para Jo Labanyi, la abundancia de testimonios detallados sobre este período refuta la hipótesis del trauma: la memoria de los autores de estos testigos no puede ser calificada de bloqueada (2010: 198). Sin embargo, Sophie Milquet parece discrepar en este punto cuando argumenta que las reticencias de las autoridades a condenar o reabrir el caso Franco prueban el trauma (2012: 110). Una escena emblemática deja sin ambigüedad la opinión de Chacón al respecto. Después de la ejecución de Hortensia, Tomasa, una presa que se había negado a formular las circunstancias de su encarcelamiento a las Ventas, sale de su mutismo, y cuenta a gritos su arresto y los asesinatos de su marido y sus hijos, luego arrastrados por el río –seguirá obsesionada por el mar toda la novela–. El narrador expresa con un quiasmo la fatalidad del personaje: “Vivirás para contarlo, le habían dicho los falangistas que empujaron el cadáver de su marido al agua. Vivirás para contarlo, le dijeron, ignorando que sería al contrario: Lo contaría, para sobrevivir” (Chacón 2012: 240).

Milquet sugiere que el poder machista impuso el silencio a las víctimas a la vez como vencidas y como mujeres. Por consiguiente, profundizó un trauma nacido de una violencia también doble: violencia de los acontecimientos y de la imposibilidad de apropiárselos (Milquet 2012: 119). ¿Qué opinar entonces del entusiasmo de Chacón que parece creer en el poder de superación de su dispositivo literario?

La autora busca en realidad sobrepasar la constatación, a primera vista pesimista, de Slavoj Žižek y Jacques Lacan en cuanto al *gran Otro*. El *gran Otro*, necesario para el funcionamiento de un orden ideológico, es, por un lado, el orden secreto de las cosas, como el orden divino: lo que controla nuestros destinos, la agencia o agente garante del sentido de nuestros actos; y, por el otro, el orden de las apariencias, que oculta las cosas no solo prohibidas sino que no deben ocurrir para el gran Otro que hemos definido:

That’s the tragedy of our predicament: in order to fully exist as individuals, we need the fiction of a big Other. There must be an agency which, as it were, registers our predicament,

an agency where the truth of ourselves will be inscribed, accepted, an agency to which to confess. But what if they're is no such agency¹⁹ (Fiennes/Žižek 2014: [01:42:00]).

Siguiendo a Žižek, esta desgracia provocó la desesperación de muchas mujeres violadas durante la posguerra yugoslava en los años noventa, que sobrevivieron sostenidas por la idea de contar la verdad. No encontraron a nadie para escucharlas realmente y entender sus testimonios, no encontraron esta agencia garante del sentido de sus actos: “they discovered the truth of what Jacques Lacan claims: there is no big Other. There may be a virtual big Other to whom you cannot confess, there may be a real other, but it’s never the virtual one. We are alone”²⁰ (Fiennes/Žižek 2014: [01:43:00]).

En otras palabras, querían y debían contar lo sucedido con la expectación casi cristiana de que un organismo o agente exterior les revelara el sentido de sus sufrimientos. Creo que hay algo de la ausencia del gran Otro en el ambiguo instante derridiano y en el pudor de Celan. Chacón prefiere ignorarla. No sé si podemos analizar el éxito y la absorción por la ideología dominante de la voz relatada de las mujeres comunistas como un intento retrasado de actualización del gran Otro, como si su propio mecanismo fuera el de una lucha para fingir su existencia. No obstante, *La voz dormida* cristalizó una forma de establecer una versión de este discurso audible en el espacio público en un momento histórico determinado. El enfoque del testimonio de Dulce Chacón, afectado por su trayectoria histórica y social, condiciona los límites y la fuerza de su obra, y se manifiesta en una coherencia concreta con el espíritu del momento.

Finalmente, señalado que el orden simbólico desvelado por el gran Otro también es un orden político, y que la experiencia del testigo traza vínculos oscuros entre su psicología íntima y la narrativa global de una sociedad, sostenemos que los detalles de la parcialidad infranqueable de la restitución y la institucionalización del mensaje de Chacón nos podrían enseñar más sobre el poder y lo ficticio. *La voz dormida* es un marcador revelador del movimiento de una huella hacia su registro jurídico que nos sirve para entender mejor cómo las generaciones trabajan para diluir experiencias radicales en la ideología de una nación.

Sabemos por Foucault que los sistemas jurídicos producen los sujetos que se proponen representar.²¹ Dadas las convergencias constatadas en *La voz dormida* entre el discurso literario y el discurso político, señaladas en este artículo, puede postularse que

¹⁹ “Esta es la tragedia de nuestro apuro: para existir totalmente como individuos, necesitamos la ficción de un gran Otro. Debe haber alguien o algo que, en cierto modo, registre nuestro apuro, una agencia donde nuestra propia verdad sea inscrita, aceptada, una agencia a la que confesar. ¿Pero qué pasa si no existe tal organismo?” (la traducción es nuestra).

²⁰ “Descubrieron que la declaración de Jacques Lacan era verdadera: no hay ningún gran Otro. Puede haber un virtual gran Otro a quien no se puede confesar, puede haber un otro verdadero, pero nunca es el virtual. Estamos solos” (la traducción es nuestra).

²¹ Foucault explora la manera en la que un ser humano se transforma en un súbdito, describe el poder normativo y productivo de la ley, y lo explica con el ejemplo de la categoría de sexo, en el primer tomo de *Histoire de la sexualité*, concretamente, en el capítulo “Droit de mort et pouvoir sur la vie” (1984: 177-211). Véase también Butler (2006: 60).

las víctimas de la dictadura franquista conmemoradas por el gobierno son más semejantes a los personajes creados por Chacón que a los desafortunados protagonistas del mundo sensible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alapont, Vicente (2001): "Entrevista a Dulce Chacón". En: *Mujer Actual*, <http://www.lagavi-llaverde.org/Paginas/CertamenDulceChacon/mujeractual_DULCE_CHAC%C3%93N.htm> (19.04.2016).
- Barbour, Charles (2011): "The Acts of Faith: On Witnessing in Derrida and Arendt". En: *Philosophy & Social Criticism*, 37, 6, pp. 629-645.
- Becerra Mayor, David (2015): *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- Bourdieu, Pierre (1993): "Les contradictions de l'héritage". En: Accardo, Alain/Bourdieu, Pierre (eds.): *La misère du monde*. Paris: Seuil, pp. 1091-1103.
- Butler, Judith (2006): *Trouble dans le genre*. Paris: La Découverte/Poche.
- Calvo Martín, Beatriz (2005): "L'espace d'expression des femmes sans voix: l'écriture de Marie-Célie Agnant et de Dulce Chacón". En: *Revue des Lettres et de Traduction*, 11, pp. 253-264.
- Chacón, Dulce (2000): "Las mujeres que perdieron la guerra". En: *El País Semanal*, 1353, pp. 46-53.
- (2012): *La voz dormida*. Madrid: Punto de Lectura.
- Chillón, Lluís Albert (2006): "Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno". En: *Tripodos*, 16, pp. 9-23.
- Cívico Lyons, Inma (2009): "Writing Gender in Revolutionary Times: Male Identity and Ideology in Dulce Chacón's *La voz dormida*". En: *Hispania*, 92, 3, pp. 465-475.
- Colmeiro, José F (2008): "Re-Collecting Women's Voices from Prison: The Hybridization of Memories in Dulce Chacón's *La voz dormida*". En: Glenn, Kathleen M./McNerney, Kathleen (eds.): *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*. Amsterdam: Rodopi, pp. 191-209.
- Derrida, Jacques (1998): *Demeure: Maurice Blanchot*. Paris: Galilée.
- De Singly, François (1996): "L'appropriation de l'héritage culturel". En: *Lien Social et Politiques*, 35, pp. 153-155.
- Diputación de Badajoz (s.f.): *Chacón Cuesta Antonio*. En: <http://www.dip-badajoz.es/cultural/archivo/historico_diputados/consulta_ficha.php?id=587> (20.04.2016).
- Domínguez, Antonio José (2003): "Entrevista con Dulce Chacón". En: *Rebelión*, <<https://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/dulce230303.htm>> (16.04.2016).
- Ferrán, Ofelia (2014): "Oppositional Practices in Dulce Chacón's *La voz dormida*: Affirming Womens Testimony and Agency". En: *Hispanic Issues*, 14, pp. 118-137.
- Forster, Ricardo (2005): "The impossible testimony: Celan in Derrida". En: *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, 2, 2, pp. 1-20.
- Foucault, Michel (1984): *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- García, Luis (2003): "Guerra Civil Española. Dulce Chacón". En: *Literaturas*, <<http://www.literaturas.com/05especialmaxaubdulcechaconabril2003.htm>> (17.04.2016).
- Hirsch, Marianne (2008): "The Generation of Postmemory". En: *Poetics Today*, 29, 1, pp. 103-128.

- Julià, Santos (2005): “Raíces morales de una disidencia política: intelectuales, marxismo y lenguaje de reconciliación”. En: *Historias De Las Dos Españas*. Madrid: Taurus, pp. 409-462.
- Labanyi, Jo (2010): “Testimonies of Repression: Methodological and Political Issues”. En: Jerez-Farrán, Carlos/Amago, Samuel (eds.): *Unearthing Franco’s Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, pp. 192-205.
- Lefere, Robin (2013): *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Madrid: Visor Libros.
- Milquet, Sophie (2012): “Escribir el trauma en femenino: las obras de Agustín Gómez-Arcos y Dulce Chacón”. En: *Bulletin of Spanish Studies*, 89, 7-8, pp. 109-122.
- Oaknin, Mazal (2010): “La reinscripción del rol de la mujer en la Guerra Civil Española: *La Voz Dormida*”. En: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/vozdorm.html>> (04.05.2016).
- Paoli, Anne (2007): “Dulce Chacón, *La voz dormida*, contre l’oubli, le legs de la parole”. En: Corrado, Danielle/Alary, Viviane (eds.): *La guerre d’Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses de l’Université Blaise Pascal, pp. 475-495.
- Portela, Eurne (2007): “Hijos del silencio. Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 41, pp. 51-71.
- Romeu Alfaro, Fernanda (2005): *El silencio roto: mujeres contra el franquismo*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Torres, Félix (2007): “*Les soldats de Salamine, La Voix endormie*, deux romans au miroir de la mémoire espagnole contemporaine de la guerre”. En: Corrado, Danielle/Alary, Viviane (eds.): *La guerre d’Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses de l’Université Blaise Pascal, pp. 497-517.
- Valenzuela, Javier (2002): “El despertar tras la amnesia”. En: *Babelia*, 02/11/2002, <http://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197558_850215.html> (27.09.2016).
- Velázquez Jordán, Santiago (2002): “Dulce Chacón: La reconciliación real de la Guerra Civil aún no ha llegado”. En: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>> (17.04.2016).
- Vitale, Francesco (2011): “Conjuring Time: Jacques Derrida, Between Testimony and Literature”. En: *Parallax*, 17, 1, pp. 54-64.
- Willemsse, Hanneke (2009): “Between the Streets and the Ivory Tower: Citizens, Historians, and the Place of Historical Debate in Contemporary Spanish Historiography”. En: *International Review of Social History*, 54, 3, pp. 499-512.

FILMOGRAFÍA

The pervert’s guide to ideology. Inglaterra: 2014. Duración: 144 minutos. Director: Fiennes, Sophie/Žižek, Slavoj.

Fecha de recepción: 15.11.2016

Fecha de aceptación: 01.06.2017

1 **Stephen Graff** es estudiante del máster en Langues et Littératures Romanes y aspirante para obtener una beca del FNRS (Fonds de la Recherche Scientifique) en la cual realizar su investigación doctoral en la Université Libre de Bruxelles. Sus principales intereses de investigación son la violencia del lenguaje, la escritura como violencia, el testimonio y la literatura interseccional.