

Posmemoria y trauma: algunos problemas teóricos y sus consecuencias para la crítica literaria*

Samuel O'Donoghue

samuel.odonoghue@cchs.csic.es

El concepto de *posmemoria* acuñado por Marianne Hirsch en 1992 ha llegado a formar parte del inventario léxico de los estudios del trauma hasta el punto de que ambos términos –posmemoria y trauma– a veces se emplean como sinónimos. Los críticos literarios que se ocupan de la producción artística que gira en torno a la sangrienta historia del siglo XX en ocasiones emplean el concepto de posmemoria como una herramienta más en la panoplia teórica con la que defienden la validez de su objeto de estudio. Si el dolor de las siguientes generaciones es, si no ciertamente de la misma naturaleza, al menos igual de legítimo que el sufrimiento de los padres que experimentaron de primera mano los atroces sucesos del pasado, la continuada producción artística sobre dichos sucesos tiene una poderosa razón de ser. Si el trauma suscitado por el Holocausto, por la segunda guerra mundial o por la guerra civil española sigue vigente hoy en día, tres cuartos de siglo después de lo ocurrido, el arte que sigue nutriéndose de estos episodios históricos puede justificarse como algo socialmente y psicológicamente beneficioso.

Este artículo evalúa las diversas formas en que se ha utilizado el concepto de posmemoria para defender la envergadura social y psicológica de la novela histórica. En los años noventa, la teoría del trauma se consolidó en los estudios sobre el Holocausto como un modo de dar legitimidad al testimonio de los supervivientes. La teoría del trauma instó a que se dejaran a un lado los criterios de fiabilidad y fidelidad; para los teóricos del trauma, el testimonio no era una fuente histórica cualquiera sino un sistema alternativo para conocer un pasado

* Este artículo ha sido posible gracias a la financiación de la institución Leverhulme Trust. El estudio ha sido publicado previamente en inglés, en el número 3 de la revista *Pasés Futurs*. Disponible en <<https://www.politika.io/fr/notice/postmemory-as-trauma-some-theoretical-problems-and-their-consequences-for-contemporary>> [Consultado: 5/10/2018].

atormentador. En el trabajo de Hirsch hay una ambigüedad teórica que permite otorgar semejante justificación psicológica a la reelaboración artística del pasado. La posmemoria expande la autoridad del testigo para englobar a aquellas personas que no vivieron de primera mano las atrocidades históricas que relatan. Este artículo cuestiona la base sobre la que se fundamenta esta transferencia de autoridad testimonial de los antepasados a sus descendientes.

En la primera sección de este artículo se muestra cómo se ha empleado la teoría de la posmemoria en los estudios sobre la novela histórica de la guerra civil española. Se ofrecen dos ejemplos del uso problemático de la teoría en el análisis de novelas escritas por Antonio Muñoz Molina (1991) y Javier Marías (1983 y 2002-2007). En la segunda sección se analiza la obra de Hirsch con el fin de ilustrar los problemas que puede provocar una interpretación demasiado literal –y, en última instancia, equivocada– de sus ideas. El fenómeno de la posmemoria tal y como lo describe Hirsch es, hasta cierto punto, incompatible con el concepto de trauma. Veremos que la posmemoria como proceso artístico tiene que entenderse como el producto de una voluntad activista y no como el resultado de una herida psicológica cuyas secuelas se siguen experimentando en generaciones posteriores. La tercera sección de este artículo pone de manifiesto las consecuencias de la desacertada equiparación de posmemoria y trauma para la crítica literaria. A partir de ejemplos extraídos de la literatura contemporánea sobre la guerra civil española, en este último apartado se ilustra cómo la interpretación de la posmemoria como una especie de trauma desemboca en conclusiones falaces sobre el impacto de las novelas históricas. La amalgamación de los mecanismos de la posmemoria con los del trauma puede inducir a los críticos a aproximarse al género de la novela histórica con cierta reverencia. Una reevaluación de la posmemoria como activismo puede ayudarnos a analizar el uso literario que se hace del pasado con un espíritu más crítico. En lugar de aprobar indiscriminadamente las novelas históricas como un bien social indiscutible, podemos empezar a medir los efectos de tales ficciones en relación con las intenciones de sus autores y distinguir, asimismo, entre actitudes más y menos convenientes con respecto al pasado.

JAVIER MARÍAS Y ANTONIO MUÑOZ MOLINA A LA LUZ DE LA POSMEMORIA

En un estudio de la novela histórica contemporánea en España, Ofelia Ferrán (2007) analiza una serie de obras con el fin de demostrar cómo la literatura puede resolver el trauma de la guerra civil y de la dictadura de Franco, un trauma cuyo impacto, según ella, sigue vigente en la sociedad española actual.¹ Emplea el con-

1. Ofelia FERRÁN: *Working through memory. Writing and remembrance in contemporary Spanish narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007, p. 14.

cepto de posmemoria para ilustrar que el trauma de los eventos históricos acaecidos hace ya tiempo sigue perjudicando a las nuevas generaciones, por mucho que estas tengan una experiencia indirecta con dichos sucesos. Ejemplifica el mecanismo de la posmemoria a partir de Manuel y Nadia, personajes de *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina.² A Manuel y a Nadia les persigue la experiencia bélica de sus padres. Manuel se pasa la vida rehuyendo los mismos fantasmas que atormentan a sus progenitores. Su encuentro con Nadia es la oportunidad de, en palabras de Ferrán, «compartir y recomponer su propia posmemoria con la de ella».³ Con una colección de fotografías los dos son capaces de «asumir las voces de su pasado, las voces de las posmemorias que han hostigado a cada uno de ellos».⁴ Ferrán utiliza la palabra *posmemoria* para designar un recuerdo traumático que se hereda. Sin embargo, la interpretación de *El jinete polaco* como retrato de la transmisión del trauma de la guerra civil a las siguientes generaciones de una familia presenta algunos problemas conceptuales.⁵ Para empezar, es difícil imaginar cómo Manuel y Nadia han podido heredar el trauma. Es posible que el hecho de vivir con unos padres traumatizados haya podido imprimir en ellos unos rasgos psicopatológicos desde una edad temprana, pero Ferrán no parece referirse a la existencia literal de síntomas de trastorno por estrés postraumático. Es evidente que esta estudiosa tiene en mente un concepto más generalizado del trauma como algo que afecta no solo a Manuel y Nadia, sino a la sociedad española entera:

El esfuerzo que se ve en esta novela [*El jinete polaco*] de parte de los dos protagonistas es emblemático del largo viaje que ha emprendido la sociedad posfranquista. Las nuevas generaciones de españoles han tenido que asimilar semejantes experiencias de posmemoria, de heredar una memoria devastadora de una guerra civil, de la represión de la posguerra y de la larga dictadura, experiencias que no vivieron necesariamente pero que atormentan su vida en las voces y ecos, en los temores y recuerdos de la generación de sus padres y abuelos.⁶

En el trabajo de Ferrán nos hallamos a veces ante inferencias mediante las que el análisis de un texto literario pasa sutilmente a convertirse en un comentario sociológico. Aquí encontramos a dos protagonistas ficcionales que se presentan como representantes de una sociedad entera. Ferrán cree que obras literarias como *El jinete polaco* no solo atestiguan un trauma social, sino que además son el remedio para aliviar ese trauma.⁷ No detalla exactamente cómo estas novelas históricas pueden contribuir a paliar el presunto trauma de sus lectores. Es como si el

2. Antonio MUÑOZ MOLINA: *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.

3. Ofelia FERRÁN: *Working though memory...*, p. 230. Todas las traducciones del inglés son mías a no ser que se indique lo contrario.

4. *Ibid.*, p. 230.

5. *Ibid.*, p. 229.

6. *Ibid.*, p. 231.

7. *Ibid.*, pp. 15, 51.

hecho de seguir la intervención terapéutica de construcciones ficcionales como la de Manuel y Nadia bastara para llevar a cabo en el lector la sutura de sus propias heridas psicológicas. Cuando la posmemoria se aplica en defensa de un hipotético trauma social que se perpetúa a lo largo de las generaciones, el concepto corre el peligro de convertirse en una fórmula un tanto simplista para comprender la literatura y su relación con el pasado: los acontecimientos lejanos nos han traumatizado, a nuestros padres y a nosotros tras ellos, pero si leemos estas novelas podemos curarnos y saldar nuestra cuenta con el pasado. Ferrán subraya cómo al final de *El jinete polaco*, Manuel y Nadia, tras su largo viaje hacia el pasado que tanta pesadumbre les provocaba antes, sienten «gratitud y deseo». Escribe Ferrán: «La memoria se ha convertido en gratitud, y gratitud y deseo se unen en una verdadera 'alegoría moral' [...] que se fundamenta en el sentido de responsabilidad y el reconocimiento del pasado, que son una condición necesaria para cualquier posible futuro mejor».⁸ En la segunda parte de este artículo veremos que Hirsch recomienda la posmemoria precisamente como una forma de combatir la sensación autocomplaciente de poder por fin dejar el pasado atrás. La posmemoria no aspira a conclusiones contundentes y gratificantes, sino a dejar al público con el desasosiego de comprobar que la historia –sobre todo la historia de eventos de extrema violencia y sufrimiento– deja cabos sueltos y lagunas turbias que ningún relato puede atar y colmar. El problema que emerge cuando Ferrán emplea la palabra *posmemoria* como sinónimo de *trauma* es que su análisis pasa por alto un componente clave de la teoría de Hirsch. Hirsch analiza meticulosamente el impacto de las obras artísticas en los espectadores y en los lectores. Lo que le interesa no es tanto que las obras comuniquen un hecho histórico como la forma en que lo hacen. La posmemoria no es inherente a las obras artísticas. No es simplemente un suceso traumático que se difunde mediante el arte; describe un ideal de compromiso ético con el pasado. Es cierto que se trata de cómo las generaciones posteriores se relacionan con el trauma de sus antepasados, pero lo que distingue a la posmemoria del concepto de trauma y también de la noción psicoanalítica de *working through* que le preocupa a Ferrán en la mayor parte de su análisis,⁹ es que la posmemoria significa la conmemoración y reconfiguración de la experiencia histórica para las generaciones posteriores; significa el acto precisamente de preservar esa parte de la historia que no debería ser *worked through*.

Un segundo ejemplo bastará para completar este esbozo de los asuntos que están en juego a la hora de vincular el mecanismo social de la posmemoria con la herida psicológica del trauma, un esfuerzo desacertado que está ciertamente más extendido de lo que estos dos ejemplos dejan entrever.¹⁰ Carmen Moreno-Nuño,

8. *Ibid.*, p. 266.

9. *Ibid.*, p. 15.

10. Carmen Moreno-Nuño y Ofelia Ferrán fueron pioneras en el uso del concepto de *posmemoria* para explicar cómo se relacionan las nuevas generaciones en España con las atrocidades de la guerra civil y de la dictadura franquista. En el área de los estudios en torno al creciente corpus de obras

otra estudiosa de la literatura contemporánea, también propone que el origen de la novela histórica es el trauma de la guerra civil y del franquismo que se propaga a lo largo del tiempo. A Muñoz Molina y a sus coetáneos los bautiza como «la segunda generación del trauma» y, al igual que Ofelia Ferrán, entiende al novelista y a sus personajes como los herederos de un trauma social generalizado.¹¹ Pero Moreno-Nuño ofrece un ejemplo más específico de la transmisión del trauma dentro del contexto de la familia, basándose en la obra de Javier Marías. En sus novelas, Marías vuelve una y otra vez a un episodio de la vida de su padre, Julián Marías, que fue denunciado por unos compañeros tras la guerra civil. Julián Marías pasó un tiempo en la cárcel, pero gracias a la intercesión de unos amigos bien relacionados, salió relativamente ileso del trance. Su prometedor futuro laboral se malogró para siempre, pero pudo escapar con vida. Las frecuentes elucubraciones acerca de este evento en la obra del hijo de Julián Marías constituyen, según Moreno-Nuño, el «retorno recurrente y obsesivo», característico de las víctimas del trauma.¹² Sin embargo, el comportamiento compulsivo de los supervivientes de experiencias catastróficas, por un lado, y el procedimiento narrativo de Javier Marías, por otro, son de una naturaleza fundamentalmente opuesta. La compulsión de repetición diagnosticada por el psicoanálisis es producto del inconsciente. En la teoría de Freud, esta compulsión consiste en unas tentativas reiteradas de adueñarse de un evento que en el momento de producirse no pudo ser registrado por la psique. Parece improbable que el conocimiento de Marías acerca de las duras pruebas por las que pasó su padre antes de su nacimiento produjera una alteración psicológica de la índole que se contempla en la teoría del trauma. En su autobiografía, Julián Marías escribe abiertamente sobre el episodio de la denuncia, el cual carece evidentemente de un estatus lo suficientemente traumático como para impedir su narración con todo lujo de detalles.¹³ De ser lo contrario, es de suponer que los acontecimientos traumáticos obstaculizarían en algo la fluidez de la narración. Moreno-Nuño no indaga en la incongruencia del hecho de que este episodio ha dejado en el hijo las huellas de un trauma que es, al parecer, inexistente en el padre. Pero en su análisis, este evento constituye la justificación para

literarias sobre la guerra civil y la dictadura de Franco, las aportaciones de Moreno-Nuño y Ferrán fueron significativas en la medida que defendieron la perspectiva artística de nuevas generaciones de novelistas que habían nacido después de la guerra y de la inmediata posguerra, pero que decidieron aun así convertir estos eventos históricos en el eje central de su producción literaria. En este sentido, la posmemoria supuso una teoría atractiva con la que se pudo legitimar el interés de estos jóvenes novelistas por el pasado de sus padres. Otra pionera de la posmemoria en el ámbito de los estudios literarios españoles es Elina Liikanen. Véase LIIKANEN: «Novelar para recordar: La posmemoria de la guerra civil y el franquismo en la novela española de la democracia», comunicación presentada en el Congreso Internacional de la Guerra Civil Española, Universidad de Santiago de Compostela, 3 de junio de 2006. Las interpretaciones posmemoriales de la literatura española contemporánea se han multiplicado en los últimos años.

11. Carmen MORENO-NUÑO: *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, p. 300.
12. *Ibid.*, p. 119.
13. Julián MARIÁS: *Una vida presente. Memorias*, I, Madrid, Alianza, 1988.

una lectura de la obra de Marías a través del prisma del trauma: «la memoria que Javier Marías ha heredado sobre la Guerra Civil es una memoria familiar herida, o lo que es lo mismo, una memoria familiar traumática».¹⁴ Si bien es cierto que la historia del padre aparece repetidamente en las obras ficcionales de Javier Marías, el episodio suele estar integrado en un contexto estético despersonalizado y carente de carga afectiva. *El siglo* es un estudio de la falta de moralidad que podría inducir a un hombre a convertirse en delator.¹⁵ *Tu rostro mañana* es una parábola que advierte de las consecuencias nefastas de contar chismes sobre los demás.¹⁶ Es evidente que a Marías le fascina lo que le pasó a su padre, pero los temas de la delación y la traición forman parte de narrativas autónomas que tienen poco que ver con la vida de Julián Marías más allá de las correspondencias temáticas. Tampoco se da el caso de que estas técnicas disociativas impliquen que Marías es incapaz de afrontar lo que le pasó a su padre y que sus narrativas constituyen una especie de circunloquio que escarba alrededor de un recuerdo doloroso sin tocarlo nunca directamente. Marías cuenta la historia de su padre abiertamente en algunas obras de ficción y no-ficción, y no se anda con rodeos a la hora de nombrar a los ofensores de su padre. La obra de Marías no es, pues, la representación o el paso al acto (*acting out*) de un drama familiar reprimido. Obedece a un acicate ético bien distinto. Si a Marías le interesa el relato de lo que le sucedió al padre como materia novelesca es porque constituye un punto de partida para escribir sobre unos aspectos desconocidos de la historia española y para reflexionar en general sobre los actos de insospechada depravación de los que somos todos capaces. El concepto del *trauma heredado*, en vez de esclarecer los motivos ocultos que guían el acto de escribir sobre el pasado, puede conducir a conclusiones poco acertadas que contradicen pruebas textuales decisivas acerca de la intencionalidad del autor.

POSMEMORIA: ENTRE EL TRAUMA Y EL ACTIVISMO SOCIAL

Los análisis de Ferrán y Moreno-Nuño son representativos de cierta tendencia crítica en la que el concepto de posmemoria se presenta como intercambiable por la noción del trauma heredado. Sin embargo, en un trabajo más reciente sobre la posmemoria publicado en 2012, Hirsch se cuida de dar demasiado crédito a la idea de que el trauma sea capaz de viajar de generación en generación.¹⁷ Aunque no

14. Carmen MORENO-NUÑO: *Las huellas...*, p. 142.

15. Javier MARÍAS: *El siglo*, Madrid, Alfaguara, 1983.

16. Javier MARÍAS: *Tu rostro mañana*, 3 vols., Madrid, Santillana, 2002-2007.

17. El uso que hace Hirsch del concepto de *posmemoria* ha sufrido dos cambios principales a lo largo las décadas, desde que emergió por primera vez en un artículo publicado por la autora en 1992: «Family pictures: *Maus*, mourning, and post-memory», *Discourse*, 15.2 (1992-93), pp. 3-29. El primero de estos cambios es relativamente intrascendente: si en un principio el concepto de posmemoria se empleaba sobre todo en el análisis de los medios visuales, en los trabajos más recientes de Hirsch su aplicación se ha expandido para abarcar el arte narrativo. El segundo cambio, que es más relevante

rechaza explícitamente la idea, su definición de *posmemoria* enfatiza la naturaleza indirecta del contacto que mantienen los hijos con las experiencias de sus padres:

«Posmemoria» describe la relación que la «generación de después» mantiene con el trauma personal, colectivo y cultural de los que estuvieron antes –con las experiencias que «recuerdan» solo mediante las historias, imágenes y comportamientos que los rodeaban durante la infancia–. Pero estas experiencias se les transmitieron con una profundidad y afecto que *parecen* constituir sus propios recuerdos. Esta conexión que conserva la posmemoria con el pasado, en ella no interviene, en realidad, la memoria, sino un proceso de dedicación imaginativa, proyección y creación. Crecer en medio de abrumadores recuerdos heredados, ser dominado por narrativas que precedieron su propio nacimiento o consciencia conlleva el riesgo de ver suplantadas o incluso expulsadas sus propias narrativas vitales por las de nuestros antepasados. Se trata de ser moldeado, aunque sea indirectamente, por los fragmentos traumáticos de acontecimientos que se resisten todavía a la reelaboración narrativa y que superan nuestra comprensión.¹⁸

Hirsch escribe sobre el trauma, sobre recuerdos angustiosos heredados, sobre la tiranía de unas narrativas que preceden el nacimiento y que eclipsan las propias historias que vamos tejiendo alrededor de nuestras experiencias de vida. Sin embargo, mientras Hirsch enfatiza la proximidad de un pasado oneroso, acentúa asimismo la distancia que separa a las nuevas generaciones de dicho pasado. Escribe la palabra *recordar* entre comillas y *parecer* en cursiva. La definición no deja de tener presente el hecho de que la posmemoria describe una conexión con el pasado que es indirecta, mediada por la imaginación y el deseo, por muy agobiante y próximo que parezca dicho pasado. En lugar de un sinónimo para un trauma heredado, que

para el argumento que expongo en el presente trabajo, tiene que ver con la propia definición del término. En el mencionado artículo de 1992 en el que emergió el concepto de posmemoria, Hirsch se ocupa de la fotografía del Holocausto y de la forma en que las fotografías de las víctimas representan tanto la muerte del protagonista de la foto como la supervivencia de la imagen. Basándose en obras teóricas de los estudios visuales de la mano de Susan Sontag y Roland Barthes, afirma Hirsch que la relación ambigua que mantiene la fotografía del Holocausto con la vida y la muerte convierte este medio en un símbolo poderoso del deseo de llorar a las víctimas del Holocausto y, al mismo tiempo, del fracaso de este mismo proceso de duelo. En este primer trabajo de Hirsch, la posmemoria se define a partir de su similitud con esa conexión deseada y frustrada con el pasado que se observa en la fotografía. En su análisis del uso que hace Art Spiegelman de fotografías familiares en su novela gráfica *Maus*, Hirsch ilustra cómo los hijos de supervivientes del Holocausto utilizan las fotos para salvar el abismo que les separa del pasado de sus padres. Así, el término *posmemoria* se empleó en un principio para describir el «hijo de supervivientes cuya vida es dominada por la memoria de eventos que precedieron su nacimiento» (Hirsch, «Family pictures...», p. 8). El uso del término para hablar de la conmemoración del Holocausto en la sociedad en general y de la conmemoración de otras atrocidades históricas es algo posterior en el trabajo de Hirsch. Otros hitos significativos en el desarrollo del concepto son Marianne HIRSCH: *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997 y dos artículos que explican el contexto autobiográfico para el que Hirsch acuñó el término: «Past lives: Postmemories in exile», *Poetics Today*, 17. 4 (1996), pp. 659-86 y «We would not have come without you': Generations of nostalgia», (con Leo Spitzer), *American Imago*, 59.3 (2002), pp. 253-76.

18. Marianne HIRSCH: *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press, 2012, p. 5; cursiva en original.

es el sentido que muchas veces se le atribuye en los estudios literarios, la posmemoria describe un anhelo de volver a conectar con el pasado. A diferencia del trauma, el proceso que describe Hirsch no es un impulso de evitar ni una incapacidad de enfrentar una experiencia debilitadora, sino precisamente el deseo de abrazarla.

Aun así, se entiende perfectamente por qué algunos estudiosos de la literatura contemporánea han descubierto en el trabajo de Hirsch un apoyo para la teoría de que el trauma es un factor determinante en la producción de la novela histórica. Según Hirsch, la posmemoria es una «*estructura* inter- y trans-generacional del retorno de conocimiento traumático» y una «*consecuencia* del recuerdo traumático». ¹⁹ Su teorización de la posmemoria se basa en el supuesto de que esta puede manifestarse mediante una serie de síntomas –psicológicos e incluso físicos– en los hijos de los supervivientes de eventos catastróficos. Aunque reconoce los problemas que conlleva esta hipotética sintomatología, por ejemplo el riesgo de que los hijos se arroguen ellos mismos el estatus de víctima, Hirsch plantea la existencia de un grupo social que de alguna forma comparte las experiencias dolorosas de sus padres. ²⁰ El título de su obra alude a esta entidad social: una nueva generación que experimenta el pasado perturbador de los antepasados tan intensamente como si fuera el suyo propio. Pero el título de la obra de Hirsch indica una segunda forma de entender la posmemoria, más allá de una categoría aplicada a una generación o grupo social, como propiamente la acción que lleva a cabo dicho grupo, esto es, la acción de generar, de crear la posmemoria. Así, la posmemoria, por un lado, describe el impacto psicológico de unos eventos sobre aquellas personas que no los presenciaron y, por otro lado, constituye lo que la autora denomina una «estructura» de la remembranza. De acuerdo con esta segunda acepción, la posmemoria caracteriza cómo se comunica el pasado a los descendientes de los supervivientes y al resto de la sociedad en general. Es esta segunda interpretación del significado de *posmemoria* la que facilita una base teórica más coherente para llevar a cabo una crítica literaria menos reverente y más eficaz respecto a la representación novelesca del pasado.

En una exposición del contexto personal que motiva su trabajo en los estudios de la memoria, Hirsch otorga un lugar privilegiado a su propio afán activista por encima de cualquier trauma que hubiera podido sufrir como hija de judíos que sobrevivieron a la ola persecutoria en Rumanía durante la segunda guerra mundial y que evadieron la deportación. Hirsch reconoce la omnipresencia de las historias de sus padres durante su infancia, ²¹ pero explica que se embarcó en los estudios de la memoria porque ofrecían

un medio para destapar y restituir experiencias e historias de vida que quizás de lo contrario se hubieran ausentado del archivo histórico para siempre. Como un

19. *Ibid.*, p. 6; cursiva en original.

20. *Ibid.*, p. 34.

21. *Ibid.*, p. 4.

tipo de contra-historia, la «memoria» ofrecía una explicación de las estructuras de poder que estimulaban el olvido, la amnesia y la tachadura, y así permitía participar en actos de reparación y desagravio. Prometía el planteamiento de formas de justicia más allá de las estructuras hegemónicas de lo estrictamente jurídico.²²

A Hirsch le motivan preocupaciones de índole ética. Aspira a defender los intereses de los débiles y de los oprimidos. Concibe su trabajo intelectual como una forma de activismo social y reivindica la necesidad de llevar a cabo una labor en beneficio de los agraviados. Esta labor social, que va más allá de lo puramente jurídico, consiste en efectuar actos de «reparación y desagravio», formas de justicia de las que se responsabiliza Hirsch mediante su trabajo académico en el área de la memoria. Si hay algún trauma subyacente en la decisión que toma Hirsch de comprometerse con el activismo de la memoria, no es ciertamente comparable con las anormalidades psicológicas que padecen los supervivientes de experiencias profundamente perturbadoras. Es más, el trabajo de Hirsch desprende una impresión generalizada de la posmemoria como una fuerza sumamente positiva para la sociedad. En su teoría existe una alquimia curiosa mediante la que la posmemoria, a través de las obras creativas que la encauzan, es capaz de transformar un pasado doloroso y destructivo en algo potencialmente beneficioso para la sociedad. Vista así, la posmemoria tiene poco en común con la noción del trauma heredado.

La posmemoria, pues, no es simplemente algo que posee la gente; es un proceso que ejercen las obras de arte. Se desempeña mediante la configuración de «estructuras mediadas».²³ Estas estructuras suelen ser estéticas: son obras imaginativas de tipo visual o escrito. A veces son institucionales, por ejemplo un museo, o tecnológicas, como una página web.²⁴ Hirsch entiende estas estructuras como una forma de reparar los vínculos con el pasado que se han visto frustrados por la presencia de discontinuidades en el paso de la memoria individual a la colectiva. En palabras de Hirsch, la posmemoria consta de «formas de recuerdo que reconectan y reincorporan el tejido intergeneracional de la memoria que se ve partido por una catástrofe».²⁵ En este sentido, el hecho de interpretar la posmemoria como una especie de trauma es una contradicción ya que el fenómeno representa, de alguna manera, la superación de una relación malsana con el dolor ajeno. La posmemoria indica el camino hacia un compromiso histórico constructivo y sano tras un pasado difícil:

Cuando [...] se comunica experiencias [traumáticas] mediante historias e imágenes que pueden ser objeto de una narración e integrarse –aunque se haga con desconcierto– dentro de un presente históricamente diferente, en la segunda ge-

22. *Ibid.*, pp. 15-16.

23. *Ibid.*, p. 23.

24. *Ibid.*, p. 6.

25. *Ibid.*, p. 32.

neración se abre la posibilidad de un tipo de recuerdo basado en un proceso de identificación en la que interviene forzosamente una mediación más consciente.²⁶

En el fondo, el concepto de posmemoria constituye un alegato en defensa de la relevancia e impacto social de determinadas actividades artísticas. Nos hallamos ante la intervención de Hirsch en el sempiterno debate en torno a la crisis de las humanidades. La posmemoria ensancha las lindes temporales de un episodio histórico, dotándolo de una envergadura en el mundo contemporáneo que va más allá de la trascendencia que tuvo para los agentes históricos que estuvieron implicados en su origen. Aunque el deseo de identificarse con las víctimas surja con intensidad a menudo en el contexto familiar, la práctica de la posmemoria reporta beneficios para toda la sociedad, al abrir la posición que ocupan los familiares de las víctimas como un espacio en el que pueden proyectarse miembros de un trasfondo social más amplio. Es decir, la posmemoria, según Hirsch, posibilita que los que no estuvimos presentes cuando ocurrió el Holocausto podamos saber cómo es ser hijo de alguien que sí lo estuvo. Al generar este conocimiento experiencial a través de las obras de arte, la posmemoria permite que el recuerdo de la experiencia perdure:

La labor posmemorial [...] pugna por *reactivar* y *reencarnar* estructuras políticas y culturales del recuerdo más distantes al dotarles de mediación y expresión estética con cierta resonancia individual y familiar. De esta forma, los participantes afectados menos directamente pueden comprometerse en la generación de posmemoria que puede perdurar incluso cuando todos los participantes e incluso sus descendientes familiares ya no estén.²⁷

La posmemoria es el proceso mediante el que se comunica la experiencia de personas traumatizadas a un público más amplio. Las estructuras estéticas de las que depende este proceso no aspiran a transmitir el trauma original, lo cual sería difícil de concebir de forma literal, sino simplemente a propagar una conciencia histórica a los espectadores y lectores.

Esta interpretación de la posmemoria como el medio de generar una conciencia del pasado no solo nos ayuda a rebatir la falacia de que el trauma de nuestros antepasados sea capaz de interpelarnos en el presente, sino también a abrir un espacio crítico de reflexión sobre cómo se transmite el conocimiento histórico a las siguientes generaciones. Hemos visto cómo la terminología de Hirsch se presta a la tendencia de congratular a los artistas contemporáneos por su interés en el pasado. La crítica contemporánea se complace demasiado con lugares comunes como el rescate del olvido de una experiencia determinada, la recuperación de la memoria de un grupo, la superación de un trauma histórico que amenaza la convivencia social en el presente. A menudo es como si el mero hecho de recrear un

26. *Ibid.*, p. 85.

27. *Ibid.*, p. 33.

episodio histórico bastara como motivo para elogiar a un novelista. Pero no toda recreación del pasado tiene valor. La literatura puede servir a intenciones ocultas, aliviar la culpabilidad propia, fomentar la autocomplacencia. Existe el riesgo de que la posmemoria sirva para eximir a los críticos literarios de la responsabilidad de cuestionar por y para qué los artistas utilizan la historia. Si entendemos la posmemoria como un trauma que pervive en la sociedad y la acción de escribir como un acto de alivio y expiación al servicio del público, se le confiere a la obra artística un valor social indiscutible. En vez de objeto de análisis, estas obras corren el peligro de convertirse en un artículo de culto. Pero si destacamos la interpretación secundaria de la posmemoria como el conjunto de estructuras estéticas que sirven de intermediarias entre el pasado y los lectores contemporáneos, de repente se abre la posibilidad de hacer crítica sobre la manera en que se divulga el conocimiento histórico. Si nuestro acceso al pasado depende de obras imaginativas, los creadores tienen una responsabilidad social que debe ser supervisada por los que estudian sus obras. Si el arte ya no es simplemente una válvula de escape catártica para los que se creen afectados por las atrocidades perpetradas hace tiempo, sino que se le encomienda la generación de una conciencia histórica, es el deber del estudioso de la cultura interrogar la función de este acceso al pasado, evaluar cómo se logra y determinar su impacto en los lectores. Mientras la equiparación de posmemoria y trauma nos encamina simplemente a dar por sentada la relevancia social de obras de arte que tratan del pasado, interpretar la posmemoria en concepto de generación de conciencia histórica exige que consideremos la relevancia social como una cualidad que se asigna mediante una argumentación razonada según las propiedades estéticas y éticas de una obra determinada.

POSMEMORIA Y LA GENERACIÓN DE CONCIENCIA HISTÓRICA

Cuando Hirsch aprueba el arte que se ocupa de los eventos perturbadores de la historia, no lo suele hacer sin reservas y nunca lo hace de forma indiscriminada. Incluso cuando las obras parecen responder a las inquietudes psicológicas de los hijos de las víctimas, Hirsch no deja de portar una mirada crítica al uso del pasado que se hace en estas obras. En el contexto del arte visual centrado en los eventos del Holocausto, Hirsch denuncia la tendencia de infantilizar y feminizar a las víctimas y señala el riesgo concomitante de representar a los autores de la barbarie con rasgos hiper-masculinos y despersonalizados.²⁸ Hirsch observa cómo influyen en los espectadores contemporáneos los tropos visuales de infantilización y despersonalización cuando visualizamos fotografías de las atrocidades del Holocausto tomadas por los mismos autores de los crímenes. Como ejemplo pone una foto de un niño en el gueto de Varsovia, una imagen que ha llegado a ser icónica en

28. *Ibid.*, p. 133.

los estudios del Holocausto y que proviene del informe Stroop, redactado por las autoridades nazis para documentar la destrucción del gueto. Hirsch señala cómo el hecho de editar y recortar una imagen puede tener efectos atenuantes. Algunas reproducciones de la imagen se centran únicamente en el niño, aislándolo de su entorno y ocultando a los soldados nazis que se ven en la fotografía original. Al focalizarse en el niño estas imágenes lo divorcian de su contexto histórico. Se le transforma en símbolo, en una representación abstracta de la condición de víctima. La particularidad del momento histórico se pierde de vista detrás de lo universal; el niño judío se transforma en un inocente cualquiera frente a una malevolencia sin nombre. La modificación de la fotografía la convierte en el escenario de lo que Hirsch denomina un «encuentro mítico» entre el bien y el mal.²⁹ Al espectador se le ahorra el deber de lidiar con la problemática autoría de la imagen y con la complejidad ética de asumir el punto de vista del asesino. Según Hirsch, esta forma de recortar la imagen entraña una intimidad halagadora pero sumamente deshonestas: «la sensación falsa de intimidad que favorece el primer plano [encierra] al espectador en una mirada identificativa que neutraliza las facultades críticas».³⁰

Esta técnica de edición y recorte es un fenómeno que se detecta no solo en la reproducción de imágenes visuales. Algunas de las novelas históricas más celebradas de las últimas décadas en España utilizan procedimientos parecidos en su representación de las víctimas de la guerra civil. Ocurre a veces en las novelas del denominado *boom* de la memoria histórica. Las novelas que se asocian a este movimiento muchas veces son anunciadas como una forma de recuperar el recuerdo de las víctimas republicanas de la guerra. En algunas de estas obras, a veces las más exitosas desde un punto de vista comercial, la infantilización y feminización de las víctimas republicanas constituyen un requerimiento *sine qua non* que condiciona nuestra recepción de los eventos históricos. En estos casos, al lector no se le anima a aproximarse a la historia con un espíritu inquisitivo; no se pretende ampliar su conocimiento ni fomentar su interés en unos hechos desconocidos. El pasado constituye un simple muestrario de crueldad, un mundo distante sin aparente conexión con el nuestro. La ambigüedad se desvanece: no solemos encontrar a seres complejos que luchan por dotar de sentido a un mundo caótico que se ha vuelto boca abajo y que les obliga a decidir su propia trayectoria ante un cruce de ideologías antagónicas y cosmovisiones incompatibles. En lugar de complejidad psicológica, hay buenos y malos, y al lector solo se le pide su empatía por los primeros y su horror ante los segundos. La misma descontextualización histórica que Hirsch identificaba en ciertos usos de la imagen del informe Stroop la podemos ver en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez.³¹ En esta novela que recaudó premios y alcanzó un gran público popular mediante

29. *Ibid.*, p. 140.

30. *Ibid.*, p. 140.

31. Alberto MÉNDEZ: *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2004.

su versión cinematográfica, la guerra civil se reduce a un mero escenario ante el cual se desarrolla una serie de tragedias lacrimógenas. Los factores políticos, económicos y sociales que se hallan en juego en el conflicto se ahogan en medio de una secuencia desgarradora de relatos ficcionales. Méndez prelude cada una de las cuatro historias entrelazadas que componen el libro con la palabra *derrota* para marcar el tono elegíaco que predomina en el conjunto. En *Los girasoles ciegos* la guerra se libra entre bastidores; el lector presencia su impacto devastador en un conjunto de individuos sin culpa. La guerra es un motor de tragedia, una fuerza anónima de otro mundo cuyo coste pagan los débiles y miserables. El tratamiento sentimental de la guerra en *Los girasoles ciegos* tiene el efecto de despolitizar a las víctimas. Los protagonistas de la novela no conducen la trayectoria de su destino: son sujetos pasivos; mártires sin causa; daños colaterales en el torbellino de la historia. Las víctimas siguen la pauta posmemorial identificada por Hirsch: o son hombres emasculados –como el padre que se esconde en un armario, el poeta sensible e idealista, el desertor pacifista– o son mujeres y niños indefensos. Los militares activos se ausentan del punto de mira y una guerra librada entre dos bandos es reinterpretada como una orgía de violencia desatada sobre unos inocentes impotentes. Hirsch advierte que el tratamiento sentimental ofrece un mecanismo de defensa que permite que los lectores atenúen su recepción de temas penosos relacionados con la violencia histórica y que se absuelvan, de este modo, de la responsabilidad de sondear las motivaciones de los autores de la crueldad.³² Nos gratifica pensar que los malos son monstruos en vez de seres humanos parecidos a nosotros. Una novela que refuerza nuestra tendencia innata a minusvalorar el mal del que todos somos capaces no es una buena guía ética.

Las novelas históricas sobre la guerra civil tienden a privilegiar la perspectiva de la víctima, plasmando así la intuición de Hirsch de que el arte posmemorial predispone al público para asumir la posición de la víctima, ya que es el único punto de vista que se le ofrece.³³ Según Hirsch, el impulso de ocupar el papel de los afligidos es especialmente agudo cuando vemos imágenes de niños. Sostiene que este tipo de imágenes, que abundan en el arte visual que se ocupa del Holocausto, incita a los espectadores a sentirse demasiado identificados con los que sufren. Este proceso de «sobre-identificación» desemboca, según Hirsch, en la apropiación e interiorización de la experiencia de la víctima. Se desdibuja la división entre el yo y el otro, y el espectador, imaginándose en su lugar, sustituye a la víctima: «ese 'hubiera podido ser yo' creado específicamente por el ambiente político actual [...] convierte al niño en un símbolo superficial de vulnerabilidad e inocencia».³⁴ De acuerdo con Hirsch, las imágenes de niños facilitan nuestra

32. Marianne HIRSCH: *The generation of postmemory...*, pp. 148-149.

33. *Ibid.*, p. 144.

34. *Ibid.*, pp. 166-167.

capacidad de autoproyección; permiten una cómoda sensación de poder asimilar una experiencia histórica que en realidad es incomprensible:

Las imágenes de niños se prestan fácilmente a la universalización. Ya que son menos individualizados y menos marcados por las particularidades de la identidad, los niños invitan múltiples proyecciones e identificaciones. Sus imágenes fotográficas, sobre todo cuando se recortan y se descontextualizan, provocan una mirada espectadora afiliativa y protectora en la que se advierten estas inclinaciones; es una mirada que promueve el olvido o incluso la negación. Para alcanzar un encuentro más triangulado y menos apropiador con las imágenes de niños, estas tendrían que preservar algunos de sus estratos visuales y su especificidad histórica.³⁵

El uso de la perspectiva de niños es una estrategia común en obras de ficción relativas a la guerra civil. Desde la posguerra proliferaron narrativas que adoptaron la perspectiva ingenua y distante de jóvenes protagonistas cuya incomprensión de la realidad bélica en la que se encuentran sumergidos encubre una crítica a la guerra y su cualidad de absurdo. Los novelistas de la generación del medio siglo –un calificativo que abarca a escritores como Ana María Matute, Juan Goytisolo y Carmen Laforet– inauguraron un estilo de narración que plasmó su propia experiencia de niños en la guerra. Sus obras reflejaron una corriente que reforzó la interpretación socialmente sancionada en aquella época que entendía la guerra como el resultado trágico de una locura colectiva.³⁶ La interpretación de la guerra como un desvarío fratricida, aunque siga vigente en algunos sectores de la sociedad, pasa por alto los factores socioeconómicos que estuvieron a la raíz del conflicto. El uso de la perspectiva de niños es un capricho artístico apasionante, pero puede ocultar el contexto histórico del conflicto y las verdaderas razones por las que se libró. La perspectiva de niños nos incita a ver la guerra como algo incomprensible, una especie de catástrofe natural imprevisible, un caso de fuerza mayor en el que los que más perdieron eran los niños sin culpa que tuvieron que vivir con sus consecuencias. Cuando se nos desvía la atención hacia los niños, como si constituyeran una agrupación demográfica homogénea, y no se tiene en cuenta las circunstancias individuales dentro de ese grupo, existe la propensión de desatender a las auténticas injusticias sociales que produjo la guerra civil española, cuyas etiquetas de vencedor y vencido perduraron durante décadas. La alineación de la perspectiva del lector con la de un niño en este género de narrativas entraña un sentimentalismo que expone las facultades críticas al empobrecimiento. La resultante infantilización de las víctimas rebaja el contexto histórico, haciendo que se quede en un segundo plano, y propicia una lectura en

35. *Ibid.*, p. 142.

36. Para un análisis de las diferentes fases en la interpretación sociopolítica de la guerra civil, véase Michael RICHARDS: «From war culture to civil society: Francoism, social change and memories of the Spanish Civil War», *History & Memory*, 14. 1-2 (2002), 93-120.

que las funciones cognitivas superiores del análisis y la razón queden relegadas detrás de las reacciones afectivas y emocionales.

La infantilización de las víctimas tiende asimismo a ir de la mano de la despersonalización de los autores de las atrocidades. Hirsch observa que en el arte del Holocausto el cultivo predominante de la perspectiva de víctimas infantilizadas y feminizadas incita a los espectadores a participar en la «hiper-masculinización y, en última instancia, la despersonalización de los perpetradores, lo cual permite el encubrimiento de la agencia de la perpetración».³⁷ Las novelas históricas sobre la guerra civil no suelen indagar en la psicología de los responsables de los actos reprensibles; la caracterización de estos personajes tiende a la caricatura. Suelen ser símbolos más que personajes desarrollados y carecen de una profundidad psicológica que permita al lector reflexionar sobre sus motivaciones. Por ejemplo, la novela *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, persigue una preocupación intensa con la figura de la víctima hasta el punto de desatender al causante del sufrimiento de los personajes.³⁸ El mal no parece ejercer la misma fascinación para Muñoz Molina con el resultado de que los malos en esta novela de víctimas son meras siluetas cuya intimidad y razón de ser nos están vedadas. La falta de matices en el retrato de los responsables de la violencia e injusticia permite que se propague un paradigma simplista de buenos *versus* malos. El apego a estereotipos nos exime de la responsabilidad de emprender un procedimiento identificativo psicológicamente y éticamente más complejo que, según Hirsch, nos podría ayudar a comprender mejor a aquellos seres humanos que cometieron actos de violencia abominables.³⁹

La incitación a identificarse con las víctimas peca de deshonestidad intelectual cuando las propias víctimas aparecen descontextualizadas, divorciadas de su trasfondo político y social, desprovistas de agencia y cuando se las emplea como el símbolo universal de una injusticia más general: «La identificación por sí sola no tiene por qué ser una forma de descontextualización, pero en [determinados] casos el discurso de la identificación simplifica y distorsiona y llega a ser tan dominante que excluye una mirada retrospectiva más oblicua, crítica o resistente».⁴⁰ Una mirada crítica que se resiste al impulso fácil de identificarse con las víctimas, para Hirsch, señala el camino hacia un acercamiento más ético al arte que se ocupa de las atrocidades históricas. El tratamiento sentimental de la guerra civil en muchas obras contemporáneas ha alimentado un discurso crítico que contempla el proceso de identificación como el propósito primordial de la lectura de estas obras. La empatía es, sin lugar a dudas, una actividad importante para la recepción de relatos sobre la violencia histórica, pero a veces la intensidad de los procesos empáticos impide la preservación de una postura crítica que nos ayuda a contextualizar la experiencia histórica. Las emociones suscitadas por nuestra identifica-

37. Marianne HIRSCH: *The generation of postmemory...*, p. 144.

38. Antonio MUÑOZ MOLINA: *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.

39. Marianne HIRSCH: *The generation of postmemory...*, pp. 148-149.

40. *Ibid.*, p. 142.

ción con los personajes-víctimas no nos ayudan necesariamente a comprender los eventos históricos ni tampoco siquiera la experiencia de ser víctima. Hirsch cree que la identificación entraña incluso el riesgo de usurpar la experiencia de la víctima. Aunque sea difícil de entender en un sentido literal cómo podría producirse una apropiación de la identidad de la víctima mediante la creación o el consumo de una obra de arte, lo que sí es evidente es que nuestras reacciones emocionales al estímulo artístico no tienen por qué estar dirigidas hacia el objeto que las originó en primera instancia. Una reacción visceral ante el horror que experimenta otro ser puede provocar tendencias a la acción motivadas por el interés propio, desencadenando comportamientos resultantes del ansia de aliviar nuestro propio malestar y no específicamente de nuestra preocupación por el sufrimiento de otra persona.⁴¹ En la actividad de leer, esta predisposición psicológica se plasmaría en el fenómeno aristotélico de la catarsis. Asistimos a la tragedia de otro y nos sentimos liberados de la pesadumbre propia. La contemplación del dolor forma parte de una experiencia lectora que en su conjunto produce satisfacción. Disfrutamos de obras que retratan la miseria de otras personas; si no fuera así, no las leeríamos. La advertencia de Hirsch contra la usurpación puede entenderse de otra forma también. Muchas veces los lectores asumimos la perspectiva del protagonista. Recreamos imaginativamente los eventos de la narración como si los estuviéramos viviendo nosotros. Fantaseamos acerca de cómo reaccionaríamos y qué sentiríamos nosotros ante tal suceso. De hecho, se nos exhorta implícitamente a este traslado del yo al centro de la narración cuando una novela *histórica* es descrita como una novela de la *memoria*. Los recuerdos autobiográficos son personales e intransferibles. No podemos recordar lo que le pasó a otra persona, y si no experimentamos nosotros un evento determinado, no puede ser memoria, en sentido estricto, sino historia. Pero cuando nos hallamos nosotros mismos en medio de la obra, podríamos llegar a suponer que comprendemos lo que las víctimas experimentaron. Ya que lo hemos recreado en nuestra imaginación, podríamos pensar que lo hemos visto, que en cierto sentido lo hemos vivido. Una suposición de este género es obviamente falaz. Quizás es lo que entiende Hirsch cuando se refiere a la tentación de usurpar el pasado de otra persona y convertirse en «víctima adoptiva».⁴² La sensación de haber vivido algo en carne propia tiene el efecto de desarraigarlo de su contexto histórico. La recreación del pasado mediante la estética produce la ilusión del conocimiento empírico, la fantasía de la apropiación.

La crítica literaria tiene la obligación de poner en entredicho estas tendencias de lectura. La disección de una novela histórica mediante el análisis crítico nos obliga a tener presente el papel del artista que actúa de intermediario en nuestra recepción de los acontecimientos históricos. Como contrapeso a la retórica del arte, la crítica

41. Amy COPLAN: «Understanding empathy: its features and effects», en Amy COPLAN y Peter GOLLIE (eds.): *Empathy. Philosophical and psychological perspectives*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 3-18, esp. pp. 15-17.

42. Marianne HIRSCH: *The generation of postmemory...*, p. 167.

debería arrancarnos de la ilusión de intimidad con las víctimas, aprovechándose de su posición externa al discurso del novelista para evaluar cómo este da forma a nuestra percepción del pasado. Un discernimiento más profundo de la mediación estética puede ayudarnos a rehuir interpretaciones simplistas de las novelas históricas: la sentimentalidad y autocompasión frente al sufrimiento de las víctimas; la incapacidad o indisposición de indagar en la psicología de los autores de la violencia. Es posible que los lectores no vean paralizadas sus facultades críticas ni sucumban al impulso de simplificar realidades históricas complejas cuando se les señala el papel del autor en la construcción de las condiciones bajo las que contemplan el pasado. Las censuras que hace Hirsch de cómo los artistas visuales dulcifican el Holocausto mediante el cliché, el sentimentalismo y la pornografía son especialmente relevantes para la crítica de la novela histórica de la guerra civil. Son pocas las veces en las que los críticos ponen en tela de juicio el uso de recursos que reconfortan con una dicotomía maniquea de republicanos buenos y nacionalistas malos. Lo sentimental quizás vende más que un texto ambiguo e inquietante que nos hace reflexionar sobre nuestra relación cómoda y autocomplaciente con el pasado. Una imagen distópica de la historia nos ayuda a felicitarnos del presente y a confiar en el futuro. Sin embargo, le incumbe al crítico explorar el cómo y el porqué de estos usos y abusos del pasado. Con la postura crítica que recomienda Hirsch para interpretar el arte del Holocausto podríamos dejar de rendir pleitesía a los novelistas históricos indiscriminadamente por ejercer una actividad cuyos beneficios sociales muchas veces se presuponen. Igualmente podríamos renunciar a la presunción de dar por seguro de antemano que las obras literarias de «memoria» constituyen una fuente orgánica de justicia para las víctimas.

En resumen, Hirsch demuestra que el análisis crítico puede desempeñar la función de inspirar en los consumidores del arte posmemorial la incómoda sensación de que las cuestiones desencadenadas por una historia perturbadora están aún por resolver. Esta sensibilidad histórica, hecha manifiesta por los críticos y puesta en práctica por los lectores y espectadores, contrarresta usos interesados del pasado. Como contrapunto esencial a la satisfacción inherente al consumo estético, esta sensación de irresolución es fundamental para el activismo social que, según Hirsch, es el fin último de la posmemoria. Hemos visto cómo algunos críticos recurren al concepto de posmemoria para legitimar la elaboración artística del pasado como una actividad motivada por el trauma. Esta interpretación de la novela histórica de la guerra civil española consigna un estatus privilegiado al arte como una actividad curativa que ejecuta justicia tardía para las víctimas y cierre emocional para la sociedad contemporánea. Aunque se encuentre en el trabajo de Hirsch una justificación para interpretar la posmemoria como una manifestación del trauma, hemos visto que esta interpretación va en contra de los objetivos sociales del arte posmemorial. Al inculcar en los lectores la satisfacción de participar en un acto supuestamente terapéutico, concebir la posmemoria como transmisión del trauma incita a la autocomplacencia, a una sensación de superioridad con respecto al pasado y a la impre-

sión de creerlo por fin zanjado y sus lecciones, superadas. El trauma tiene el efecto de escudar a la obra literaria de cualquier reproche: un relato que cumple con las exigencias psicológicas de su autor no requiere ninguna justificación más. Pero una novela histórica, aunque se vista de la parafernalia del trauma, no es necesariamente provechosa para un acercamiento al pasado y el hecho de leerla no tiene por qué crear mejores ciudadanos ni mejorar su bienestar psicológico. Si nos centramos en la segunda interpretación de la posmemoria como algo que se genera en la sociedad, vemos que Hirsch en realidad no recomienda una actitud reverente hacia estas obras de arte. Su trabajo pone en práctica el deber crítico de cuestionar el uso que se hace de la historia para fomentar en el público una actitud inquisidora que no se conforma con interpretaciones históricas simplistas. El armazón teórico de Hirsch rechaza el tratamiento excesivamente sentimental del pasado y provee lecciones sumamente valiosas para los críticos que se ocupan de la novela histórica contemporánea, lecciones que, si estamos dispuestos a abandonar la terminología del trauma, estaremos mejor posicionados para aprovechar.

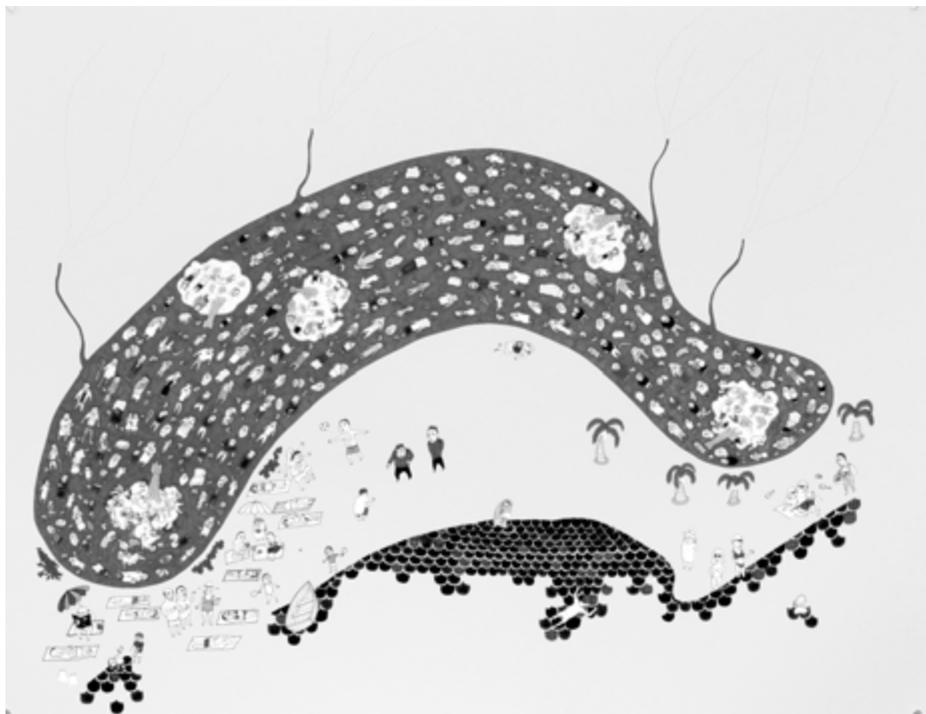


Ilustración de la serie *Los Fantasmas* (2011-2013), de Coco Guzmán

.....
 SAMUEL O'DONOGHUE es investigador posdoctoral en el CSIC. Actualmente estudia la divulgación de información y la censura de obras literarias e históricas sobre el Holocausto durante el franquismo e investiga la labor de los intelectuales españoles acerca del exterminio de los judíos europeos. Sus publicaciones abarcan los ámbitos de la filología hispánica y francesa, la historia cultural y la estética.