

CIENCIA  
PENSAMIENTO  
Y CULTURA

*arbor*

Volumen CLXXXII

Nº 721

septiembre-octubre [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963

**ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX**

**Volumen III**



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR  
DE INVESTIGACIONES  
CIENTÍFICAS

**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS**



## LA NARRATIVA DE DULCE CHACÓN: MEMORIA DE LAS PERDEDORAS

Carmen Servén

Depto. Filología Española  
Universidad Autónoma de Madrid

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura

CLXXXII 721 septiembre-octubre (2006) 583-591 ISSN: 0210-1963

**ABSTRACT:** *Dulce Chacón's narrative is committed to women, specially to the conflicts that women lived during the XXth century in Spain. Her writings can be divided in two main groups: on the one hand, the ones entitled The trilogy of the escape, which correspond to the beginnings of her work, and which reflect psychological concerns and feminine conflicts in Spain of the present times; on the other hand, the writings dedicated to recuperate the memories of women that were involved in the Spanish Civil war (1936-39), together with the period that corresponds to the post war. The most peculiar device in Chacón's works is the fact that both, collective and individual identity, are related to memory, which appears to be embodied in the main characters of her stories, conditioning and determining their destiny.*

*Dulce Chacón's narrations point out a cultural reflection of the fighting of contemporary women in Spain, in spite of the fact that the feminine characters are not claiming any feminist doctrine in their discourses. One thing that readers should take into account is that Chacón's stories originate from documented oral sources, and this confirms her particular interest towards oral expression and words; that might be the reason why she displays the most incredible expertise when building up the discourses of the different characters involved in the stories she wrote.*

**KEY WORDS:** *Dulce Chacón. Women. Memory. Civil War. Identity. Documentation. Orality.*

Dulce Chacón (Zafra, Badajoz, 1954- Madrid, 2003) exploró prosa y verso, construyó poemas, relatos de distinta extensión<sup>1</sup> y una obra dramática<sup>2</sup>. Cuando murió era uno de los narradores más leídos y más prometedores de la península. Su novelística abarca *Algún amor que no mate* (1996), *Blanca vuela mañana* (1997) y *Háblame, musa, de aquel varón* (1998), que integran la "Trilogía de la huida"<sup>3</sup>; después, la autora inició un camino nuevo de exploración y análisis en la memoria colectiva al que corresponden sus dos siguientes y últimas novelas: *Cielos de barro* (2000) y *La voz dormida* (2002); ambas obtuvieron notorio éxito público.

Si bien la memoria, individual y colectiva, juega importante papel en la gestación y composición de todos los relatos de Dulce Chacón, el intento de recuperar un pasado histórico nunca bien asumido, ni por tanto superado, es sobresaliente en las dos últimas novelas. La autora se alinea así con

**RESUMEN:** La narrativa de Dulce Chacón se compromete con las mujeres, con los conflictos que ellas viven en la España del siglo XX. Sus relatos pueden dividirse en dos grupos: la *Trilogía de la huida*, que abarca las obras iniciales y que muestra psicología y conflictos femeninos en la España actual; y un segundo y último conjunto dedicado al rescate de la memoria de las mujeres durante la guerra civil de 1936-39 y la posguerra. En la mayor parte de las obras de la autora, la identidad individual y colectiva pende de la memoria, que se encarna en los personajes y condiciona sus destinos.

Las historias narradas por Dulce Chacón constituyen un reflejo cultural de la lucha de las mujeres contemporáneas en nuestro país, pese a la escasa o nula formación feminista doctrinaria de sus protagonistas. Sus fuentes orales de documentación ratifican el interés que sobre la oralidad y las palabras mostró siempre la autora, y su pericia a la hora de construir los discursos de sus personajes.

**PALABRAS CLAVE:** Dulce Chacón. Mujer. Memoria. Guerra civil. Identidad femenina. Documentación. Oralidad.

otros escritores actuales, como Alfons Cervera, Andrés Trapepiello, Javier Cercas... que han procurado iluminar el lado oscuro, los episodios menos conocidos y las figuras olvidadas por la Historia al tratar de nuestra guerra civil y primera posguerra. Según Gonzalo Navajas, esta orientación hacia el pasado histórico inmediato por parte de la actual novela española no sorprende, puesto que el discurso cultural español ha tenido que enfrentarse con la deformación violenta de los hechos durante la etapa franquista y con la usurpación o negación de un tiempo presente por fuerzas culturales intolerantes. Así, la ficción novelesca se encarga de redescubrir los datos del pasado, recomponerlos y reordenarlos, desde una visión capaz de restituírnos una identidad en que podamos reconocernos (Navajas, 2003, 130)<sup>4</sup>.

En la mente de todos está el hecho de que la realidad histórica fue tergiversada u ocultada durante la etapa franquista;

pero además existe la conciencia general de que la transición a la democracia no aireó tampoco los recovecos oscuros de la Historia. Como ha indicado Paloma Aguilar Fernández, la guerra civil todavía era entre 1976 y 1982 un recuerdo "dramático y crucial", "traumático", cuya importancia política fue enorme:

A lo largo de la transición española tuvo lugar un pacto tácito entre las élites más visibles para silenciar las voces amargas del pasado que tanta inquietud suscitaban entre la población. Parte de ésta parecía temer la inminente resurrección de los viejos rencores de la guerra que, tal vez, no estuvieran tan apagados como pretendían hacer creer tanto los dirigentes políticos como algunos medios de comunicación. Muy probablemente esto fue debido a que la sociedad española no había sido formal y explícitamente *reconciliada*. El vencido había ido incorporándose a la vida del país lentamente, casi siempre en silencio... (Aguilar Fernández, 1996, 21-22).

Así, según esta estudiosa, es poco apropiado hablar de *amnesia colectiva* durante la Transición; precisamente la memoria histórica de la guerra y la "aversión al riesgo" contribuyen en gran medida a explicar las estrategias de los políticos en el cambio de régimen español; como quiera que sea, el resultado es que persistió la política oficial de olvido y clausura de un pasado nunca asumido públicamente. De ahí que historiadores como Joseph María Lloró, al enfrentarse con *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, lamentan que "liquidan la memoria vivificadora de la resistencia a la barbarie y al fascismo" sin que haya mediado

un debate serio sobre la derrota del 39, sobre la misma Guerra Civil, sobre qué representó la inmediata posguerra y la liquidación de las tradiciones revolucionarias españolas anteriores a 1936 –en manos de la represión franquista primero, y de la unidad de acción estalinista después, para acabar en la miserable expiación de los pecados sin pasar por el confesionario que fue el viraje eurocomunista del comunismo español y catalán... (Lloró, 2002, 8).

Es claro que las novelas o el cine, la ficción en suma, no pueden reemplazar la integración histórica y la superación social de un pasado abolido. Pero también lo es que hoy escritores y lectores parecen participar de la perspectiva elaborada por María Teresa López de la Vieja, según la cual, "además de tener un valor intrínseco, lo literario ensancha el conocimiento estándar, gracias a personajes e historias con los cuales identificarse a pesar de que no sean reales o no lo sean del todo"

(López de la Vieja, 2003, 34-35). Así, la literatura y los relatos contribuyen a entender mejor algunas etapas de la Historia y ocupan un lugar peculiar en la construcción de la identidad y de las tradiciones culturales (López de la Vieja, 2003, 106 y 111).

Esta perspectiva, que resalta la experiencia identitaria y axiológica del hecho literario, ha sido ilustrada por la profesora López de la Vieja mediante referencia a la escritura sobre hechos luctuosos de gran envergadura como la II Guerra Mundial y los campos de exterminio, o sobre la Guerra Civil española y primera posguerra. En ambos casos, las experiencias del sufrimiento no forman parte de las crónicas oficiales al uso; por otro lado, los testigos necesitan establecer distancia con las atroces experiencias pasadas, puesto que el peso de los recuerdos es tal que puede llegar a impedir seriamente la comunicación; a ello se suma la voluntad de amnesia que en su caso imponen fuerzas sociales o políticas; como resultado, la ficción literaria puede ser vía para ayudar a comprender lo que ocurrió en la esfera pública y la privada. El "testimonio estético" puede contribuir a "hacer justicia" (López de la Vieja, 2003, 131 y 135) al prestar su voz o poner voz a los derrotados; en él, la anécdota individual ofrece una visión fragmentaria pero muy contundente, sobre las dimensiones de la tragedia colectiva.

Precisamente a un punto de vista similar al expresado por María Teresa López de la Vieja en su libro *Ética y literatura*, parece responder la labor de Dulce Chacón. La novelista expresó su deseo de "recuperar una memoria olvidada y secuestrada" (Santiago Velásquez Jordán) en alguno de sus relatos; pero ese intento de recuperación de la memoria pudiera aplicarse a varias de sus obras, que procuran arrojar una nueva luz sobre el pasado histórico o sobre el presente vivido y, más concretamente, sobre la experiencia de las mujeres. Su compromiso con ellas, con las perdedoras, a las que procura rendir homenaje en sus relatos, es constante: desde la evocación de la mujer víctima de la violencia doméstica en *Algún amor que no mate*, hasta el recuerdo de la inmigrante asesinada por una cuadrilla de xenófobos en *Háblame, musa, de aquel varón*; desde la mujer violada en el curso de la guerra civil y expoliada en la posguerra, a lo largo de *Cielos de barro*, hasta las mujeres encarceladas o muertas en el primer franquismo en *La voz dormida*.

Su creación de ficciones se sirve de materiales diversos: canciones populares, reproducción de documentos originales,

imaginación de la propia autora...pero también recolección de testimonios y recuerdos que han quedado en la memoria de las gentes. Respecto a alguna novela concreta, la propia Dulce Chacón explicó su esfuerzo por documentarse; en torno a la escritura de *La voz dormida*, la autora afirmó:

Estuve cuatro años y medio documentándome. Hablé con historiadores, visité bibliotecas y hemerotecas, pero lo más importante fueron los innumerables testimonios que recogí en pueblos y ciudades. Estos testimonios son la base fundamental de la estructura narrativa, diría que la carnalidad de la novela y, por lo tanto, la que le presta más emoción, aunque los personajes son ficticios en un entramado de acontecimientos reales.

Sin embargo, el cuidadoso y dilatado proceso de documentación en que se recaban anécdotas e impresiones mediante entrevistas con personas reales que conocieron bien, o sufrieron, las situaciones y conflictos descritos en sus novelas, no se limita a la preparación de las narraciones literarias, sino que engendró también sus reportajes de actualidad recogidos en importantes medios de comunicación. Dulce Chacón firma las páginas tituladas *Las mujeres que perdieron la guerra* en un periódico de gran tirada<sup>5</sup> en Septiembre de 2002, cuando está a punto de aparecer *La voz dormida*. En el reportaje se refiere a la cordobesa Josefa Patiño y a otras mujeres republicanas con las que se entrevistó y de las que son trasunto los personajes de su libro. Y reclama: "ya es hora de que las mujeres hablemos de la historia de las mujeres" e incluso "aún no conocemos la historia silenciada, la historia de los que perdieron la voz tras perder la guerra" (Chacón, 2003, 53). Se dirá que todo ello forma parte de una maniobra publicitaria, que se trata de apoyar el inmediato lanzamiento comercial de su novela; pero no, no podemos limitarnos a esta consideración cuando firmó reportajes similares, paralelos a sus temas de ficción narrativa, años después de la aparición de las correspondientes novelas<sup>6</sup>.

Así pues, la escritora procura alinearse junto a quienes quieren escribir contra el olvido de los que lucharon y sufrieron por la II República<sup>7</sup>; y ella misma hace hincapié en la necesidad de rescatar a las mujeres de los abismos del silencio. La esforzada documentación, así como la pretensión de prestar voz a las mujeres perdedoras, presiden también otros textos narrativos redactados por Dulce Chacón y ajenos al tema de la guerra o posguerra civil. Poco conocido es el reportaje *Mía o de nadie* firmado por la autora en *El País Semanal*<sup>8</sup>, y que

aborda el tema de las mujeres maltratadas en el seno del hogar. La autora entrevista a la hija de una mujer que fue asesinada por su marido, hace hablar a la joven del infierno doméstico en que vivió, y se refiere a varios análisis existentes sobre el tema, conversaciones con trabajadoras sociales, psicólogas y asociaciones contra la violencia de género. En este caso, el reportaje es posterior a la publicación de la novela en cuestión: *Algún amor que no mate* que apareció varios años antes<sup>9</sup>, pero muestra idéntico conocimiento de los mecanismos que permiten la perpetuación del maltrato: perdón femenino inicial, progresiva resignación y asunción del papel de víctima, pérdida de la autoestima, síndrome de Estocolmo y suspensión del juicio crítico contra el maltratador, pérdida general de referentes e indefensión; el proceso ha sido descrito por psicólogos y sociólogos repetidas veces y en parecidos términos<sup>10</sup>. De lo que se desprende que no sólo en sus novelas sobre guerra y posguerra, sino también al construir otros textos narrativos, procuraba documentarse a la manera galdosiana de los *Episodios Nacionales*: entrevistas orales, bibliotecas, hemerotecas...eran utilizados como fuentes, por no hablar de sus propios recuerdos personales y familiares.

Por lo tanto, Dulce Chacón reconstruye el pasado colectivo en alguno de sus relatos, pero recurre además a procedimientos similares para dotar de verosimilitud a sus evocaciones de situaciones y personajes participantes en los conflictos que están saltando a la prensa ahora mismo, en el presente. La memoria literaria de los conflictos que viven las mujeres en nuestra sociedad es parte constitutiva del legado de Dulce Chacón.

Y no sólo es que el contenido de los relatos afecte a la memoria colectiva, es que en la estructura de los mismos, la configuración de los personajes viene marcada por la índole y papel de su memoria individual. La memoria del personaje novelesco se presenta en estos relatos como puntal en la caracterización del mismo y como motor de la narración. Si en *Algún amor que no mate* una voz enajenada ensaya diferentes perspectivas para evocar, para contarse y asumir la propia historia de terror doméstico, en el resto de la "Trilogía de la huida" la memoria juega un papel todavía más evidente:

En *Blanca vuela mañana* se presentan unos personajes que giran en torno a la muerte de la querida Ulrike. Y varios de entre ellos rememoran con afecto y tristeza a la desaparecida:

Heiner busca en su memoria la imagen de la amada (*BVM*, 11), Blanca evoca en la suya el accidente de tráfico (*BVM*, 15)... El recuerdo de Ulrike se proyecta sobre toda la historia narrada, que es la de una lucha por la independencia en el espíritu de Blanca. Y la trayectoria de ésta, su progresiva separación de Peter, su encuentro con José, su intento de volar sola, constituyen un camino empedrado de recuerdos: los ojos de Peter (*BVM*, 38), la pasión del cuerpo (*BVM*, 61), el entusiasmo ya pasado (*BVM*, 92)... "recuerdos que le impedían recordar" (*BVM*, 96) y a los que tiene que "cerrar la puerta" (*BVM*, 96) para seguir avanzando.

Blanca, pero también Heiner y el propio Peter penden de la memoria: "Es tiempo para el recuerdo", asegura la voz narrativa haciéndose eco de las sensaciones de Heiner (*BVM*, 145); también José se entrega a sus recuerdos sentado en la barandilla del estanque (*BVM*, 139). El peso de lo vivido se proyecta sobre el presente para determinar el rumbo de los personajes, para ofrecer consuelo a Heiner, para trabar las alas de Blanca. Los personajes viven en la memoria, de la memoria, contra la memoria; y conocen la profunda soledad, que en este texto consiste en "no poder compartir con nadie los recuerdos" (*BVM*, 174).

Si en *Algún amor que no mate* la protagonista va desgranando episodios de su propia vida mientras su desorientación la empuja a preguntarse, acusarse, condolerse y ensayar diferentes identidades y distancias de lo acontecido, para poder sobrevivir en un ejercicio de memoria nunca explicitado como tal, *Blanca vuela mañana* construye una realidad expresamente saturada de memoria, de recuerdos que tensan la voluntad de los personajes. Sólo cuando aparezca la tercera y última novela de esta trilogía, *Háblame, musa, de aquel varón*, la memoria será motor del vuelo de la mujer, de Aisha.

*Háblame, musa...* hace un ejercicio de intertextualidad en cuyo núcleo se sitúan *La Odisea* de Homero y *Ulyses* de James Joyce. La epopeya antigua y la novela irlandesa constituyen las fuentes sobre las que un productor de cine, de nombre Ulises, proyecta hacer una película. El relato está focalizado en Matilde, la esposa del guionista, que si bien inicialmente desempeña el papel de fiel comparsa social de su marido<sup>11</sup>, termina distanciándose definitivamente de éste, y traba una sólida relación íntima con el productor.

La novela está construida como discurso autorreflexivo dirigido a un *tú*, una segunda persona gramatical que se

identifica con Adrián Noguera, el marido finalmente desdénado, que rememora y medita para sí mismo.

A lo largo de *Háblame, musa...*, frente a los alardes culturalistas vacíos de verdadera comprensión que se atribuyen a otros personajes<sup>12</sup>, Matilde muestra su naturalidad, agudeza y sensibilidad estética extremas. Confiesa no haber leído la obra de Homero, aunque conoce la historia a través de una película, que le pareció muy bonita (*HM*, 22), y cuando más tarde llega a leer *La Odisea* (*HM*, 32), hace una interesante, ajustada y poética interpretación de la figura de Penélope (*HM*, 33). Pero su exquisita sensibilidad cultural queda de relieve sobre todo en la cariñosa relación que entabla con la sirvienta marroquí, con Aisha.

La figura de Aisha es secundaria con respecto a la historia principal: la lealtad de Matilde hacia ella, no compartida ni comprendida cabalmente por Adrián, contribuirá decisivamente al progresivo distanciamiento de los esposos (*HM*, 170)<sup>13</sup>. Sin embargo, este personaje secundario, esta Aisha, se agiganta a los ojos de Matilde y del lector a lo largo de la tercera parte de la novela; como la protagonista, es una mujer hermosa, y su habla pintoresca, su sonrisa, sus ropas exóticas, la distinguen y caracterizan en todo momento. Esta atractiva y luminosa figura de mujer, que desempeña la labor humilde de sirvienta, es también quien, mediante el recuerdo y la nostalgia resignada, trae a la novela la brisa de la memoria. Ella evoca su viaje en patera, su naufragio, la muerte de su novio Munir, la pérdida de todo cuanto traía, su dolor y su pánico; la voz narrativa y la voz de Aisha se alternan para explicar a Matilde y al lector, la historia:

- Aisha no morí mi Munir si murió.

Ella recuerda cómo su novio cayó al mar, sus ojos de espanto, la profunda tristeza que vio en ellos cuando supo que la miraba por última vez. Sueña todavía con esos ojos abiertos, muchas noches. Aisha se lanzó tras él para intentar salvarle. Ella viajaba abrazada a su bolsa de basura, donde llevaba ropa seca como único equipaje, y la soltó cuando lo vio caer. -Todo lo mío en bolsa plástico, no sitio, muchos hombres y mujeres en barca pequeña. Noche, muy noche, no luna, muy noche. Mucho aire. Olas muy grandes que barca. Aisha mucho miedo agarré bolsa y vi hundirse Munir y también hundió y escapó bolsa. Todo lo mío agua". (*HM*, 131).

La forma lingüística esquemática, las incorrecciones fonéticas, el tuteo al interlocutor... implican una torpeza idiomática que

despierta la ternura de Matilde y la del lector en esta narración trágica de amor y muerte. El infortunio de la inmigrante ilegal, la alusión a las desgraciadas condiciones en que acuden a España las africanas aspirantes a un puesto de trabajo en la opulenta Europa desarrollada, se recogen así en la obra. Su añoranza permanente es un castigo purificador autoimpuesto:

Pedro quiso llevarla a Marruecos en más de una ocasión, pero ella se negó siempre. Aisha pensaba que la añoranza era un castigo y que los castigos deben cumplirse para limpiar el alma. Los intentos de su marido para que abandonara la dureza con que se trataba a sí misma fueron siempre en vano... (HM, 137).

Y en su intercambio de confidencias con Matilde (HM, 137) Aisha muestra además el color de las ilusiones que en el pasado acarició, como su boda con Munir en Essauira; "Aisha resplandecía al contar su boda en Essauira. Al imaginarla en voz alta se emocionaba de tal modo que parecía que la hubiera vivido realmente" (HM, 148).

La voz narrativa recoge y relata también esa boda nunca celebrada con la que soñó Aisha, y al dar cuenta de las fiestas jamás sucedidas, proporciona a la figura de la marroquí la dimensión de los ensueños:

Los regalos del novio llegarían en bandejas, en procesión por la calle, acompañados de música y al descubierto, sin envolver en papel. Munir le habría enviado un cinturón de oro, ropa interior de nailon, y una caja de maderas de diferentes colores hecha con sus propias manos. El padre de Munir mandaría aceite, azúcar; harina, una jarra de miel, y un toro, para dar de comer a todos los familiares que acudieran a casa de la novia.

Su madre habría contratado a Salima para que embelleciera a Aisha.... (HM, 148).

Esas bodas que sólo son imaginarias, acompañan con su abigarrado exotismo, su colorido y su aroma, a la figura de la sirvienta, cuando aparece vestida con sus ropas tradicionales pero más humildes y usadas en su boda real en España, entre los elegantes asistentes a un estreno:

Aisha se deslizaba luminosa entre la gente, como un destello irresistible, y cada persona que dejaba atrás se volvía para mirarla. No era extraño que Estela recelara de su belleza, que enviara la naturalidad de su encanto, la magia que desprendía su

exotismo involuntario, su vestido color azafrán, la gracia con que paseaba sus babuchas por el salón repleto de mujeres calzadas con tacones altos. (HM, 215).

Así, la sirvienta marroquí cuyo funesto destino desembocará en una muerte ominosa a manos de una banda xenófoba, recoge las más negras expectativas de las inmigrantes africanas en la España de fines del siglo XX, y constituye a la vez una representación-homenaje a esas mujeres, que aparecen valientes, tiernas y rutilantes. En el dibujo de este personaje secundario, que roba el primer plano en una parte de la novela, Dulce Chacón ha utilizado la memoria para dotar de profundidad y volumen a una psicología femenina que está a caballo entre la nostalgia y la ilusión.

Concluida su "Trilogía de la huida", en la cual las mujeres protagonistas escapan por distintos procedimientos de una relación de pareja indeseada, la memoria se ha revelado como fuente de historias luminosas. Y es entonces cuando Dulce Chacón emprende sus obras narrativas mayores, las novelas *Cielos de barro* y *La voz dormida*, que abordan problemas relativos a la memoria colectiva y al pasado histórico inmediato.

Gonzalo Navajas se ha referido al hecho de que hay una importante tendencia hacia la textualización del pasado inmediato en la novela española de los últimos años; y ha señalado que no se trata de proporcionar una vía para la evasión, sino de vincularse emocionalmente a un pasado que se siente inconcluso, adherido a un presente problemático (Navajas, 1993, 112). A esa tendencia de la novela española corresponderían las dos últimas novelas de Dulce Chacón, que pueden asociarse en ese sentido con obras de Javier Cercas, Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza... y otros.

*Cielos de barro* ha sido analizada por Shelley Godsland recientemente como parte de un movimiento general de recuperación de la memoria colectiva en torno a la guerra civil de 1936-39, un movimiento que viven la literatura y el cine español recientes, y que destaca los tintes trágicos o/y heroicos de ese capítulo de la Historia española. *Cielos de barro*, es "an unusual detective novel" (Godsland, 2005, 254), en que las implicaciones del crimen cometido afectan a la red de relaciones que configura todo un sistema socio-político del pasado<sup>14</sup>. De forma que la investigación no sólo despliega recuerdos destinados a resolver un crimen, sino recuerdos que estructuran la memoria colectiva



no institucionalizada, y la novela es también la indagación de un pasado nacional que transcurrió a espaldas de la Historia oficial (Godsland, 2005, 254).

En esta novela, Dulce Chacón se sirvió de recuerdos personales y familiares acerca de su tierra de origen, Zafra (Extremadura), cuyo lenguaje procuró evocar:

Yo creo que en mi obra hay muchas influencias de todos esos momentos [de su infancia], sobre todo en *Cielos de barro*, que es casi una recreación de lo que yo viví en Extremadura, en Zafra, en Almendralejo y en El Raposo.

...

Zafra es el lenguaje que hemos perdido. El extremeño me encanta, la música del acento de Zafra es preciosa. Y esa pérdida del lenguaje es un añadido a la añoranza de Zafra (Lama, 2003).

En el mismo documento, la autora ha comentado su afición a palabras extremeñas como *estrumpir*, *piche* o *morgaño*; y en otro lugar (Vicente Alapont) ha explicado cómo los recuerdos de su madre y las anécdotas vividas u oídas cuando era niña se conjugaron en este relato.

*Cielos de barro* discurre apoyada en las evocaciones del pasado que un viejo alfarero, el señor Antonio, desgrana ante el comisario investigador de un crimen múltiple. Son la memoria y el lenguaje del anciano los que dan profundidad y sentido a los movimientos de los sirvientes, de los perdedores, de los rojos que transitan por la novela, en especial de Catalina e Isidora, los personajes femeninos más conmovedores del libro. Y el alfarero constituye todo un hallazgo: un personaje analfabeto que encarna la potencia de la memoria oral popular; un personaje que no tiene más remedio que aprender de carrerilla incluso las cartas, para fijar en su memoria y disponer personalmente de lo que está ahí pero no puede leer.<sup>15</sup> Personajes femeninos como Felisa, recuerdan también<sup>16</sup>; pero no se trata en esta obra de lo que las mujeres recuerdan, de lo que está almacenado en su mente; sino de que están prendidas, como pájaros en una red, de un pasado secreto que condiciona toda la vida: Isidora, siempre veloz y hermosa, atraviesa la novela añorando calladamente a su hijito pero separada de él mediante un vil chantaje de su señora; Inmaculada muere sin revelar el secreto de su violación, vinculada a la muerte de su abuela; Catalina nunca sabrá que su madre murió violada...

Por último, en *La voz dormida*, como indicaba Geraldine C. Nichols (2003, 124) en su excelente reseña, se hace un ejercicio de sistemática deconstrucción del suspense<sup>17</sup>. Y la memoria de las mujeres adquiere valores diversos; puede ser una fuga hacia el pasado tibio, claro y familiar, pero también un horrible agujero hacia el espanto. En el caso de Elvirita, la evocación de lo perdido abre la imaginación a un exterior radiante. La niña, presa en la cárcel de Ventas al término de la guerra civil, delira afiebrada soñando un pasado que ya es Historia: "Huele a mandarinas. Elvira está en casa. Y le fascina la música que escucha en la radio" (VD, 20).

En este pasaje del relato, las palabras cantadas por Miguel de Molina<sup>18</sup> se entrecruzan con los recuerdos de la casa materna en Valencia y con un presente aciago de enfermedad y miseria en la prisión. La memoria de la chica es la ventana por la que entra la música, el sol y la propia identidad en la sórdida celda en que conviven y cuidan a Elvira sus compañeras: Reme, Tomasa, Hortensia... La contraposición que la autora logra entre el pasado de ilusiones y flores en Valencia, y un presente de tos maligna, encierro y muerte, culmina con la evocación de la madre en el quejido y llamada de fin de capítulo: "Mamá", que cierra estas páginas y es una de las secuencias más logradas de la novela. Dulce Chacón debió ser consciente de ello, puesto que pensó recoger en el título ese aroma de mandarinas que asoma en este pasaje: Inmaculada Chacón, la hermana gemela de Dulce, también escritora, explicó en su conferencia-homenaje "Los títulos de la memoria", que la autora de *La voz dormida* empezó bautizando este libro como *Diario de una mujer muerta*, y después quiso llamarlo *La muerte no huele a mandarinas*, antes de hallar el título definitivo.

En *La voz dormida*, la memoria de las mujeres es el núcleo y el legado en torno al cual gira todo el texto. Esa memoria es su identidad, su razón para vivir y morir, y el motor de todo el libro que nos entrega la autora. Las presas atemorizadas, humilladas y ofendidas, encuentran en ella el camino hacia el futuro. Por eso Hortensia, la mujer embarazada que va a morir, conmina a sus compañeras de prisión:

- Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir.
- Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir?
- Para contar la historia, Tomasa" (VD, 122).

Su historia, la Historia cruel encarnada en estas mujeres, se vierte y guarda celosamente en todos estos corazones femeninos. La carta de la ajusticiada Julita Conesa a su madre (VD, 99) reclama: "Que mi nombre no se borre de la Historia", y para eso viven todas estas mujeres, para que los nombres de las presas no se borren, para que su historia perviva. Empresa en que las secunda la autora, cuya voz narrativa en esta novela afirma al final de este capítulo: "No, el nombre de Julita Conesa no se borrará en la Historia. No." (VD, 199).

De forma que la existencia de la propia novela quiere ser muestra de que las penalidades de este puñado de mujeres en la cárcel de Ventas, mujeres que han sido construidas por la novelista recogiendo testimonios reales y entretejiéndolos entre sí y con personajes o situaciones imaginarios, quedarán en la memoria colectiva<sup>19</sup>.

La memoria como homenaje a las presas rojas, la memoria como restitución de un pasado y una identidad, la memoria como antídoto contra la locura y la muerte es el fundamento de este relato; la memoria de Tomasa, que al fin "cuenta a gritos su historia para no morir": a toda su familia la tiraron al río desde el puente de Almaraz y luego los acribillaron a balazos cuando intentaban flotar en el agua... Al fin, la memoria se vierte en palabras como "un vómito de dolor y rabia", al fin sale "su voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto" (VD, 215); y gracias a estas palabras de dolor y muerte, Tomasa sobrevive, se identifica a sí misma para el lector y para sus camaradas, y encuentra un camino para alcanzar el futuro. Las palabras como experiencia catártica: vivirá para contarlo y lo contará para sobrevivir.

La transformación de la memoria, del espanto sufrido, en palabras, es el destino de Tomasa, de las figuras femeninas que transitan por estas páginas, y es el sentido de esta novela, por fin titulada *La voz dormida* en atención a este pasaje. No son los partes de final de guerra, los documentos oficiales o la evocación de cuplés los que dan peso histórico y nombre a este relato: es la oscura historia de Tomasa, de la presa anónima y doliente la que merece bautizar esta obra.

Recordar es, como señala Giuliana di Febo, "un complejo proceso no separable de la identidad, y esta misma no es algo inamovible, sino el resultado de una continua interacción de la experiencia del individuo con la de otros" (Di

Febo, 1997, 240); por otra parte, las representaciones colectivas están condicionadas por la memoria del pasado. Sería errado suponer que Dulce Chacón inaugura el interés por la participación de las mujeres en la lucha antifranquista; de hecho, sobre las mujeres presas existía ya un pequeño libro testimonial en 1967, *Cárcel de Ventas*<sup>20</sup>, cuando Giuliana di Febo construyó su estudio *Resistencia y movimiento de mujeres en España, 1936-1972*<sup>21</sup>, elaborado a partir de fuentes orales, y en que mostraba la experiencia de resistencia compartida en las cárceles por mujeres de distinta orientación política, edad y condición. Di Febo descubrió con ellas que "la conservación de la memoria había sido una práctica política" (Di Febo, 1997, 246), que la conservación de la memoria funciona como afirmación de la propia identidad (Di Febo, 1997, 247); posteriormente muchas otras historiadoras y estudiosos en general han escrito sobre la realidad de las mujeres silenciadas por el franquismo<sup>22</sup>. A mi juicio, lo que la novelista aporta es la convincente representación literaria de esta forma de memoria colectiva, la identificación de los lectores de ficción con esta forma de reflejar el pasado, la redefinición de lo heroico novelesco desde una perspectiva actual de género.

En suma: las novelas de Dulce Chacón perciben la memoria como elemento constitutivo de la identidad y giran en torno a conflictos y experiencias femeninas. La búsqueda de la autora de formas de representación literaria de lo femenino, explora y aglutina testimonios orales, recuerdos, secretos, que interesan también a historiadores y medios de prensa.

Por la índole de su temática y contenido, los relatos de esta autora pudieran agruparse en dos conjuntos distintos, cuya frontera cronológica se sitúa en el final de siglo: antes del año 2000, la novelista construye protagonistas femeninas un tanto desorientadas que se hallan en situación de crisis o conflicto; un final de ruptura, de separación, así sea mediante la enajenación o la muerte, consumará la huida de todas estas figuras femeninas. A partir del año 2000, las figuras femeninas principales muestran enorme capacidad de resistencia psicológica frente a la adversidad, adquieren una dimensión trágica en su dolor, y viven los alledaños temporales de la guerra civil o la guerra misma. Esta permanente atención que consagró la novelista a las dificultades de las mujeres, cobra quizá el aspecto de un alegato feminista. En todo caso, nótese que la conciencia de género está en la autora y no se alude directamente a ella en el universo novelado. Dulce Chacón retrata en general mujeres solidarias que



se crecen casi siempre ante la desgracia, pero jamás aparecen formadas o apoyadas en un feminismo doctrinario.

Por otra parte, y para terminar, quiero llamar la atención sobre un rasgo extraordinariamente interesante en la narrativa de esta autora: la memoria e identidad de los personajes se vehiculan lingüísticamente mediante un discurso caracterizado por la fuerte impresión de oralidad. Quizá contribuye a ello el hecho de que los relatos se muestran documentados parcialmente en testimonios orales; pero el hecho es que la propia escritora, como indicamos más arriba, se hallaba profundamente interesada en las palabras, en su sabor local, cronológico y social. En su doble faceta de novelista y poeta, explicaba en una entrevista:

...yo entiendo que la poesía ha de encontrarse, necesariamente, en el lenguaje. Y el lenguaje, como transmisor de emoción, como capacidad de evocación, de sugerencia, no tiene por qué ser *lírico*; cualquier texto narrativo puede incluir los elementos que erróneamente se le adjudican en exclusiva al poema. Cualquier texto puede utilizar la palabra esencial, la necesaria, la que se dice y la que no se dice. (Morante, 2004, 46)

La búsqueda de la palabra justa, la atención al sonido y el valor cotidiano de los vocablos, convierten a Dulce Chacón en una virtuosa a la hora de fraguar el discurso oral de los

personajes. La demostración palmaria de lo que vengo afirmando es la voz de don Antonio, el viejo alfarero extremeño de *Cielos de barro*, que entremezcla expresiones castúas, coloquialismos diversos, expresiones groseras... y significativas silencios; todo ello configura con enorme acierto su personalidad, sus movimientos de ánimo, su posición frente a la historia central y la memoria de un mundo propio. Pero aciertos notorios en la forja de una identidad mediante la atención al idiolecto oral del personaje pueden ya hallarse en novelas anteriores de la misma autora: así la voz enajenada y doliente de la protagonista como núcleo narrativo en *Algún amor que no mate*; o la excelente muestra de incorrecciones fonéticas y gramaticales y de inusuales formas de tratamiento en el personaje de Aisha a lo largo de la tercera parte en *Háblame, musa, de aquel varón*.

Lo expuesto a lo largo de este trabajo sobre la labor narrativa de Dulce Chacón justifica el homenaje que a su muerte le rindieron otros escritores. En la nota necrológica que el periódico *El Mundo* le dedicó, Julio Llamazares, amigo personal de la escritora la conceptuaba "comprometida con la literatura"; Rosa Regás y Manuel Rivas la consideraban comprometida además con la sociedad, y Fernando Delgado resumía: "una voz solidaria". Comoquiera que sea, hoy sus relatos, sobre todo los dos últimos, son devorados por los lectores. Su lenguaje y sus temas han atrapado al público.

## NOTAS

- 1 Sus libros: *Querrán ponerle nombre* (1992), *Las palabras de la piedra* (1993), *Contra el desprestigio de la altura* (Premio de Poesía Ciudad de Irún, 1995)
- 2 *Segunda mano* (1998).
- 3 Según denominación de la propia autora; véase su entrevista con Manuel Quiroga Clérigo, 2001, 134.
- 4 Como pioneros y figuras señeras en la exploración literaria de esa temporalidad pasada, Navajas cita a Manuel Vázquez Montalbán o Juan Goytisolo; y prosigue indicando que "la exploración de la temporalidad pasada puede ignorarse, ya que su recuperación y reescritura han sido realizadas por los escritores que experimentaron directamente los efectos de su supresión violenta" (Navajas, 2003, 132). No parece, sin embargo, que pueda ignorarse el potente movimiento actual de

reescritura de la guerra y posguerra; revistas culturales de actualidad literaria, como *Quimera*, dedican atención especial en los últimos años a destacar esta tendencia general de la novelística más reciente; ver por ejemplo, el conjunto de estudios específicos, coordinados por Georges Tyras y titulados "Las sombras del silencio: escritura y antifranquismo", aparecido en *Quimera*, 2003.

5 *El País Semanal*.

6 Caso del reportaje sobre mujeres maltratadas titulado *Mía o de nadie*, que apareció firmado por Dulce Chacón años después de editarse la novela *Algún amor que no mate*.

7 Dulce Chacón obtuvo, a título póstumo, el premio "a la lealtad republicana" por su dedicación, a lo largo de su vida y de su obra, a los defensores de la II República menos conocidos: las mujeres y guerrilleros (según noticia de la Sección de

**Recibido:** 28 de abril de 2006

**Aceptado:** 30 de junio de 2006

Cultura en *Política, revista republicana*, 2004)

8 1 de junio, 2003.

9 La novela es de 1996; el reportaje, de 2003.

10 Ver al respecto el estudio de Carmen Servén sobre este relato de Chacón: "La mujer maltratada en la versión de Dulce Chacón".

11 "A Matilde le gustaba agradarte, te escuchaba, reía tus bromas, y a ti te bastaba su risa y su silencio, su discreción", recuerda más tarde el guionista (*HM*, 17).

12 Adrián Noguera en sus iniciativas en torno a la fusión Homero-Joyce en la película, (*HM*, 36). Estela en sus aclaraciones sobre los gustos literarios de Virginia Wolf, (*HM*, 118).

13 Cuando Adrián cuenta a los contertulios la historia de Aisha, los secretos de la sirvienta, Matilde modifica definitivamente su comportamiento con él: "a partir de aquella noche, Matilde se negó a mostrarle sus emociones" (*HM*, 172).

14 Como en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, el sentido del asesinato y la verdad sobre su origen y alcance, son desvelados paulatinamente

y forman parte de una trama social que alimenta el impulso criminal y que el lector irá conociendo fragmentariamente, a la par que la historia de cada uno de los personajes involucrados. Por otra parte, ambas novelas combinan la voz de un narrador omnisciente con la de uno de los personajes que vivieron los hechos y que ahora los rememora.

15 V., en relación con la potencia, limitaciones y procedimientos de la memoria del viejo, Dulce Chacón: *Cielos de barro*, 297-8.

16 Al novio desaparecido, (*CB*, 62).

17 La reseñadora destaca las palabras iniciales de la novela: "La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia", que ejemplificarían sobradamente la actitud de la narradora frente a la intriga; por mi parte, quiero evocar el inicio absoluto de Gabriel García Márquez en sus conocidísimas novelas *Cien años de soledad* (1967) y *Crónica de una muerte anunciada* (1980), que se caracterizan por un comienzo anticipatorio. En *Crónica...*, concretamente, la frase inaugural ya avisa de la futura muerte del protagonista. Por tanto, la anticipación de un desenla-

ce fatal constituye una argucia literaria ya de solera en el ámbito hispánico. Por otra parte, el carácter híbrido de este relato de Chacón, entre lo real y lo ficticio, entre lo histórico y lo poético, ha sido también apuntado en su breve trabajo por Nichols, que alude además a la eficaz y peculiar forma de manejo del tiempo verbal en esta obra.

18 La canción *Ojos verdes*, cuya letra todavía se escucha páginas después, en ver 41, cap. 12.

19 En este sentido, la novela es una epopeya de los vencidos en la guerra civil, al igual que *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas.

20 Según asegura Di Febo. El libro es de M. Núñez y está editado en París: Ebro, 1967.

21 Barcelona: Icaria, 1979.

22 Según Giuliana di Febo, 1997, 245, hay una avalancha de estudios interesados en esta cuestión a partir de los años de la transición política. Sobre varios volúmenes y perspectivas dedicados a rescatar la memoria de las presas rojas, véase el reportaje de la propia Dulce Chacón en *El País Semanal* aludido más arriba y relativo a la resistencia de las mujeres.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Fernández (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza.

Alapont, Vicente: *Entrevista a Dulce Chacón*, en [www.mujeractual.com](http://www.mujeractual.com) (s/f).

Chacón, Dulce (2000): *Cielos de barro*. Barcelona: Planeta.

— (2002): "Las mujeres que perdieron la guerra", en *El País Semanal*, 1 de Septiembre, 46-53.

— (2002): *Algún amor que no mate*. Barcelona: Planeta.

— (2002): *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara.

— (2003): "Mía o de nadie", en *El País Semanal*, 2 de junio, 38-44.

— (2003): *Blanca vuela mañana*. Barcelona: Planeta.

— (2004). *Háblame, musa, de aquel varón*. Barcelona: Planeta.

Chacón, Inmaculada (2004): Conferencia en el Homenaje a Dulce Chacón, 28 de mayo de 2004, en *Género y géneros. Escritura y*

*escritoras iberoamericanas*, Saint Louis University (Campus de Madrid) y Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).

Di Febo, Giuliana: "Memoria de mujeres en la resistencia antifranquista: contexto, identidad, autorrepresentación" *Arenal*, 4, (1997) 2, 239-254.

*El Mundo* (2003), 5 de Diciembre, 53.

Godsland, Shelley: "History and Memory, Detection and Nostalgia: The Case of Dulce Chacón's *Cielos de Barro*", *Hispanic Research Journal*, 6 (2005) 3, October, 253-264.

Lama, María José: "Dulce Chacón y Luciano Fera. Diálogo de la memoria", en *Zafra. Feria Internacional Ganadera. 2003*. Excmo. Ayuntamiento de Zafra, 12-agosto-2003

López de la Vieja, María Teresa (2003): *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos.

Lluró, Joseph María: "Novela para una liquidación", *Lateral*, (2002) abril, 8-9.

Morante, José Luis: "Dulce Chacón. El rescate de la memoria", *Clarín*, 8 (2003) 47, 44-46.

Navajas, Gonzalo: "Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española", *Revista de Occidente*, (2003) 143, 105-130.

Navajas, Gonzalo (2002): *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB.

Nichols, Geraldine: "Reseña de *La voz dormida*", *España Contemporánea* 16 (2003) 2, 124-5.

*Política. Revista republicana* (2004), Enero-febrero, nº 51, III época, 34.

Quiroga Clérigo, Manuel: "Conversación con Dulce Chacón. Novela y poesía describen universos distintos", *República de las Letras*, (2001) 72, 131-136.

Servén, Carmen (2004): "La mujer maltratada en la versión de Dulce Chacón", en *El personaje en la narrativa actual. XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo.

Tyras, GEORGES: "Las sombras del silencio: escritura y antifranquismo", *Quimera*, (2003) 236, 39-45.