

VNIVERSITAT  
E VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Departament de Filologia Espanyola



NARRATIVAS POSTRAUMÁTICAS DE DUELO  
PERSISTENTE EN LA ESPAÑA DEL S. XXI

TESIS DOCTORAL

Presentada por Anthony Nuckols

Dirigida por el Dr. Joan Oleza Simó

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados  
València, 2019



**NARRATIVAS POSTRAUMÁTICAS DE DUELO PERSISTENTE EN LA  
ESPAÑA DEL S. XXI**



## AGRADECIMIENTOS

---

A mi director de tesis, Joan Oleza, agradezco su apoyo, su paciencia y su confianza, sin los cuales este proyecto no habría sido posible.

A los compañeros del programa de doctorado, José, Violeta y Luz, por su apoyo, las lecturas y las conversaciones compartidas. Y a Luz, en particular: sin ti, esto no habría salido. Gracias.

To all my colleagues in the English Department for their warm welcome, interest and trust they have placed in me. For their unwavering support, I especially and affectionately thank Barry, Begoña, Mariajosé and Vicent.

A mi familia de aquí y de allá: thank you. To my family, here and there: gracias.

To Emi, for your unconditional love and for your patience. For being a constant reminder to strive for what is just. And for always trying to make me laugh, even when I don't.



## ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS .....	11
ÍNDICE DE TABLAS .....	13
LISTA DE SIGLAS .....	15

### PRIMERA PARTE. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS: DUELO, LITERATURA Y LA ENUNCIACIÓN DE UN CARACTERIZACIÓN NARRATIVA

1. INTRODUCCIÓN .....	19
<b>1.1. Presentación del problema y antecedentes .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2. Objetivos y metodología .....</b>	<b>25</b>
<b>1.3. Organización del trabajo.....</b>	<b>32</b>
2. ORÍGENES Y DESARROLLO DEL CONCEPTO CONTEMPORÁNEO DEL DUELO: DEL PSICOANÁLISIS A LA LITERATURA. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	35
<b>2.1. Dicotomía freudiana: duelo y melancolía .....</b>	<b>43</b>
2.2.1. En contra de la consolación. Duelos imposibles e interminables y la despatologización de la melancolía .....	52
2.2.2. Memoria melancólica: una contradicción.....	59
2.2.3. Más allá del duelo y la melancolía.....	62
2.2.4. El duelo y la literatura.....	70
<b>2.3. Narrativas postraumáticas de duelo persistente .....</b>	<b>73</b>
2.3.1. Consideraciones sobre lo postraumático y el duelo persistente.....	74
2.3.2. Características formales: narración y la “poética de ausencia” .....	88
2.3.3. Ejemplos visuales de narrativas postraumáticas de duelo persistente .....	97
3. EJEMPLOS TRANSNACIONALES DE NARRATIVAS POSTRAUMÁTICAS DE DUELO PERSISTENTE .....	105
<b>3.1. La Europa del post-Holocausto .....</b>	<b>111</b>
3.1.1. W.G. Sebald: <i>Austerlitz</i> (2001).....	112
3.1.2. Patrick Modiano: <i>Dora Burder</i> (1997) .....	131

<b>3.2. La tragedia europea vista desde España.....</b>	<b>145</b>
3.2.1. Adolfo García Ortega: <i>El comprador de aniversarios</i> (2003).....	149
3.2.2. Juan Mayorga: <i>El cartógrafo: Varsovia</i> (1: 400.000) (2010).....	154

SEGUNDA PARTE. DUELO Y LITERATURA EN LA ESPAÑA DEL *BOOM* DE LA MEMORIA

4. EL CASO ESPAÑOL .....	163
<b>4.1. El <i>boom</i> de la memoria: contexto internacional y el auge del movimiento de recuperación de la memoria histórica español.....</b>	<b>164</b>
4.1.1. La memoria cosmopolita y el auge del movimiento por la recuperación de la memoria histórica.....	173
4.1.2. La privatización de la memoria.....	187
4.1.3. La literatura del <i>boom</i> .....	195
4.1.3.1. Narrativas de recuperación de la memoria histórica.....	202
<b>4.2. Duelo en la España del <i>memory boom</i> .....</b>	<b>213</b>
4.2.1. La necesidad de un duelo .....	216
4.2.1.1. El duelo inconcluso de los vencidos .....	220
4.2.1.2. El silencio, la transmisión intergeneracional y el trauma cultural .....	225
4.2.1.3. El duelo colectivo social .....	233
4.2.2. Narrativas postraumáticas de duelo persistente en la España del <i>memory boom</i> .....	250
5. NARRATIVAS POSTRAUMÁTICAS DE DUELO PERSISTENTE EN LA ESPAÑA DEL S. XXI..	253
<b>5.1. Alberto Méndez: <i>Los girasoles ciegos</i> (2004).....</b>	<b>257</b>
5.1.1. Significar el duelo mediante la derrota como tema central.....	263
5.1.2. Significar el duelo poéticamente: poética de ausencia en los relatos de <i>Los girasoles ciegos</i> .....	277
5.1.2.1. El primer relato de <i>Los girasoles ciegos</i> .....	278
5.1.2.2. El segundo relato de <i>Los girasoles ciegos</i> .....	287
5.1.2.3. El tercer relato de <i>Los girasoles ciegos</i> .....	293
5.1.2.4. El cuarto relato de <i>Los girasoles ciegos</i> .....	299



<b>5.2. Ernesto Pérez Zúñiga: <i>Santo diablo</i> (2004)</b> .....	<b>303</b>
5.2.1. Una narración polifónica. Escribir desde el presente.....	307
5.2.2. Cimientos de difuntos, fantasmas que joroban .....	320
5.2.3. Guerras pasadas y presentes.....	323
<b>5.3. <i>Las voces fugitivas</i> de Alfons Cervera .....</b>	<b>326</b>
5.3.1. Escuchar a las voces fugitivas.....	337
5.3.1.1. Una mimesis de la memoria: fragmentación, discontinuidad y polifonía .....	341
5.3.1.2. Una recuperación en negativo: una poética de ausencia.....	350
5.3.2. El duelo y lo intempestivo .....	357
5.3.2.1. Lo intempestivo mediante la forma .....	359
5.3.2.2. Los efectos del pasado en el presente .....	363
5.3.3. La lucha antifranquista de la guerrilla .....	376
5.3.4. Más allá de Los Yesares .....	382
6. CONCLUSIONES .....	389
CONCLUSION.....	401
THESIS SUMMARY.....	413
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS .....	415



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Melencolia I (Dürer, 1514).....	45
Figura 2. The Writing on the Wall (Shimon Attie, 1992).....	99
Figura 3. Ausencias (Gustavo Germano, 2006).....	101
Figura 4. Ausencias (Gustavo Germano, 2006).....	101
Figura 5. Buena Memoria (Marcelo Brodsky, 2006).....	103
Figura 6. Fotograma del documental Patience After Sebald (Grant Gee, 2012) .....	113
Figura 7. Fotograma del documental Austerlitz (Sergei Loznitsa, 2016).....	114
Figura 8. Portadas de las ediciones alemana, española e inglesa.....	128
Figura 9. Reproducción de la fotografía recogida en Austerlitz (izq.); fotograma de la película El Führer regala una ciudad a los judíos (dcha.).....	130
Figura 10. Fotografía de Ágata, madre de Austerlitz (p. 253).....	130
Figura 11. Número de novelas de temática guerracivilista publicadas entre 1989-2011 (Becerra Mayor, 2015: 421).....	166
Figura 12. Número de producciones cinematográficas de temática guerracivilista (1980-2010).....	167
Figura 13. Carátula del documental El largo viaje (2009) de Sabin Egilior.....	177
Figura 14. Primera esquila conmemorativa publicada en El País .....	231
Figura 15. Cartel del cortometraje de Eugenio Recuenco (2016).....	258
Figura 16. Portada de Los girasoles ciegos (Edelvives, 2017) e ilustraciones de Gianluigi Toccafondo .....	259
Figura 17. Versión intermedia del segundo relato con enmiendas de Méndez (Itziar Guil, 2015: 175).....	292
Figura 18. Portada de Santo diablo (2004) y fotografía de Luis Escobar (1925) .....	306
Figura 19. Secuencias breves de Maquis (2007: 48), La sombra del cielo (2003: 118), Aquel invierno (2005: 30).....	357



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Voces narrativas y tiempos de narración en <i>Los girasoles ciegos</i> .....	273
Tabla 2. Número de secuencias de las novelas que integran <i>Las voces fugitivas</i> (2013) .....	343
Tabla 3. Tipos de narración en <i>Las voces fugitivas</i> (2013).....	345
Tabla 4. Secuencias breves en <i>Las voces fugitivas</i> (2013) .....	356



## LISTA DE SIGLAS

<i>ARMH</i>	Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica
<i>AUS</i>	<i>Austerlitz</i> (W. G. Sebald)
<i>DB</i>	<i>Dora Bruder</i> (Patrick Modiano)
<i>EC</i>	<i>El cartógrafo (Varsovia 1:400.000)</i> (Juan Mayorga)
<i>ECA</i>	<i>El comprador de aniversarios</i> (Adolfo García Ortega)
<i>GC</i>	<i>Los girasoles ciegos</i> (Alberto Méndez)
<i>SD</i>	<i>Santo diablo</i> (Ernesto Pérez Zúñiga)
<i>VF</i>	<i>Las voces fugitivas</i> (Alfons Cervera)





## **PRIMERA PARTE**

---

**MARCO DE LA INVESTGACIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS:**

**DUELO, LITERATURA Y LA ENUNCIACIÓN DE UNA CARACTERIZACIÓN  
NARRATIVA**



## 1. INTRODUCCIÓN

En el campo de la estética hay siempre, en definitiva, una cuestión ética.

W. G. Sebald, *Pútrida patria* (1985–1991)

### 1.1. Presentación del problema y antecedentes

El llamado “*boom* de la memoria” que se da en España durante los primeros años del siglo XXI, inundando el mercado y la esfera pública con innumerables representaciones y productos culturales, ha situado los temas de la Segunda República, la guerra civil y la subsiguiente dictadura en el centro del debate socio-político. La omnipresencia de todo lo relacionado con la guerra civil y la consolidación de una mirada más crítica a la otrora “ejemplar” Transición, llevó a muchos académicos y expertos a afirmar que España estaba viviendo “una saturación de memoria [...] memoria colectiva, memoria histórica y otras denominaciones equivalentes” (Juliá, 2006: 10) o que sufría de “empacho” de memoria (Rosa, 2007: 11). Lejos de tratarse de un fenómeno cultural y político que se limita únicamente a las fronteras nacionales, el *boom* de la memoria se puede entender como la expresión particular de una tendencia occidental que, según Andreas Huyssen, nos viene preocupando desde los años ochenta (2003: 11). Del mismo modo que sería erróneo discurrir sobre el auge de la memoria histórica como un proceso exclusivamente español, en los ámbitos de la literatura, el cine y la historiografía sería también una equivocación afirmar que el cambio de siglo trajo consigo una oportunidad inaudita de hablar y tratar ciertas cuestiones que atañen a los acontecimientos socio-políticos más importantes del siglo XX en España: semejantes aseveraciones no harían sino ignorar toda una serie de novelas, películas o décadas de investigación rigurosa en el ámbito de la historiografía.

Aun así, el cambio del siglo constituye un punto de inflexión para la sociedad española respecto a estas cuestiones. Desde el llamado movimiento para la recuperación de la memoria histórica que surge en torno al inicio del siglo XXI se ha alegado que los casi cuarenta años de dictadura, seguidos de una Transición política que favoreció la amnistía, así como lo que algunos han denominado el “pacto de olvido” o “de silencio”, dieron lugar a un déficit de memoria acerca de las causas, tragedia(s) y repercusiones de la guerra civil y el Franquismo, además de toda una serie de tareas pendientes con respecto a las víctimas y sus familiares. Lo que se ha dado en llamar el “movimiento memorialista” —que incluye grupos como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) que han liderado la iniciativa de las exhumaciones de miles de fosas comunes en toda España—, junto a ciertas medidas legislativas y judiciales derivadas de la victoria del PSOE en 2004, ha influido a parte de una generación contemporánea de escritores españoles que han respondido a la necesidad de subsanar este déficit. Siendo principalmente una generación de posmemoria (Hirsch, 1997) —que no ha vivido la guerra ni, en algunos casos, buena parte de la dictadura—, estos escritores han asumido la labor de recuperar la Historia a través de la obra literaria como modo de saldar ese déficit de memoria. Esta forma de exhumación literaria llevó al autor Isaac Rosa a comentar que si los lectores “buscamos esas claves en la ficción, es seguramente porque no las encontramos en otros espacios” (2015: 12). Por otra parte, más allá del ámbito cultural, de entre esas tareas pendientes que se han puesto de relieve a través de las iniciativas y las reivindicaciones de grupos como la ARMH, la que más repercusión ha tenido ha sido la de la recuperación de los restos de familiares represaliados de cunetas y fosas comunes: de ahí la noción de que, independientemente de las declaraciones de que el pasado está superado, hay miles de ciudadanos que no han podido llevar a cabo el duelo individual por aquellos deudos cuyo paradero es desconocido<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El antropólogo Ignacio Fernández de Mata afirma que las exhumaciones iniciadas por integrantes de la tercera generación han producido “la sacudida de todo el país”, donde “los jóvenes españoles nacidos a partir de los 80 en contextos familiares ajenos a estas experiencias —bien franquistas, bien acríticos—, han sido uno de los sectores más seriamente impactados por las imágenes de las exhumaciones” (2016: 38).

El nexos donde convergen la literatura influenciada por las tendencias socio-políticas que surgen a partir del siglo XXI con la noción de que existen tareas pendientes —entre las que está ese duelo individual— es el que nos interesa en la presente tesis. Partiendo de la idea de que la literatura ha servido para promover y, en cierto modo, “actualizar” la memoria colectiva actual sobre lo ocurrido durante la guerra y la dictadura (Luengo, 2004; Moreno-Nuño, 2006; Corredera González, 2010), argumentamos, no obstante, que en España no hay únicamente un déficit memorístico —esto es, la falta de información relativa a eventos y personas de la guerra y la dictadura— sino también un déficit afectivo<sup>2</sup> y ético-político que impide el establecimiento de lazos significativos con el pasado desde un presente cada vez más lejano en el tiempo de aquella época violenta que, sin embargo, todavía afecta a nuestra actualidad.

Sostenemos que este déficit afectivo, junto al predominio de un entendimiento privado de la memoria, ha hecho que la existencia de tantas fosas comunes en la España actual se conciba como una consecuencia de acontecimientos históricos cuyos efectos, sin embargo, se limitan a determinados grupos y personas. Si bien las pérdidas de la guerra civil y la dictadura y la existencia de miles de duelos individuales inconclusos forman parte de la Historia del país, no afectan de forma directa a la sociedad en su conjunto, y mucho menos socavan la realidad presente y democrática. Según escribe Txetxu Aguado sobre la amnesia y las carencias respecto al pasado en la actualidad en España, estos podrían entenderse “como [la] inexistencia de modelos emocionales y afectivos de relación con la memoria del pasado, más que históricos, de los cuales se han ocupado sus profesionales en la bibliografía de la época” (2011: 46). Partimos, pues, del momento del cambio del siglo y de ese *boom* de la memoria en España para plantear las posibilidades de un trabajo colectivo de duelo: “es en el plano de la memoria colectiva, quizás más aún que en el de la memoria individual, donde adquiere todo su sentido la comparación entre trabajo de duelo y trabajo de recuerdo” (Ricoeur, 2000: 109). En este

---

<sup>2</sup> En la presente tesis el uso de los términos *afectivo* y *afecto* viene influenciado por los llamados estudios sobre el afecto. Sobre el uso de estos términos procedentes del inglés en castellano, véase Labanyi, 2010. En la sección 2.3.1. retomaremos estas consideraciones.

sentido, estamos interesados en buscar un modo de abordar el déficit afectivo que sea capaz de (re)describir nuestra realidad actual y las conexiones con aquellos duelos y pérdidas que se entienden *a priori* como personales y privados en un potencial trabajo de duelo colectivo.

Desde nuestro punto de vista, proponer un hipotético duelo colectivo social implicaría no una panacea prescriptiva sino elaborar un modelo afectivo y ético-político. ¿Es posible para quienes vivimos ochenta años después pagar una deuda aún existente con un pasado cada vez más inasible e incomprensible? ¿Podemos enfrentar las tragedias de una guerra y una dictadura cuyas pérdidas, materiales y abstractas, ya no son propiamente nuestras? ¿Qué nos empuja a ello? ¿Por qué tendríamos que hacerlo? ¿Qué implica para el/lo colectivo y el presente la existencia de miles de duelos inconclusos? ¿Se puede hablar de manera parecida de un duelo colectivo pendiente, que está por realizarse? Y si es así, ¿qué formas podría tomar ese hipotético duelo colectivo a través de un medio expresivo como la literatura?

Nuestra propuesta en la presente tesis es, por tanto, construir un marco teórico para una narrativa capaz de plantearse algunas de estas cuestiones y enunciar una caracterización de obras literarias que tienen como objetivo recordar pero también llorar las pérdidas del pasado reciente. Proponemos, por tanto, lo que hemos llamado “las narrativas postraumáticas de duelo persistente” como instrumento capaz de ofrecer modelos afectivos sobre cómo hacer, después de tanto tiempo, justicia a un trauma (del) pasado que aún nos afecta. En esta tesis, nos centramos en la noción del duelo colectivo, un duelo continuado que no tiene como objetivo principal arrojar luz o desterrar sucesos pasados olvidados. En lugar de esto, hemos encontrado un modo de honrar la pérdida manteniéndola, sosteniendo precisamente aquello que la caracteriza, mediante lo que llamamos “poética de ausencia”, y que nos permite la paradoja de recordar tragedias absolutamente “incognoscibles”. Rompiendo el paradigma del duelo compensatorio de Freud —porque, ¿cómo vamos a poder compensar pérdidas que no son las nuestras?—, el trabajo de duelo en la narrativa del postrauma y la posmemoria no promete ni aspira a compensar estas ausencias, sino que las mantiene y sostiene mediante la admisión

constante de nuestra incapacidad para recuperar aquello que se perdió o recuperar el pasado. Al reconocer esta ausencia, al sostenerla, es cuando nos acercamos lo más posible a un intento siempre insuficiente de entender el vacío. Confiamos en que esta visión del duelo colectivo, este modelo narrativo que nos proporciona un modo de trascender la brecha temporal que inevitablemente y permanentemente nos separa de nuestra tragedia pasada, sirva como estímulo para conectar con otras tragedias y sufrimientos.

Dentro de las acotaciones temporales que hemos establecido para el presente trabajo de investigación —los primeros quince años del siglo XXI en España, los cuales vienen innegablemente marcados por esa preocupación por la memoria que define no solo el presente español sino el occidental, en general—, podemos destacar dos obras literarias en particular que abordan de manera explícita y directa la noción de un duelo colectivo y su relación con la literatura. Hacemos mención de estas en esta introducción con el fin de que las principales cuestiones que plantean nos orienten y nos sirvan como punto de partida.

La primera sería la novela *Los muertos* (2010) de Jorge Carrión —primera de la trilogía que incluye *Los huérfanos* (2014) y *Los turistas* (2015)— que plantea de manera directa la noción de un duelo colectivo y su relación con la ficción, aunque desde una perspectiva inesperada y poco convencional. La novela está dividida en dos partes, cada una con ocho capítulos que corresponden a los capítulos individuales de una serie de televisión homónima, aunque esto no se revela hasta después de la primera “temporada”. La premisa de la serie televisiva es la resurrección de personajes conocidos de obras de ficción —de la literatura, la televisión o el cine— que conviven en el Nueva York de los años noventa. Además de los distintos capítulos, aparecen unos textos académicos —ficticiales— escritos por teóricos y estudiosos que se introducen después de las dos “temporadas”, y que sirven para debatir y reflexionar sobre la serie de televisión. En estos textos académicos de ficción, se explica que a raíz del éxito de la serie se crea una red social en la que los usuarios asumen los avatares de sus personajes queridos para que estos sigan vivos, en lo que una de las articulistas ficticias describe como “la instauración de una progresiva conciencia novedosa, de una suerte de duelo absolutamente nuevo”

(2010: 98). Entre las diversas cuestiones planteadas por la novela de Carrión está la noción perturbadora de que “nos afecta más una muerte de ficción que un asesinato real”, en palabras del propio autor (Arjona, 2014)<sup>3</sup>. La segunda novela en cuestión sería *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, que, en este caso, aborda directamente la noción de un duelo colectivo no realizado por las pérdidas del pasado reciente español. En la cita del poeta Carlos Piera que sirve de epígrafe de la novela, este asevera que “en España no se ha cumplido con el duelo” y sienta las bases para una posible definición de esa tarea pendiente: el duelo es “el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. [...] no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto [...], sino a aquél en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío.” (Méndez, 2004: 11).

Citamos estas dos obras a modo de introducción a este trabajo de investigación precisamente por las cuestiones que proponen: la capacidad de la obra de ficción no solo para representar, retratar o relatar ciertas historias, sino también para conmovernos, para afectarnos. En este sentido han sido fundamentales las reflexiones de Jo Labanyi sobre los llamados estudios del afecto, en las que la autora nos anima a considerar los textos culturales como “cosas que hacen cosas”: es decir, considerarlos más allá de lo que representan y en la medida que comunican ciertas posturas, ideas o prácticas (Labanyi, 2010: 229-230). El asunto que aquí nos concierne es la relación entre esa característica intrínseca de la literatura de conmover y un potencial trabajo de duelo colectivo por las pérdidas y los daños de la guerra civil española y la dictadura en el siglo XXI, desde un presente cada vez más distanciado en el tiempo de los acontecimientos en cuestión. Dicho de otro modo, más allá de los datos o las historias que nos puede aportar la lectura de ciertas novelas recientes, ¿qué modelos o prácticas afectivos, emocionales o éticos —y potencialmente productivos— nos puede proporcionar la literatura entendida como práctica de duelo colectivo? Así, partiendo de las afirmaciones de Freud y Derrida que describían el duelo como un trabajo—Freud en su término *Trauerarbeit*, esto es “el

---

<sup>3</sup> Se trata de una entrevista publicada en la revista *El cultural*.



trabajo de duelo”; Derrida afirmando en *The Work of Mourning* (2001) que “all work is also the work of mourning” (2001: 142)— concebimos el duelo mediante las narrativas postraumáticas de duelo persistente como un trabajo colectivo.

## 1.2. Objetivos y metodología

A partir del análisis de textos literarios españoles desde el año 2000 y de la búsqueda de esos modelos y prácticas afectivos, el objetivo central de esta presente tesis ha sido caracterizar y establecer un prototipo literario que hemos denominado “narrativa postraumática de duelo persistente”. Para ello, ha sido necesario partir de una serie de preguntas: ¿qué es el duelo? ¿en qué se diferencia un proceso de duelo individual —como el de los familiares en busca de sus allegados en fosas— de uno colectivo, si es que se puede hablar de un proceso colectivo? ¿Cómo puede el texto literario significar ese duelo colectivo? Y, ¿de qué modo se diferenciarían las hipotéticas narrativas de duelo de aquellas tan influenciadas y marcadas por el movimiento de la recuperación de memoria histórica? El propósito entonces ha sido, primero, identificar nuevos modos de concebir y representar nuestra relación con las pérdidas violentas del pasado que tuvieran alguna relación con esa noción de duelo colectivo y, segundo, buscar un lenguaje narrativo que permitiese una participación en ese supuesto proceso en el caso español; a partir de ahí, hemos elaborado un corpus de obras que serían el objeto de nuestro análisis. Estas obras en cuestión las hemos destacado de entre los múltiples ejemplos que se publican a partir del cambio de milenio sobre todo por su modo de entender la relación del presente con el pasado: si lo que podríamos denominar narrativas de memoria o de memoria histórica buscan recordar lo perdido o explorar cómo el pasado es recordado, las de duelo buscarían recordar la pérdida en sí, llorarla y mostrar esa afectación.

En la enunciación de esta caracterización narrativa, nuestro objetivo no ha sido ofrecer una historia de la novela de duelo, ni recoger ejemplificaciones de todas ellas, sino examinar las novelas sobre la guerra civil española publicadas a partir del año 2000 a fin de comprobar que se les puede aplicar la categoría de escritura de duelo. Así, más

que constatar la existencia de esa tipología de narrativa, podemos postularla como una categoría de conocimiento, en relación al campo literario, que nos permita entender mejor los efectos persistentes del pasado sobre el presente, unos efectos que se resisten a ser ignorados.

Son principalmente tres los distintos campos de estudio sobre el duelo que han resultado útiles en la construcción de este prototipo narrativo. El primero, lo que podemos entender como estudios interdisciplinarios sobre el duelo, abarca este concepto bien como proceso psíquico, bien como proceso social, partiendo de las primeras nociones propuestas por Freud a principios del siglo XX y las subsiguientes reevaluaciones hechas por él mismo y otros, tanto dentro del ámbito del psicoanálisis como fuera. El segundo bloque abarca los llamados estudios sobre la memoria y el trauma, y en concreto a partir de lo que se puede entender como la tercera fase que se ha dado en denominar el giro transnacional<sup>4</sup>, el cual ha dado lugar a numerosas aproximaciones al caso de la memoria histórica en España respecto a los contextos del Cono Sur, Sudáfrica o el Holocausto. Dentro de este bloque han resultado especialmente útiles el concepto de posmemoria de Marianne Hirsch y los estudios dedicados a la literatura escrita por autores judíos norteamericanos de segunda y tercera generación. El último de estos tres bloques se referiría a aquellos estudios dedicados específicamente a la literatura y el concepto del duelo colectivo o social. Aquí existen cuatro enfoques o contextos que cuentan con una contundente bibliografía sobre el tema: la literatura poscolonial, el modernismo anglosajón, la literatura sobre el Holocausto y la literatura de las sociedades posdictatoriales del Cono Sur.

El resultado de esta investigación ha sido definir las “narrativas postraumáticas de duelo persistente”, en la que cada uno de sus calificativos —*narrativas*, *postraumáticas* y *de duelo persistente*— corresponde a los parámetros que ayudarían a

---

<sup>4</sup> Si la primera fase fue marcada por los primeros escritos de Maurice Halbwachs en los que postulaba la tesis de los marcos sociales de la memoria o por Walter Benjamin, y la segunda fase por las ideas propuestas por Pierre Nora en los años ochenta y noventa, el nuevo siglo daba paso a lo que se ha dado en llamar el giro transnacional de la memoria (Erlil, 2011).

buscar ejemplificaciones de esa caracterización narrativa tanto dentro del contexto literario español como fuera. En primer lugar, aunque en la construcción de esa categoría hemos partido de una definición bastante amplia de *narrativa* para incluir cualquier obra de cultura expresiva que comunicara o significara mediante el uso de recursos narrativos esa noción de duelo colectivo, en la elección del corpus de obras de esta tesis nos hemos limitado al género de la novela<sup>5</sup>. Por otra parte, el término *postraumática* nos ha ayudado a restringir la elección de obras a aquellas escritas por personas que no vivieron ni presenciaron de forma directa los acontecimientos sobre los que escriben. En estos casos, más que tratarse de una traumatización heredada, entendemos las narrativas actuales como parte de lo que Jeffrey Alexander define como “trauma cultural”, una afectación colectiva presupuesta por una especie de concienciación sobre la herencia propia que surge tras una introspección psicológica y política. Hemos de entender así el trauma colectivo como un efecto mediado socialmente que funciona tanto dentro del marco familiar como fuera de él, dando lugar a lo que Sebastiaan Faber ha denominado en el caso español como un “acto afiliativo” (2011).

En cuanto al calificativo de duelo *persistente*, nos hemos basado en aquellos estudios previamente señalados sobre un proceso de duelo colectivo que, además, se tendría que elaborar por pérdidas sociales y más abstractas. Diferenciándose así de un duelo personal por la pérdida de un ser querido o un ideal cuyos efectos y consecuencias se restringirían a un círculo mucho más cerrado y fijo, hemos dejado fuera del enfoque de nuestro estudio lo que también se podrían tildar de narrativas de duelo personal o “el luto como género literario”<sup>6</sup>. Por otra parte, y apoyándonos en la base teórica sobre el

---

<sup>5</sup> En este caso la obra de teatro de Juan Mayorga sería una excepción. Aunque la incluyo dentro de los ejemplos transnacionales como ejemplo para la constatación de la aplicabilidad de la caracterización narrativa que aquí estamos proponiendo.

<sup>6</sup> En 2015 *El País* recogió una lista de nueve obras procedentes de autores españoles y latinoamericanos recientemente publicadas que el autor del artículo consideraba como pertenecientes al género literario del luto. Entre las obras destacadas están *También esto pasará* (2015, Anagrama) de Milena Busquets, *Lo que no tiene nombre* (2013, Alfaguara) de Piedad Bonnet, *La luz difícil* (2011, Alfaguara) de Tomás González, *La hora violeta* (2013, Random House) de Sergio del Molino, *Joana* (2002, Poesía Hiperión) del poeta Joan Margarit, *El jardín de la memoria* (2014, Galaxia Gutenberg) de Lea Véllez, *Tiempo de vida* (2010, Anagrama) de Marcos Giralt Torrente, *Canción de tumba* (2011, Random House) de Julián Herbert y *Azul serenidad, o La muerte de los seres queridos* (2010, Alfaguara) de Luis Mateo Díez (Rodríguez Marcos,

duelo colectivo y la literatura como medio de expresión potencial para llevar a cabo ese proceso, desarrollamos una serie de rasgos y técnicas en común que hacen que una narrativa pueda considerarse como vehículo para ese duelo persistente. Así, a partir de las observaciones hechas en *Signifying Loss: Toward a Poetics of Narrative Mourning* (2011) de Nouri Gana sobre el duelo y obras literarias procedentes de varios contextos internacionales, en la construcción de esa propuesta teórica hemos procurado tener en cuenta no solo la temática de las narrativas sino también la poética.

Nuestra definición de “narrativas postraumáticas de duelo persistente” ha servido para elaborar el corpus de obras que sería el objeto de análisis central de la tesis. Debido al carácter interdisciplinar y transnacional de la base teórica, hemos incluido en el presente estudio ejemplos procedentes de otros contextos con el fin de que estos sirvan para consolidar la categoría de narrativas postraumáticas de duelo persistente, aunque, reservaremos el análisis detallado para aquellas obras procedentes del contexto español. Si bien no hay un aspecto transnacional inmanente en la definición que hemos ido construyendo, el recurso a otros contextos de posconflicto ha resultado útil a la hora de tipificar aquellos rasgos que caracterizan las narrativas en cuestión. Más allá de la literatura española a partir del cambio de siglo, son tres los contextos que nos han resultado especialmente esclarecedores: la literatura europea del post-Holocausto escrita por autores de segunda o incluso tercera generación procedentes de países que, de un modo u otro, sufrieron de manera directa las repercusiones del Holocausto y la Segunda Guerra Mundial<sup>7</sup>; la literatura norteamericana escrita por autores judíos de tercera

---

2015).

<sup>7</sup> La lectura comparada de la obra extensa de W. G. Sebald y Patrick Modiano ha resultado especialmente fructífera, no solo porque su estilo y su temática se ajustan a mucho de la literatura española sobre la guerra civil sino también por la gran cantidad de bibliografía crítica que existe sobre su obra. A estos dos autores habría que añadir la obra literaria de Georges Perec y Henri Raczymow, así como el extenso corpus de trabajo académico sobre su obra. También la obra del escritor serbio David Albahari ha sido especialmente sugerente.

generación que de un manera implícita o explícita hace referencia al Holocausto<sup>8</sup> y la literatura procedente de las sociedades posdictatoriales del Cono Sur<sup>9</sup>.

Aunque el ejercicio de la lectura comparada de estos ejemplos nos ha ayudado en nuestra construcción de la presente caracterización de narrativas de duelo, hemos optado al final por incluir solo algunas obras que tratan el Holocausto procedentes del contexto europeo: *Austerlitz* (2001) del escritor alemán W. G. Sebald y *Dora Bruder* (1997) del francés Patrick Modiano. También recogemos referentes al Holocausto procedentes de España: *El comprador de aniversarios* (2002) de Adolfo García Ortega y la obra de teatro *El cartógrafo: Varsovia, 1:400.000* (2010) de Juan Mayorga. Esta decisión se debe, primero, a la cercanía geográfica e histórica con el caso español y, segundo, al hecho de que la edad de los autores se ajusta más a la de los escritores españoles que finalmente incluimos en el corpus central. Insistimos en que la comparación entre estos dos contextos —el de la literatura del post-Holocausto y la literatura española a partir del cambio de siglo— ha servido, primero, para poner en común y contrastar los distintos modos de aproximarse a las catástrofes colectivas del pasado para poder construir el prototipo de “narrativas postraumáticas de duelo persistente”

El corpus central de la presente tesis —lo que constituye el grueso del trabajo y el enfoque principal del estudio— consiste en el análisis de tres obras: *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, *Santo diablo* (2004) de Ernesto Pérez Zúñiga y *Las voces*

---

<sup>8</sup> De esta cohorte son varias las novelas leídas y tenidas en cuenta, procedentes de los llamados “New Yiddishists” (Sax, 2009), que incluye a los escritores Jonathan Safran Foer, Nathan Englander, Nicole Krauss, Michael Chabon y Dara Horn. Han sido especialmente esclarecedoras las obras *Everything is Illuminated* (2002) de Jonathan Safran Foer, *For the Relief of Unbearable Urges* (1999) y *The Ministry of Special Cases* (2007) de Nathan Englander, *The History of Love* (2005) de Nicole Krauss y *A Blessing on the Moon* (1997) de Joseph Skibell. No obstante, al final hemos tomado la decisión de no incluir estos ejemplos en el análisis para no abarcar un terreno demasiado amplio y para poder centrar el análisis en el caso español.

<sup>9</sup> De la literatura latinoamericana, son varios los libros que han ayudado a desentrañar las características de lo que podemos entender como literatura postraumática. Cabe señalar las novelas *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela o *La resta* (2014) de Alia Trabucco. También merecen una mención las obras escritas por hijos de desaparecidos: *Diario de una princesa montonera -110% verdad-* (2012) de Mariana Eva Pérez o *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone. Al igual que las novelas norteamericanas, hemos optado por dejar fuera estas obras del enfoque central para no abarcar un terreno demasiado amplio. Asimismo, nuestra decisión de no incluir las novelas escritas por los hijos de desaparecidos se debe, además, al hecho de que sus autores escriben desde una realidad que consideramos postraumática y, a la vez, traumática.

*fugitivas* (2013) de Alfons Cervera, que se compone de cinco novelas distintas, posteriormente reunidas bajo un mismo título. En nuestro análisis de estos tres conjuntos narrativos, nos detendremos en aquellos aspectos que los caracterizan como narrativas postraumáticas de duelo persistente y en cómo pretenden corregir no el déficit epistémico del pasado sino el déficit afectivo que mencionamos antes. Las concebimos como auténticos testimonios, no de lo ocurrido en el pasado, sino del sujeto posmemorial, en la medida en que dan testimonio de nuestra incapacidad para recuperar del todo el pasado, que es un modo de asumir la ausencia producida por injusticias pasadas como constituyentes de nuestro presente.

En la construcción de esa tipología de narrativa, resultado de una lectura pormenorizada de ejemplos procedentes de estos distintos contextos, y de su aplicación en el subsiguiente análisis de las obras que integran nuestro corpus central, hemos procurado evitar lo que Amir Eshel llama “una lectura sintomática” de las obras, que, según él, reduce la literatura a su capacidad de mostrar los síntomas de condiciones psicológicas: en este caso, extraer a partir de la lectura y el análisis una necesidad de un duelo colectivo (2013: 11). Según Eshel, esa lectura sintomática acaba minando nuestra habilidad de percibir la capacidad intrínseca del lenguaje figurativo o narrativo de redescubrir nuestra realidad (ibíd.). En el caso de la literatura española reciente sobre la guerra civil y la dictadura, Sebastiaan Faber ofrece unas reflexiones similares que le permiten advertir contra la extracción de conclusiones sobre aspectos *sociopolíticos* e *históricos* a partir de un texto *literario*:

en nuestro campo se suele dar por sentado, sin necesidad de pruebas adicionales, la relación (de representatividad o de impacto) entre el objeto analizado y los fenómenos más generales que informan el análisis. [...] ¿No nos permitimos confundir el efecto *potencial* de un texto con su efecto *real*? ¿No pretendemos presentar un argumento sociológico con herramientas metodológicas que son propias de las humanidades? (2014: 141).

Así, el objetivo del análisis de estas obras como narrativas postraumáticas de duelo persistente no sería diagnosticar la necesidad de un duelo colectivo a partir de ellas o identificar una prescripción para su definitiva ejecución, sino atenernos a las distintas

maneras en las que las narrativas re-escriben nuestra relación en el presente con las pérdidas del pasado que vaya más allá de una simple recuperación de datos e historias. Dicho de otro modo, el objetivo final será el de analizar las narrativas en cuestión en la medida que constituyen y ofrecen prácticas o modos afectivos de aproximarnos a ese pasado que, pese al paso del tiempo, apuntala nuestro presente.

La investigación llevada a cabo para la presente tesis duró entre los años 2013 y 2018 dentro del programa de doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados de la Universitat de València. Además, realizamos una estancia financiada por una beca Erasmus+ para doctorandos en la Universidad de Leeds en Reino Unido bajo la dirección del Dr. Sam Durrant, docente e investigador en la Escuela de Inglés, quien ha trabajado y publicado extensivamente sobre muchas de las cuestiones aquí tratadas, entre las que destacan sobre todo el duelo en la literatura poscolonial en los contextos de Sudáfrica, el Caribe y la comunidad afroamericana en Estados Unidos.

Por otra parte, gracias al apoyo del Proyecto Prometeo 2016/133 “Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica”, dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó, pudimos participar en varios encuentros académicos a nivel internacional que han sido útiles a la hora de profundizar en algunas de las cuestiones más pertinentes al presente estudio. De entre esas actividades destaca la participación en dos congresos internacionales. El primero, que surgió a raíz de las conexiones establecidas durante nuestra estancia en la Universidad de Leeds, fue un simposio para doctorandos titulado “Beyond Sebald: New Trajectories in Sebald Studies” en la Universidad de Leeds en mayo de 2017, en el que presentamos una comunicación titulada “Sebaldian Poetics in Alberto Méndez’s *Blind Sunflowers*”, en la que ofrecimos un análisis de la novela de Méndez a la luz de una reflexión general sobre la poética de Sebald en su novelas *Austerlitz* y *Los emigrados*. El segundo fue en el IV Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas que tuvo lugar en la Universidad Nacional de la Plata en noviembre de 2017. Presentamos una comunicación titulada “Duelos inconclusos en tiempos del desaparecido español: narrativas postraumáticas de duelo persistente” en la que ofrecimos un análisis de lo ausente en la obra de Alfons Cervera y su conexión con el concepto del

desaparecido español. Ambos congresos resultaron útiles a la hora de avanzar y plasmar muchas de las ideas que aquí exponemos.

### **1.3. Organización del trabajo**

El trabajo se divide en dos partes: la primera comprende la presente introducción y los dos capítulos que la siguen. El segundo capítulo es un estado de la cuestión sobre el concepto del duelo y su relación con la literatura. Nos detendremos en los orígenes del concepto de duelo de Freud, quien lo teorizó como un proceso psíquico más allá de la cultura o la religión, y su distinción original entre duelo y melancolía. Trazaremos la evolución en sus propias teorías psicoanalíticas y cómo estas han sido aplicadas más allá del ámbito psicoanalítico-clínico en la crítica literaria y en otros campos de estudio. Las reevaluaciones posteriores de las teorías de Freud, incluida la llamada despatologización de la melancolía a partir de los estudios poscoloniales, la teoría *queer* o los estudios del subalterno, serán fundamentales para establecer la definición de un duelo colectivo y social en el que la literatura como práctica cultural puede participar. Cerraremos el capítulo dos con la caracterización de narrativas postraumáticas de duelo persistente a partir de la base teórica expuesta anteriormente. A modo de cierre del capítulo, ofreceremos ejemplos fotográficos que emplean algunos de los mismos recursos para elucidar ciertos mecanismos poéticos que caracterizan las narrativas postraumáticas de duelo persistente.

El tercer capítulo examinará las obras que tratan el tema del Holocausto: primero los precedentes del contexto europeo y después las obras españolas. Este capítulo servirá, como hemos insistido, para consolidar las narrativas de duelo como práctica narrativa para abarcar la distancia temporal entre el presente y el momento de las pérdidas del pasado por las que habría que elaborar ese proceso de duelo. Además, los ejemplos transnacionales de García Ortega y Mayorga servirán para sugerir la potencial productividad de la misma poética para abarcar no solo la distancia temporal sino también cultural o geográfica.



La segunda parte de la presente tesis —comprendida por los capítulos cuatro y cinco— aborda directamente el caso español y despliega nuestro trabajo analítico sobre los textos. El cuarto capítulo abarca el *boom* de la memoria y el movimiento para la recuperación de la memoria histórica y las influencias que estos han tenido en la literatura española sobre la guerra civil y la dictadura a partir del año 2000. Nos detendremos en lo que podemos entender como narrativas de recuperación de la memoria cuyo objetivo es el de arrojar luz sobre figuras o episodios pasados, corrigiendo así ese déficit de información sobre el pasado. Así, por medio de una especie de una diagnosis diferencial, podremos destacar las diferencias entre estas y las narrativas postraumáticas de duelo persistente. La segunda mitad del capítulo cuatro se centrará específicamente en la cuestión del duelo en el contexto español y la existencia de duelos inconclusos individuales. Así, tratamos las distinciones entre un duelo personal e individual inconcluso en el caso de aquellas personas con familiares “desaparecidos” o enterrados en fosas comunes, y el proceso de duelo colectivo. Por último, enlazaremos estas cuestiones con las narrativas postraumáticas de duelo.

El capítulo cinco comprende el análisis de las novelas que configuran nuestro corpus central. Hemos optado por dividir el capítulo en tres secciones, cada una correspondiente a una de las obras, para facilitar el análisis de los distintos modos en los que las tres obras constituyen narrativas postraumáticas de duelo persistente. Nos centraremos tanto en la temática —es decir, en qué modos se plantean los distintos temas sostenidos en las distintas novelas y qué relación tienen estos con esa noción de duelo colectivo— como en la forma —el uso de distintas estructuras narrativas y lingüísticas y recursos que facilitan una reflexión sobre la naturaleza de la conexión entre nuestro presente y el pasado violento.

Por último, concluimos en un capítulo aparte en el que se resumen los aspectos más destacados de nuestra investigación y análisis. Ofreceremos también posibles vías para futuras investigaciones o cuestiones que aún merecerían más indagación.



## 2. ORÍGENES Y DESARROLLO DEL CONCEPTO CONTEMPORÁNEO DEL DUELO: DEL PSICOANÁLISIS A LA LITERATURA. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde el auge de los denominados estudios sobre la memoria o el trauma y dentro de los mismos, ha habido una verdadera proliferación de estudios dedicados a la representación literaria o cultural de duelo; la abundancia ha sido tal que incluso se ha hablado de las “teorías de duelo” o “la retórica de duelo”, como si se tratara de una suerte de campo de estudios interdisciplinar e independiente junto a las teorías sobre el trauma o el afecto<sup>10</sup>. En la introducción al monográfico *Symbolic Loss: The Ambiguity of Mourning and Memory at Century’s End* (2000), Peter Homans traza la evolución del concepto de duelo moderno desde sus inicios en las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad. Homans señala cuatro tendencias con las que las teorías contemporáneas han interactuado a lo largo del siglo XX: los estudios sobre el trauma, los estudios sobre la memoria, el psicoanálisis y los llamados *bereavement studies*<sup>11</sup> (2000: 26-34). El auge y la subsiguiente evolución de las teorías contemporáneas de duelo que abarcan diversos campos como la historiografía, el psicoanálisis y los estudios literarios y culturales, entre otros, tendrían su origen durante los procesos de modernización —los cambios políticos

---

<sup>10</sup> Véase el artículo de Greg Forter en el que ofrece un resumen de lo que él llama *contemporary mourning theory* (Forter, 2003); véase también el artículo de Lucy Brisley en el que recoge este mismo término empleado por Forter (Brisley, 2013). En su libro *Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Eric L. Santner escribe una “retórica de duelo” propia de los textos posmodernos (1990: 7).

<sup>11</sup> El uso del término *bereavement* se suele restringir al ámbito de la salud mental y el bienestar general, fuera del ámbito psicoanalítico, para referirse al individuo que ha sufrido una pérdida de un ser querido cercano. Según Homans, el campo de *bereavement studies* implica varios entornos sociales, muchos de ellos de carácter cotidiano en la vida social de un individuo, como podrían ser la Iglesia, la psicología, profesionales de la salud como enfermeros o médicos o trabajadores sociales (2000: 33). Aunque las palabras *mourning* y *bereavement* se pueden utilizar de forma indistinta, la primera se reserva para referirse a una expresión y el proceso de lidiar con una pérdida, mientras la segunda se utiliza para denotar el periodo o el estado de privación de lo que se ha perdido. Esa distinción se patentiza en los dos participios derivados del verbo *bereave* en uso en el inglés: *bereaved*, que se refiere al que ha perdido a un ser querido, y *bereft*, que se traduce como privado, despojado o carente de algo.

y las revoluciones industrial y científica— iniciados en el siglo XIX (Homans, 2000: 5). Como productos de dichos procesos de modernización, la individualización y psicologización supondrían una transformación y, en general, llevarían a un declive de las prácticas públicas del duelo en occidente a partir de principios del siglo XX, algo que el historiador francés Philippe Ariès describiría en su célebre *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* (1975) como “ese gran silencio que se ha instalado en las costumbres a lo largo del siglo XX” (2000: 224). Si bien antaño el duelo implicaba tanto al individuo doliente como a la comunidad en su totalidad, cuando el duelo conllevaba ciertas obligaciones ritualistas, a partir de las primeras décadas del siglo XX, el duelo por el fallecimiento de un allegado pasaría a suponer, sobre todo, una respuesta individual e individualista.

En los mencionados procesos de modernización finiseculares, Peter Homans señala la influencia de las ideas de Charles Darwin y Sigmund Freud como contribuyentes a la evolución que se da en el entendimiento del duelo en el siglo XX. Según Homans, si Darwin pudo demostrar que ciertos primates también experimentan el dolor ante la muerte de un ser querido de la misma especie, él y otros ya fueron capaces de ubicar la pena asociada con la pérdida *dentro* del cuerpo del humano, dando paso a una concepción del duelo como un proceso psicológico y biológico (2000: 7). Por otro lado, ya entrado el siglo XX, las ideas de Freud sobre el duelo, publicadas por primera vez en los ensayos “La transitoriedad” (*Vergänglichkeit*) en 1916 y “Duelo y melancolía” (*Trauer und Melancholie*) en 1917<sup>12</sup>, cimentaron la concepción del duelo como un *trabajo de elaboración*<sup>13</sup> que es antes individual que social. Si bien lo que Ariès había acuñado como

---

<sup>12</sup> Cabe señalar que, a pesar de haber sido publicado con anterioridad, “La transitoriedad” fue escrita *después* de “Duelo y melancolía”, en el año 1915, y contiene una primera reflexión sobre la distinción entre duelo y melancolía que viene influenciada sin duda por lo que Freud ya había escrito antes. Es de notar también que, pese a ser la base del entendimiento actual del duelo, Freud dedicaría muchas más líneas y páginas a la melancolía, una dolencia que identificaba en sus pacientes como una patología.

<sup>13</sup> Es en “Duelo y melancolía” que Freud describe por primera vez el proceso de duelo como un “trabajo”: *Trauerarbeit*, esto es, “el trabajo de duelo”. Esta noción del duelo como un trabajo o una labor correspondiente al sujeto doliente permanecerá intacta y llevará a Derrida a afirmar décadas después en *The Work of Mourning* (2001), colección de ensayos dedicados a colegas que fueron muriendo poco a poco, que “all work is also the work of mourning” (2001: 142). La compilación se publicó primero en traducción en inglés y más tarde en francés bajo el título *Chaque fois unique, la fin du monde* (2003).

“la muerte domesticada” —*la mort apprivoisée*—, la cual se refería a una concienciación y un entendimiento sociales de la presencia de la muerte como algo normal en la vida, con sus ritos y prescripciones sociales, y como un proceso que se mitigaría con el paso del tiempo, Freud presentaba el duelo como un proceso psíquico interno complejo y casi mecánico. Además, al distinguir entre el duelo y la melancolía, Freud introducía por primera vez la posibilidad de la *incapacidad* de llevar a cabo el duelo y su consecuente estado patológico y depresivo (Homans, 2000: 8).

El recorrido histórico de las llamadas teorías de duelo se podría trazar paralelamente al del auge de los estudios sobre la memoria, los cuales surgirían a partir de periodos clave de reflexión en torno a los acontecimientos más cruentos ocurridos a lo largo del siglo XX: la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, el Holocausto, la decolonialización, etc. En definitiva, la Primera Guerra Mundial sería el primer gran trauma cuyas repercusiones se harían notar en todos los ámbitos de la sociedad, siendo esta la Gran Guerra, producto de la modernidad y la revolución industrial, las cuales llegarían a la culminación del horror con el Holocausto<sup>14</sup>. Freud mismo reacciona ante esa Gran Guerra en su ensayo “La transitoriedad”, en el que relata una conversación mantenida durante un paseo por el campo con un poeta joven. En el texto, el autor reflexiona sobre distintas maneras de abordar lo efímero de cuanto nos rodea en nuestro entorno diario, siendo una de estas el duelo:

Un año después estalló [la guerra] y robó al mundo sus bellezas. No sólo destruyó la hermosura de las comarcas que la tuvieron por teatro y las obras de arte que rozó en su camino; quebrantó también el orgullo que sentíamos por los logros de nuestra cultura, nuestro respeto hacia tantos pensadores y artistas, nuestra esperanza en que finalmente superaríamos las diferencias entre pueblos y razas. [...] Con que se supere el duelo, se probará que nuestro alto aprecio por los bienes de la cultura no ha sufrido menoscabo por la experiencia de su fragilidad (1992a: 311).

---

<sup>14</sup> Conviene recordar las reflexiones de Zygmunt Bauman sobre la hecatombe: “The Holocaust was not an irrational outflow of the not-yetfully-eradicated residues of pre-modern barbarity. It was a legitimate resident in the house of modernity; indeed, one who would not be at home in any other house” (1989: 17).

Pese a la insistencia por parte de Freud de que la transitoriedad no le resta valor a lo bello, sino todo lo contrario, resulta en su aumento, el poeta con el que conversa el psicoanalista desconfía: según Freud, el aferramiento al horror de la transitoriedad le dio “un pregusto del duelo por su sepultamiento, y, puesto que el alma se aparta instintivamente de todo lo doloroso, sint[ió] menoscabado su goce de lo bello por la idea de su transitoriedad” (1992a: 310). Habiendo escrito antes “Duelo y melancolía”, seguramente Freud reconocería en la renuencia del poeta los rasgos de una cierta melancolía. Al discernir entre estos dos puntos de vista —la aceptación de que la transitoriedad de todo lo que nos rodea le otorga un valor especial y la parálisis y horror ante la contemplación de esta misma— el ensayo de Freud, escrito antes del final de la guerra, parece vaticinar espeluznantemente las catástrofes que asolarían el continente europeo en las próximas décadas:

Si acaso llegara un tiempo en que las imágenes y las estatuas que hoy admiramos se destruyeran, o en que nos sucediera un género humano que ya no comprendiese más las obras de nuestros artistas y pensadores [...], el valor de todo eso bello y perfecto estaría determinado únicamente por su significación para nuestra vida sensitiva” (ibíd.).

A mediados del siglo XX, el antropólogo inglés Geoffrey Gorer publica *Death, Grief, and Mourning* (1965), uno de los primeros libros en abordar de pleno el declive de prácticas comunitarias del duelo y en sugerir la incapacidad de llevar a cabo un duelo por las pérdidas sufridas en el siglo XX. Resultado de una serie de entrevistas llevadas a cabo por el propio Gorer, el libro sería de los primeros en atribuir esta situación a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial (Homans, 2000: 9). Según la tesis de Gorer, la muerte y el duelo se habían vuelto tabú del mismo modo que el sexo lo había sido en la edad victoriana<sup>15</sup> y que la desaparición de ritos y expresiones públicos de pena y de duelo es

---

<sup>15</sup> En la misma línea que la comparación entre el tabú del sexo del pasado y el de la muerte en el siglo XX, Gorer asemeja el acto de llorar en solitario a la masturbación. Ariès recoge la comparación de Gorer: “Sólo se tiene derecho al llanto si nadie lo ve ni lo oye: el duelo solitario y retraído es el único recurso, como una suerte de masturbación” (2000: 87).

proporcional al incremento del sufrimiento de la pérdida en el individuo: según las conclusiones extraídas a partir de las investigaciones de Gorer,

los síntomas físicos en el afligido son mucho más frecuentes en aquellas regiones geográficas donde los rituales de duelo son menos prevalentes. Cuanto más grande era la elaboración simbólica y social de la muerte, más se entretecía el dolor de la persona en duelo en la comunidad. Los síntomas físicos y la somatización ocurrían cuando el duelo era bloqueado o infructuoso. (Leader, 2011: 88-89).

Dos años después de la publicación del libro de Gorer, con la Segunda Guerra Mundial, la caída del régimen nazi y el Holocausto a sus espaldas, los psicoanalistas Alexander y Margarete Mitscherlich aplicarían los conceptos del duelo y de la melancolía freudianos a la sociedad alemana de la posguerra para explicar el crecimiento económico sin precedentes en las décadas posteriores a la guerra a pesar de la existencia de lo que entendían como una incapacidad de llevar a cabo un duelo (*Unfähigkeit zu trauern*) por las pérdidas provocadas por la guerra: la caída del Tercer Reich, la pérdida de la figura del Führer y las atrocidades cometidas por ellos. El estudio *Fundamentos del comportamiento colectivo: la incapacidad de sentir el duelo* (1967)<sup>16</sup> constituye uno de los primeros en sacar esos conceptos de Freud del ámbito clínico y aplicarlos a un colectivo: en este caso, la sociedad alemana. Así, el trabajo de los Mitscherlich atraviesa la dicotomía individuo-colectivo por medio de la analogía<sup>17</sup>.

Al aplicar las teorías de Freud sobre el duelo y la melancolía a un colectivo para explicar cómo una sociedad entera no ha sido capaz de asumir el pasado, el estudio de los Mitscherlich prepararía el camino para futuros análisis sobre el duelo en las sociedades de posconflicto. En su recorrido de los estudios sobre el duelo, Peter Homans apunta hacia los trabajos de Henry Rousso —*Le syndrome de Vichy: 1944-198...* (1987)— y Jay

<sup>16</sup> El título original en alemán es *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*.

<sup>17</sup> Si bien el objeto del estudio de los Mitscherlich era la sociedad alemana, su trabajo se basa sobre todo en casos individuales recogidos en el libro del 1967. Sobre las tensiones y posibles críticas hacia la aplicación de términos y conceptos psicoanalíticos y terapéuticos a un colectivo, véase Trommler, 2003. Dominick LaCapra abordaría algunas de esas cuestiones en *Historia y memoria después de Auschwitz* (2008). Véase en particular el capítulo 2: “Revisitar el Debate de los Historiadores. Duelo y genocidio”.

Winter —*Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (1995)— como ejemplos de análisis que han seguido los primeros pasos de los Mitscherlich en la medida que pretenden analizar los modos en los que una sociedad entera puede lidiar con el pasado violento. A estas contribuciones añadiríamos el trabajo del psiquiatra turco-chipriota Vamik Volkan y sus reflexiones sobre el trauma y duelo colectivos en los contextos de Chipre y los países balcánicos<sup>18</sup> o el trabajo del antropólogo británico Paul Connerton sobre la memoria colectiva y, en particular, su libro *The Spirit of Mourning* (2011) que aborda de manera más directa el tema del duelo.

Huelga decir que el propio campo del psicoanálisis también supuso un importante escenario para el desarrollo de las teorías sobre el duelo a lo largo del siglo XX, partiendo principalmente, pero no exclusivamente, de los trabajos de Freud, pero también de los de Melanie Klein y John Bowlby<sup>19</sup>. Habría que destacar también el trabajo de los psicoanalistas franco-húngaros Nicolas Abraham y Mária Török en *Cryptonomie: Le Verbier de l'homme aux loups* (1976) y *L'écorce et le noyau* (1978), cuyo análisis y crítica de las ideas de Freud influenciarían a buena parte de los estudiosos del duelo a partir del último cuarto del siglo XX. A partir del cambio de siglo, destaca el libro del psicoanalista británico Darian Leader *The New Black. Mourning, Melancholia and Depression* (2008).

Más allá del campo del psicoanálisis y a partir de la última década del siglo XX se dedicarían muchos libros al tema del duelo y el pensamiento crítico, no solo desde la perspectiva del duelo por la pérdida de un individuo conocido o de la relación de este con la depresión sino también desde el entendimiento del duelo como un posicionamiento socio-político respecto a pérdidas colectivas o incluso a la pérdida ajena. Entre estos, destacaríamos varios trabajos de Derrida que se centran explícitamente en el tema del duelo —*Mémoires: pour Paul de Man* (1988), *Spectres de Marx* (1993), *Chaque fois*

---

<sup>18</sup> La obra de Volkan es extensa y abarca, como decíamos, no solo la psiquiatría y el psicoanálisis, sino también los llamados estudios sobre el trauma y la política. En la presente tesis nos referiremos a dos artículos suyos en los que aborda la noción de duelo colectivo.

<sup>19</sup> Véanse “Mourning and its relation to manic-depressive states” (1940) de Melanie Klein; *Attachment and Loss*, vol. 1, *Attachment* (1969), vol. 2, *Separation: Anxiety and Anger* (1973), vol. 3, *Loss: Sadness and Depression* (1980) de John Bowlby.



*unique, la fin du monde* (2003)<sup>20</sup>, el trabajo de Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia* (1989) o el de Judith Butler —*Precarious Life. The Power of Mourning and Violence* (2004).

En cuanto a los estudios sobre el duelo y la literatura, la segunda mitad del siglo XX sería testigo de una proliferación de la crítica literaria sobre los acontecimientos violentos de la primera mitad. *The Great War and Modern Memory* (1975) del norteamericano Paul Fussell sería uno de los primeros en analizar la literatura sobre la Primera Guerra Mundial como reacción a ese momento histórico. Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, las cuestiones del Holocausto y la representación literaria provocarán numerosos debates, empezando por el frecuentemente citado *dictum* de Adorno —“escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”<sup>21</sup>— sobre la poesía en el mundo post-Holocausto y la afirmación por parte de Elie Wiesel de que los testimonios escritos por supervivientes constituían y consolidaban un género literario nuevo<sup>22</sup>. El corpus de trabajos críticos sobre el Holocausto y la literatura es tan extenso y abarca tanto terreno y contextos —el testimonio de primera mano, la ficción, la literatura de segunda y tercera generación— que constituye el campo de estudio por excelencia para la literatura de la memoria y el trauma e incluso para los estudios sobre el duelo<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Aunque los temas de la muerte y el duelo están presentes de un modo u otro en buena parte del trabajo de Derrida, las obras recogidas aquí son aquellas que abarcan el duelo de manera más directa y profunda.

<sup>21</sup> Sobre sus propias palabras, Adorno escribiría más tarde que “I have no wish to soften the saying that to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric; it expresses in negative form the impulse which inspires committed literature [...] The abundance of real suffering tolerates no forgetting; [...] Yet this suffering [...] also demands the continued existence of art while it prohibits it” (1974: 84-85). Para un análisis del contexto original de la cita de Adorno y las frecuentes malinterpretaciones de la misma, véase Rothberg, 2000, pp. 25-58.

<sup>22</sup> “there are the witnesses and there is their testimony. If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony” (Wiesel, 1977: 9).

<sup>23</sup> Debido a la multitud de trabajos críticos sobre la representación literaria y el Holocausto, es imposible recoger en la presente tesis toda la bibliografía dedicada al tema. Como referencia, véanse *Encyclopedia of Holocaust Literature* (2002, editada por David Patterson, Alan Berger y Sarita Cargas), en particular la bibliografía de estudios críticos (pp. 256-261), y *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature* (2014), editado por Jenni Adams.

Debido al establecimiento de los estudios sobre el Holocausto como un campo de estudios interdisciplinar, su internacionalización y el auge de los llamados estudios sobre el trauma a partir de los años 70 y 80 en Estados Unidos, la década de los 90 vería un aumento en el número de estudios sobre el duelo y su aplicación a la literatura, el cine y el arte. Aunque es cierto que los conceptos freudianos de duelo y melancolía ya habían estado presentes de un modo u otro en muchos de los textos críticos sobre los acontecimientos violentos del siglo XX, no es hasta finales del siglo que vemos la consolidación de los estudios sobre el duelo y la literatura como una disciplina propia — *contemporary mourning theory*—, en la que las teorías de Freud, procedentes del campo del psicoanálisis, servirían como punto de partida teórico para analizar cómo diferentes literaturas lidiaban con las pérdidas pasadas a través de varios contextos culturales distintos e incluso tiempos. Dentro de la extensa y variada bibliografía que abarca no solo la literatura sino también el cine, podemos identificar tres enfoques principales en los que las teorías del duelo se han aplicado a la crítica literaria a partir de la década de los 90: la elegía moderna, el modernismo anglosajón y la literatura poscolonial<sup>24</sup>.

Habiendo trazado muy brevemente el recorrido del concepto del duelo desde su inepción como fenómeno social desvinculado de los ritos religiosos a principios del siglo

---

<sup>24</sup> Aquí ofrezco una lista cronológica —que no pretende ser exhaustiva en absoluto— de las obras más destacadas que tratan el tema del duelo y la representación literaria y/o filmica desde el principio de la década de los noventa. Eric L. Santner, *Stranded Objects, Mourning, Memory and Film in Postwar Germany* (1990); Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning* (1994); Peggy Johnstone, *Transforming of Rage: Mourning and Creativity in George Eliot's Fiction* (1997); Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000); Alessia Ricciardi, *The Ends of Mourning* (2003); David L. Eng & David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning* (2003); William Watkin, *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature* (2004); R. Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning* (2004); Sam Durrant, *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning* (2004); Roland Spiller et al. (eds.), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet* (2004); Seth Moglen, *Mourning Modernity* (2007); Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* (2008); Tammy Clewell, *Mourning, Modernism, Postmodernism* (2009); Mireille Rosello, *The Reparative in Narrative* (2010); Lecia Rosenthal, *Mourning Modernism: Literature, Catastrophe, and the Politics of Consolation* (2011); Greg Forster, *Gender, Race, and Mourning in American Modernism* (2011); Nouri Gana, *Signifying Loss: Towards a Poetics of Narrative Mourning* (2011); Daniel Agostinho et al. (eds.), *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma* (2012); Aleksandr Etkind, *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied* (2013); Wojciech Drag, *Revisiting Loss* (2013); George M. Johnson, *Mourning and Mysticism in First World War Literature and Beyond* (2015); Lene Auestad, *Shared Traumas, Silent Loss, Public and Private Mourning* (2017).

XX hasta la actualidad, a continuación nos detendremos con más atención en los conceptos de duelo y melancolía, empezando por su significado anterior a Freud, para luego indagar en su significado en los textos del psicoanalista austriaco. Después, haremos un repaso de lo que podemos llamar “duelo postfreudiano” —las críticas y reevaluaciones de los conceptos originales—, los debates que han surgido en torno al duelo y la melancolía y su subsiguiente aplicación a la literatura. Por último, presentaremos qué entendemos por narrativas postraumáticas de duelo persistente y sus características, para luego poder aplicar la definición a los ejemplos literarios del corpus.

## 2.1. Dicotomía freudiana: duelo y melancolía

En sus primeros escritos sobre el tema, la distinción hecha por Freud entre el duelo y la melancolía sustentaba dos modos de reaccionar ante la muerte y la pérdida de algo valioso para el sujeto. Pese a las reevaluaciones que Freud mismo haría más tarde, y luego las voces críticas al concepto original, la dicotomía freudiana sigue siendo la base o, al menos, la punta de partida, para la gran mayoría de teorías sobre el duelo en la actualidad. Como hemos señalado en la sección anterior, el momento histórico en el que Freud escribe sobre estos temas supone un cambio no solo en el entendimiento de la naturaleza del duelo sino también del de la melancolía.

En la Edad Media, el duelo —lexema en castellano que proviene del latín *dolus*, “dolor”— correspondía a la primera de las cuatro partes de las exequias, según Philippe Ariès. Este se trataba de una respuesta dramática ante la muerte de un ser querido en el que “los asistentes se rasgaban las vestiduras, se mesaban la barba y los cabellos, se despellejaban las mejillas, besaban apasionadamente el cadáver, caían desmayados y, [...] pronunciaban el elogio del difunto” (Ariès, 2000: 107).

De allí, el duelo se ritualiza a partir del siglo XII como un modo de manifestar el dolor sentido por los deudos del fallecido; los rituales prescritos servirían para imponer ciertas convenciones sociales respecto al vestido y para asegurar el cumplimiento de ciertas obligaciones sociales, y unas y otras se mantienen relativamente intactas hasta el

siglo XVIII. No obstante, a partir del siglo XIX, se da una especie de “retorno a las manifestaciones excesivas y espontáneas [...] de la Alta Edad Media, tras siete siglos de sobriedad. El siglo XIX es la época de los duelos que el sicólogo de hoy denomina *histéricos*” (Ariès, 2000: 72). Del duelo exagerado del XIX, a veces prolongado y extendido en el tiempo más allá de lo prescrito, pasamos a lo que Ariès llama la “interdicción del duelo” del siglo XX, donde las prácticas comunitarias han desaparecido y el duelo se reduce al nivel del individuo.

La melancolía también sufre una serie de cambios y reinterpretaciones a lo largo de la historia. En la antigüedad, la melancolía —término que procede del griego *μέλαινα χολή* para referirse a la bilis negra— constituía uno de los cuatro humores en la teoría flemática clásica, según la cual un exceso de bilis negra resultaría en un estado depresivo. En la Edad Media, la melancolía dejaría de asociarse a una aflicción o carencia médicas y adoptaría una connotación relacionada con el estado del alma, una aflicción anímica. Asociada con la acedia, conllevaba un significado de tristeza o desolación y se reservaba también para referirse a la pereza y la pasividad que dejaban al ser humano abierto a las tentaciones demoníacas.

A partir del Renacimiento, la melancolía se libra de las connotaciones más negativas y pasa a estar relacionada con la autorreflexión, la razón y la introspección. A partir del siglo XVI, el término se asocia con el primer grabado de las llamadas *Estampas maestras* de Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), dando lugar a diversas interpretaciones. En el grabado vemos a una mujer pensativa, rodeada de una serie de objetos —una esfera, un cuchillo, un sextante—, herramientas científicas que simbolizan el triunfo de la razón del ser humano sobre los elementos, a favor del humanismo y en contra del obscurantismo religioso (Traverso, 2016: 42).



Figura 1. *Melencolia I* (Dürer, 1514)

El psicoanálisis dotaría al duelo y a la melancolía de sus significados siguientes, los cuales supondrían un cambio para ambos. Como hemos señalado arriba, el duelo según Freud se distanciaría de los ritos comunitarios y se localizaría como un proceso dentro de la psique del individuo; la melancolía volvería a sus connotaciones con tendencias depresivas, una condición que le inquietaba mucho más a Freud que el proceso de duelo.

Los principales textos de Freud en los que el psicoanalista reflexiona sobre el tema del duelo y la melancolía son “La transitoriedad” (1916), “Duelo y melancolía” (1917) y “El yo y el ello” (1923), siendo este segundo el que más se extiende sobre el tema. Escrito en el año 1915 y publicado en 1917, “Duelo y melancolía” (*Trauer und Melancholie*) es un texto en el que Freud explica el proceso por el que pasa una persona tras la pérdida de alguien o *algo* querido; según el propio Freud, la pérdida de una abstracción —“la patria, la libertad, el ideal, etc.” — podría resultar igual de dolorosa para el sujeto, cosa que supone un cambio importante en la concepción tradicional del duelo. Pese a que el autor ya esboza una distinción entre duelo y melancolía en “La transitoriedad”, Freud presenta su dicotomía en “Duelo y melancolía” y aclara las características de cada uno de los procesos. Así, el duelo sería “la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente” y se daría cuando el sujeto se percata de la realidad de la ausencia definitiva del objeto amado mediante lo que Freud denomina “el examen de la realidad” (1992a:

241). A partir de este momento, la libido desea desprenderse de cualquier vínculo que la ate al objeto perdido, sean recuerdos o cualquier otro tipo de asociación emocional:

se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico. Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consume el desasimiento de la libido” (1992a: 242-243)

El proceso resulta conflictivo y doloroso al producirse una “renuencia universal” por parte del sujeto ante la tarea de deshacerse de los enlaces con el objeto. Esta renuencia puede “alcanzar una intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria”, independientemente de que exista o no un objeto compensatorio (1992a: 242). Una de las contradicciones expuestas por Freud en sus primeras reflexiones sobre esta economía del duelo es cómo puede resultarnos tan natural un proceso como el duelo, que implica el abandono del objeto original, y cómo puede ser a la vez tan extraordinariamente doloroso. Aunque Freud admite que ese enigma del duelo —nuestra disponibilidad a pasar por un procedimiento tan angustioso— no se puede explicar “con facilidad en una fundamentación económica”, afirma en “Duelo y melancolía” que el trabajo efectivo del duelo se completará únicamente cuando la libido sea por fin capaz de sustraerse completamente del objeto perdido y, posteriormente, de proyectar su deseo en otro objeto que compense la pérdida original: “una vez cumplido el trabajo de duelo el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido” (1992a: 243). Aun así, cabe señalar que Freud está más preocupado por la melancolía que por el duelo; sobre el duelo Freud afirma al principio de “Duelo y melancolía” que “confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará” y en “La transitoriedad” que “Sabemos que el duelo, por doloroso que pueda ser, expira de manera espontánea” (1992a: 242; 311)

El duelo, al contrario que la melancolía, no era para Freud una condición o un estado patológico. La melancolía, nos dice, consiste en “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, [y] la inhibición de todas las funciones” (1992a: 242). El paciente melancólico, además, se caracteriza por reproches hacia los demás y hacia sí mismo. La perturbación del amor

propio es, en efecto, la principal diferencia entre el duelo y la melancolía: “una rebaja en su sentimiento yoico, un enorme empobrecimiento del yo” (1992a: 243). La persona en pleno duelo percibe el mundo a su alrededor como un espacio lleno de pérdida y malestar, y el melancólico añade a estos mismos síntomas el reproche hacia sí mismo. Esto se debe a la introyección<sup>25</sup>, que ocurre cuando, tras la pérdida del objeto,

la libido libre no se desplaz[a] a otro objeto sino que se retir[a] sobre el yo [...] para establecer una *identificación* del yo con el objeto resignado. La sombra del objeto ca[e] sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado” (1992a: 246).

La crítica y el desdén hacia el propio yo impiden que la libido vuelva a poner su afecto en otro objeto, pues el ello identifica al yo con el objeto perdido, resultando en la violencia interna que Freud denominó melancolía o duelo patológico. Es de notar, por tanto, que según estas primeras ideas de Freud, la identificación del yo con el el objeto perdido impide que el sujeto sea consciente de la identidad del objeto perdido, la naturaleza de la pérdida en sí o las causas que la provocaron. Hasta aquí las primeras teorías de Freud sobre el duelo que podemos llamar el modelo de 1917, para distinguirlas de las reflexiones que haría Freud más tarde.

Seis años más tarde, en el año 1923, Freud revisitaría las nociones del duelo y de la melancolía en “El yo y el ello” (*Das Ich und das Es*), en el que propone una reevaluación sobre todo de la melancolía y de su papel integral en la constitución del sujeto. Refiriéndose a su texto “Duelo y melancolía”, Freud admite no haber apreciado del todo la importancia y la frecuencia de la condición melancólica:

En aquel momento, empero, no conocíamos toda la significatividad de [la melancolía] y no sabíamos ni cuan frecuente ni cuan típica es. Desde entonces hemos comprendido que tal sustitución participa

---

<sup>25</sup> Pese a que el término *introyección* no aparece en “Duelo y melancolía”, el propio Freud lo había usado en textos anteriores (véase Freud, 1992a: 239). Abraham y Torok emplearían el término para referirse al proceso del duelo normal, frente a la *incorporación* (véase Clewell, 2004: 50).

en considerable medida en la conformación del yo, y contribuye esencialmente a producir lo que se denomina su carácter (1992c: 30-31).

No obstante, Freud llega a la conclusión de que es justamente a través de este proceso impetuoso que el ello puede liberarse de su objeto perdido: “quizás esta identificación sea en general la condición bajo la cual el ello resigna sus objetos” (1992c: 31). En su nuevo análisis, el autor describe este proceso como muy habitual y lo asemeja al proceso de identificación que ocurre en los primeros años del desarrollo del ser humano. Por ejemplo, un niño llega a términos con la pérdida de un objeto a través de la identificación con el objeto: “la niña pequeña, después de que se vio obligada a renunciar al padre como objeto de amor, retoma y [...] se identifica no con la madre, sino con el padre, esto es, con el objeto perdido” (1992c: 34). Y es a partir de la identificación con el objeto perdido que la niña es capaz de construir su propio sentido de identidad y superar la pérdida original; dicho de otro modo, sufrir una pérdida supone un paso integral en la constitución del sujeto. Huelga decir, por tanto, que la dicotomía original establecida entre duelo y melancolía sería reevaluada por el propio Freud, realizando la observación de que la división entre estos dos estados no está ni tan definida ni tan fija.

En un resumen de la evolución de las teorías de Freud, en un artículo titulado “Mourning Beyond Melancholia”, Tammy Clewell analiza y comenta este desarrollo de a través de sus escritos, incidiendo en que es sólo a través de la internalización del objeto perdido durante el proceso de identificación desconsolada que uno llega a ser sujeto (2004: 61). Realizando la importancia de la identificación del sujeto con el objeto perdido, Freud rompe con la oposición definitiva entre el duelo y la melancolía, estableciendo así lo que podríamos llamar el modelo de 1923. Según este modelo posterior, llegar a términos con una pérdida ya no implica la renuncia del objeto perdido y su posterior reemplazo por otro nuevo: en vez de buscar un sucedáneo, el sujeto ha de absorber el objeto perdido dentro de sí mismo para identificarse con él y así preservarlo. Según Clewell, “El yo y el ello” supone un distanciamiento definitivo en las teorías de Freud de las restricciones intrínsecas del modelo anterior que ofrecía una consolación promisoriosa en la reinvestidura de objetos nuevos.



Además de abandonar la noción de la ruptura total con el objeto perdido como requerimiento para la sanación y de recuperar la melancolía como un proceso integral a la constitución del sujeto, en los años posteriores a “Duelo y melancolía”, Freud llegaría a poner en duda no solo los plazos temporales del proceso de duelo sino también la posibilidad de un fin concreto del proceso. Volviendo al análisis de la evolución del duelo freudiano, Clewell escribe que lo que Freud presenta en “El yo y el ello” sugiere que el trabajo de duelo puede ser una labor interminable, que no acaba según el modelo de 1917, de manera repentina<sup>26</sup>. Más tarde el propio Freud apuntaría hacia este giro respecto a la duración temporal del duelo en una carta escrita en el año 1929 tras la muerte de su hija, su nieto y varios amigos y dirigida al psiquiatra suizo Ludwig Binswanger:

Aunque sabemos que después de una pérdida así el estado agudo de pena va aminorándose gradualmente, también nos damos cuenta de que continuaremos inconsolables y que nunca encontraremos con qué rellenar adecuadamente el hueco, pues aun en el caso de que llegara a cubrirse totalmente, se habría convertido en algo distinto. Así debe ser. Es el único modo de perpetuar los amores a los que no deseamos renunciar (Gerez Ambertín, 2005: 181).

En esta carta, escrita en primera persona del plural e incluyéndose entre los que han sufrido la pérdida de un ser querido, Freud plantea la posibilidad de que el duelo pueda constituir un proceso sin fin concreto y no solo pone en duda la eficacia de la sustitución —en el caso de que hubiera la posibilidad, Freud escribe que “se habría convertido en algo distinto”—, sino cuestiona también la ética implícita en la sustitución.

La división de las teorías de Freud sobre el duelo y la melancolía en dos grupos — el primero comprendido por aquellas ideas expresada en “La Transitoriedad” (1916) y “Duelo y melancolía” (1917), el segundo por “El yo y el ello” (1923)— es fundamental a la hora de recorrer lo que podríamos llamar “el duelo postfreudiano” y cómo se han aplicado estas ideas al ámbito de la literatura.

---

<sup>26</sup> Cabe insistir en que esto supone un cambio sumamente drástico en la conceptualización del duelo. Antes Freud afirmaba que, “sabemos que el duelo, por doloroso que pueda ser, expira de manera espontánea” y que, en todo caso, “cuando acaba de renunciar a todo lo perdido [...] entonces nuestra libido queda de nuevo libre para [...] sustituirnos los objetos perdidos por otros nuevos que sean, en lo posible, tanto o más apreciables” (1992a: 311).

## 2.2. Las dialécticas del duelo: conceptos postfreudianos, la literatura y la labor del duelo<sup>27</sup>

Pese a las reevaluaciones puntuales hechas por el propio Freud de sus teorías, lo que podríamos llamar el “binomio freudiana” —es decir, el concepto del duelo frente al de la melancolía— sigue formando la base de casi todas las teorías sobre el duelo en la actualidad y sus aplicaciones<sup>28</sup>. Más que un retorno a la primera etapa de los pensamientos de Freud sobre el duelo y la melancolía, se trata de un aferrarse a esa distinción original, con diferentes críticos apostando o bien por el duelo o por la melancolía para explicar cómo las sociedades y colectivos han de enfrentar y superar las pérdidas resultantes de una etapa o acontecimiento violentos. Algunos han tildado esa insistencia en el binomio freudiano de estancamiento —“discussions of mourning have not developed in a particularly fertile way theoretically [...] Freud casts the difference between mourning and melancholia in clear-cut binary terms, and this false opposition has paralyzed discussions of mourning ever since” (Woodward, 1990: 94)— y llevó al mismo Lacan a reprochar a la comunidad psicoanalítica por haberse contentado con la distinción original establecida por Freud en “Duelo y melancolía”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> El título de esta sección se inspira en un artículo escrito por Richard White, “Dialectics of Mourning” (2015), en el que el autor compara las “estructuras de duelo” de Freud, Derrida y Barthes, y a quien debemos buena parte de las ideas en torno a Derrida y Barthes aquí consideradas. El título reproducido aquí sirve para encabezar la presente sección en la que abordaremos algunas de las principales reflexiones y reevaluaciones sobre el proceso de duelo en el ámbito postfreudiano, provenientes de estudiosos tanto dentro como fuera del mundo del psicoanálisis e incluye aportaciones más recientes.

<sup>28</sup> “Although I have raised objections to Freud’s early mourning theory, literary critics working in a range of historical periods and genres have persisted in using the Freudian model, though in refined form, to evaluate narrative representations of death, loss, and bereavement” (Clewel, 2004: 48); “Much post-Freudian theory on melancholia tends to engage with his original binary of mourning and melancholia” (Brisley, 2013: 62-63).

<sup>29</sup> Lacan escribe: “What does the work of mourning consist in? We’re left up in the air, which explains the surcease of all speculation along the path that Freud nevertheless opened up in ‘Mourning and Melancholia.’ The question hasn’t been posed properly” (1977: 37). Cabe señalar que tanto Woodward como Lacan hacen estas declaraciones años o incluso décadas antes de la publicación de buena parte de las reflexiones teóricas sobre el duelo y la melancolía aquí tratadas. Sin embargo, creemos que ambos comentarios son relevantes ya que ponen de manifiesto la necesidad teórica de mirar más allá de la dicotomía original de Freud y, además, aportan cierta legitimidad a algunas de las críticas más contemporáneas hacia aquellas teorías que hoy en día, en el siglo XXI, siguen aferrándose a esa distinción original.

Aun así, el resultado actual del retorno y reevaluación de estas primeras teorías de Freud no deja de ser un tanto irónico: en primer lugar, es curioso que en el momento de declive en las prácticas públicas y comunitarias de la expresión del duelo en el siglo XX se haya dado “un despliegue heterogéneo de prácticas narrativas y discursivas de significar el dolor y reclamaciones, tanto privados como colectivos” (Gana, 2011: 9); por otro lado, el duelo en sí como práctica universal constituye el medio por excelencia de cómo el ser humano lidia con los cambios y crisis más grandes de la vida y que este haya sido tan susceptible de interpretaciones diversas, e incluso contradictorias, no deja de ser llamativo también (ibídem: 10). No obstante, esa diversidad teórica que comprende a menudo visiones y entendimientos contradictorios sobre lo que compete a una correcta realización del duelo, tanto para el individuo como para el colectivo, es lo que Richard White denomina “la dialéctica de duelo” (White, 2015).

De entre ese conjunto de críticas con respecto a las teorías de Freud, podemos señalar tres características principales del modelo freudiano que han sido objeto de esas críticas y en torno a las cuales giran la mayor parte de las discrepancias. El primero de esos aspectos sería la falta de un componente social en las teorías freudianas del duelo, pues el proceso por el que ha de pasar el sujeto doliente se restringe únicamente a los contornos de su propia psique, alejada no solo de otros sujetos sino también de la sociedad. No deja de ser un tanto irónico esta postura ya que, como hemos visto, las aportaciones de Freud desde el psicoanálisis acabaron aislando el duelo del entorno social y las prácticas comunitarias. Segundo, otro objeto de crítica ha sido la noción de la consolación, que se logra mediante el reemplazo del objeto perdido, pues se discute si corresponde o no a una manera justa y digna de conmemorar las pérdidas en una sociedad. Por último, la noción de que el proceso de duelo tiene fin concreto en el que el proceso se puede declarar como acabado. Esos tres aspectos —y en particular los que atañen al objetivo final y la cuestión de la “realizabilidad” del duelo— están íntimamente relacionados y han dado paso a lo que podemos entender como varias clases de estructuras o modelos de duelo. Detallaremos algunas de esas críticas principales con el fin de acercarnos a una visión de cómo podemos entender el proceso de duelo en un contexto

de posconflicto en el que las pérdidas por las que habría de realizarse ese proceso se remontan a tiempos pasados.

### 2.2.1. En contra de la consolación. Duelos imposibles e interminables y la despatologización de la melancolía

Según la teoría de 1917, el resultado de la economía freudiana del duelo es reducible entonces al momento de la transacción sustitutiva, que condiciona la realización exitosa del proceso de duelo a la consolación en forma de un objeto sucedáneo. En efecto lo que se postula es un proceso esencialmente egoísta, un procedimiento cuyo objetivo es volver a un estado anímico previo a la pérdida, un modo de liberarse del otro y aprender a vivir sin él. Casi todas las críticas dirigidas al modelo freudiano del duelo tienen su origen en la consolación misma. Este llamado “paradigma consolatorio” (Clewell, 2009), ha sido criticado y tachado de conservador, exclusivista y conducente a la amnesia: en el mejor de los casos, la sustitución del objeto perdido se ve como reflejo de un mero retorno al *statu quo*, regido por unas reglas del mercado capitalista en el que el objeto original se ve como algo desechable; en el peor de los casos, el reemplazo se ha descrito como un acto de matar que condena al objeto perdido a una segunda muerte irreversible. Las duras críticas hacia el modelo freudiano del duelo han dado paso a lo que se ha denominado la “despatologización de la melancolía”, según la cual el proceso melancólico de aferrarse al objeto perdido (“a type of ethical hold on the part of the melancholic ego”), y así negar la consolación y la sustitución, se defiende y se teoriza como un proceso con un gran potencial político y creativo (Eng & Han, 2003: 365). Esta despatologización y subsiguiente reivindicación de la melancolía, frente al duelo, surge a partir de críticas desde posiciones éticas y políticas y giran principalmente en torno a tres puntos: la ya mencionada noción de la consolación en el modelo original de Freud (el paradigma consolatorio), la existencia de un final concreto para el duelo y, por último, las implicaciones ético-políticas que estos dos factores pueden suponer.

Mientras la visión crítica de Clewell (2004; 2009) sobre el paradigma consolatorio le ha llevado a reformular su concepción del duelo a partir de las propias enmiendas del

modelo de Freud de 1923, otros han optado por rechazar directamente el duelo para reivindicar la melancolía a partir del entendimiento de que este primero engendra la amnesia y niega la identidad del otro. A partir del llamado “giro ético” de Derrida en los años ochenta y noventa<sup>30</sup>, sus escritos han sido fundamentales en la construcción de una reivindicación de la melancolía. Aunque Derrida no reivindica la melancolía *per se* y nunca niega la naturaleza patológica con la que Freud la describió<sup>31</sup>, sí que defiende el fracaso melancólico desde una posición ética,<sup>32</sup> tachando el proceso por el cual el sujeto ha de asimilar las ataduras y la figura del objeto dentro de sí, la introyección prescrita por Freud del “duelo normal”, como conducente a la amnesia. La melancolía, según Derrida, ha de protestar contra el “duelo normal”, resistir a la introyección idealizante: volver a la normalidad a través del duelo es llegar a la amnesia, cosa que en palabras de Derrida “nous permet d’oublier que garder l’autre au-dedans de soi, *comme soi*, c’est déjà l’oublier. L’oubli commence là.” (2003: 74).

Según esta formulación, pues, el “duelo normal” negaría al otro y, por tanto, para evitar esa negación, el duelo habría de fracasar:

we can always go on speaking, about the ‘successful’ work of mourning —or, inversely, as if it were precisely the contrary, about a ‘melancholia’ that would signal the failure of such work. [...] here comes a work without force, a work that would have to work at renouncing force, its own force, a work that would have to work at failure, and thus at mourning (Derrida, 2001: 144)

Así, distingue entre “duelo posible” y “duelo imposible”<sup>33</sup>. El primero lo asocia con el proceso de introyección en el que tanto el objeto perdido como las inversiones libidinales,

---

<sup>30</sup> Derrida mismo afirmaba que no hubo un “giro político o ético” en la deconstrucción. Véase Lüdemann, 2014, p. 97.

<sup>31</sup> “La mélancholie accueillerait l’échec et la pathologie de ce deuil” (Derrida, 2003: 74).

<sup>32</sup> En esto Derrida apela directamente a la ética: “Mais si *je dois* (c’est l’éthique même) porter l’autre en moi...” (2003: 74).

<sup>33</sup> Aquí conviene tener en cuenta la diferencia entre “la imposibilidad del duelo” de Derrida y el término acuñado por los Mitscherlich, “la incapacidad del duelo”: “Whereas Derrida’s ‘impossible’ (or ‘resistant’) mourning seeks to conceptualise a systematic ethico-political apparatus to deal with death and loss, ‘inability to mourn’ refers to the specific German incapacity to come to terms with the atrocities of World War Two” (Koulouris, 2016: 67).

toda atadura emocional o recuerdo vinculados a él son proyectados y extendidos en el yo; este proceso, sin embargo, acaba abandonando al otro y su alteridad.<sup>34</sup> El duelo, entonces, tiene que resistirse a su propio cumplimento si queremos permanecer fiel al objeto perdido: “mourning is an unfaithful fidelity if it succeeds in interiorizing the other ideally in me, that is, in not respecting his or her finite exteriority.” Para que el duelo sea un duelo fiel, ha de fracasar: “Faithful mourning of the other must fail *to succeed/by succeeding* (it fails, precisely, if it succeeds! It fails because of success!)” (1992: 321). Por otro lado, el “duelo imposible”, ese duelo que *a priori* pretende permanecer fiel a su objeto perdido, está asociado con la melancolía freudiana o el proceso de incorporación según el cual el objeto perdido es absorbido y alojado dentro del yo, efectivamente negando la pérdida original: “I pretend to keep the dead alive, intact, *safe (save) inside me*, but it is only in order to refuse” (Derrida, 1986: xvi)<sup>35</sup>.

Para Derrida, el duelo por el otro supone un *impasse* para el sujeto doliente, una aporía que, ante la pérdida del otro, supone cometer una traición al otro: o miramos hacia dentro y nos aferramos a lo que las experiencias y la convivencia con el otro han significado para nosotros, negándole su alteridad, o preservamos al otro dentro de nosotros, negando en esencia su propia muerte y, por tanto, la realidad, que supondría otra clase de infidelidad. Aunque no hay triunfo mediante la superación en el duelo como lo hay para Freud, según Derrida no podemos aceptar este esquema (1989: 35). En su libro *The Work of Mourning* (2001) que consiste en catorce capítulos dedicados a amigos fallecidos, empezando por Roland Barthes tras su muerte en 1980 y acabando con la muerte de Jean-François Lyotard en 1998, Derrida medita sobre las contradicciones del duelo a la vez que desafía ese esquema que solo nos ofrece la infidelidad como opción. Las reflexiones de Derrida sobre Roland Barthes y las contradicciones implícitas en la

---

<sup>34</sup> Este es, según Derrida, el modelo freudiano tradicional: “Mémoire et intériorisation, c’est ainsi qu’on décrit souvent le ‘travail du duel’ ‘normal’ depuis Freud. Il s’agirait d’un mouvement par lequel une idéalisation intériorisante prend en elle, sur elle, dévoire idéalement *et* quasi littéralement le corps et la voix de l’autre, son visage et sa personne” (1988: 54).

<sup>35</sup> Para una reflexión de Derrida sobre la introyección frente a la incorporación a partir de los escritos de Nicolas Abraham y Maria Torok, véase el prólogo que Derrida escribió para *The Wolf Man’s Magic Word* (1986).

reconciliación de la ausencia de su amigo con la presencia del legado de su obra demuestran de modo elocuente el dolor que supone el deseo de permanecerle fiel al que ya no está:

Two infidelities, an impossible choice: on the one hand, not to say anything that comes back to oneself, to one's own voice, to remain silent, or at the very least to let oneself be accompanied or preceded in counterpoint by the friend's voice. Thus, out of zealous devotion or gratitude, out of approbation as well, to be content with just quoting, with just accompanying that which more or less directly comes back or returns to the other, to let him speak, to efface oneself in front of and to follow his speech, and to do so right in front of him. But this excess of fidelity would end up saying and exchanging nothing. It returns to death. It points to death, sending back to death. On the other hand, by avoiding all quotation, all identification, all rapprochement even, so that what is addressed to or spoken of Roland Barthes truly comes from the other, from the living friend, one risks making him disappear again, as if one could add more death to death and thus indecently pluralize it. We are left then with having to do and not do both at once, with having to correct one infidelity by the other. From one death, the other: is this the uneasiness that told me to begin with a plural? (2001: 45).

Ante la ausencia del otro, en el duelo estamos obligados a hablar siempre en nombre del otro, por el otro, y aún así la persona por la que hablamos ya no está, pero insistir en su ausencia es fracasar en el recuerdo del otro.

Pese a toda esa serie de aporías que subyacen en todas las reflexiones del filósofo francés sobre el duelo, Derrida mantiene la importancia de preservar siempre la alteridad del otro, del objeto perdido: si el modelo del duelo freudiano giraba en torno a la recuperación de uno mismo ante la pérdida, las reflexiones de Derrida se esfuerzan en que no traicionemos al que hemos perdido. De modo parecido, la cuestión del proceso de duelo por la pérdida de un ser querido, y en concreto cómo permanecerle fiel tras la desaparición, ocuparía un lugar central en algunas de las obras del mismo Roland Barthes. Su última obra, *Cámara lúcida* (1980), es una meditación sobre la fotografía aunque también se puede leer como una parte integral de esa labor de duelo personal que el semiólogo francés realiza por su madre, quien había fallecido tres años antes en 1977. Los fotógrafos son, según Barthes, “agentes de la Muerte” (1989: 142) y las fotografías

son *momento mori*, anunciantes de la catástrofe de la muerte del sujeto, “tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe” (1989: 147).

En sus reflexiones sobre la fotografía, aunque Barthes no se opone de manera explícita al modelo freudiano de duelo de 1917 como Derrida<sup>36</sup>, sí que presenta una visión que contradice la noción del duelo como un proceso que culmina en la superación de la pérdida, una remisión de la aflicción. Para Barthes, el duelo y la pena no tienen necesariamente fin:

Suele decirse que, a través de su labor progresiva, el duelo va borrando lentamente el dolor; no podía, no puedo creerlo; pues, para mí, el Tiempo elimina la emoción de la pérdida (no lloro), nada más. [...] Yo podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos, más o menos tarde); pero lo que me quedaba de vida sería descontado y hasta el final *incalificable* (sin cualidad) (1989: 119)<sup>37</sup>.

Para Barthes, el dolor inmanente del duelo puede ser interminable y es justo el dolor lo que nos une con el difunto: “Freud says that such mourning must eventually come to an end. But for Barthes, grief and mourning are interminable: the pain of bereavement must be experienced over and over again, so that we can never get over loss” (White, 2015: 184). Al contemplar una foto de su madre de niña —la que llama la Foto del Invernadero— Barthes escribe que toda imagen está sin futuro, carente de “protensión”, y que ante esa imagen “no [puede] *transformar* [su] dolor”; cuando la imagen es “dolorosa, nada en ella podrá transformar el dolor en duelo” (1989: 139). En su análisis de los escritos de Barthes, Kathleen Woodward nos insta a considerar ese “no poder transformar el dolor en duelo” no como una imposibilidad sino como una negación (1990: 99). Barthes se niega a renunciar al dolor porque es precisamente este lo que lo une con su madre; renunciar a su dolor sería una manera de traicionarla: “Yo podría decir, igual que el Narrador proustiano a la muerte de su abuela: ‘no me empeñaba sólo en sufrir, sino

---

<sup>36</sup> En el año 2009 se publica póstumamente *Journal de deuil (Diario de duelo)*, el diario personal que Barthes comenzó a escribir al día siguiente de la muerte de su madre. Curiosamente, una de las entradas rehúsa el término *duelo* justamente por las connotaciones psicoanalíticas asociadas con este: “No decir *duelo*. Es demasiado psicoanalítico. No estoy en *duelo*. Estoy afligido” (2009: 83).

<sup>37</sup> Esto que escribe Barthes es reminiscente de lo que escribe el propio Freud en su carta dirigida a Binswanger, en la que alude a una inconsolabilidad inevitable tras la pérdida de un ser querido.



también en respetar la originalidad de mi sufrimiento'; pues esa originalidad era el reflejo de lo que en ella había de absolutamente irreductible, y por ello mismo perdido de una vez para siempre" (Barthes, 1989: 119).

Woodward entiende *Cámara lúcida* como una postura que se encuentra a medio camino entre el duelo y la melancolía, que es incapaz de concebir un proceso con final concreto que consuela y promete la remisión del dolor. En su análisis de las estructuras de duelo de Freud, Derrida y Barthes, Richard White las distingue últimamente por las posiciones entre el sujeto doliente y el otro, el objeto perdido: "Freud's possible mourning ends with the destruction of the other, while Barthes' version of mourning implies the abandonment of the self". La posición de Derrida la ubica como a medio camino entre el yo y el otro: Derrida "recovers the self in order to honor the other and avoid some of the pitfalls of mourning". No obstante, pese a querer salvar al otro y permanecerle fiel, White afirma que la agonía que Derrida siente por la aporía del duelo, una especie de duelo por la posibilidad misma de llevar a cabo un duelo no constituye, no obstante, un proceso efectivo de duelo (White, 2015: 187).

Otras voces más críticas hacia el duelo freudiano según el modelo del 1917 han dado paso a lo que se ha llamado la "despatologización de la melancolía", según la cual la melancolía ha de reivindicarse como una forma más fiel y llena de potencial político para efectuar cambios y conmemorar las pérdidas. *Loss: A Politics of Mourning* (2003), editado por David Eng y David Kazanjian, es un conjunto de ensayos y constituye, a nuestro entender, el posicionamiento y la reivindicación más radicales y el manifiesto más patente desde el cambio del siglo a favor de una despatologización de la melancolía. Como el propio título del monográfico sugiere, proponen una política de duelo que supone un proceso de mediación de la relación entre la pérdida y la Historia, una relación que según ellos puede ser esperanzadora o desesperada (*hopeful or hopeless*), y cuyo enfoque es sobre "los restos" (el monográfico está dividido en tres partes, con cada una de ellas dedicada a una clase distinta de restos: restos corporales, restos espaciales, restos

ideales) dejados por la Historia<sup>38</sup>. Según los autores, la atención a los restos “generates a politics of mourning that might be active rather than reactive, prescient rather than nostalgic, abundant rather than lacking, social rather than solipsistic, militant rather than reactionary” (Eng & Kazanjian, 2003: 2). Inspirados en el materialismo histórico de Benjamin, Eng y Kazanjian tornan la mirada a la melancolía y su aferramiento al objeto perdido como el modo de preservar una relación que esté siempre abierta al pasado; para el duelo, en cambio, el pasado queda resuelto, acabado y muerto (Eng & Kazanjian, 2003: 3-4).

En la misma línea de las críticas de Derrida hacia un duelo carente de ética, que se satisface con abandonar al otro, la melancolía y su mantenimiento del objeto perdido —ese ser querido, ese lugar, ese ideal— supone una postura ética frente a aquella del sujeto doliente (*mourner*), quien —y aquí es sugerente la elección del sustantivo, es decir, la persona doliente, no el proceso en sí— “has no such ethics. The mourner is perfectly content with killing of the lost object, declaring it to be dead yet again with the domain of the psyche” (Eng & Han, 2003: 365). El duelo nos vuelve cómplices en esa pérdida y nos convierte en los primeros promotores de su olvido.

Además de engendrar la amnesia, el duelo es señalado también por sus críticos por ser un proceso que está al servicio del *statu quo*, con la promesa de una consolación futura que marcará el fin del proceso doliente y significará un retorno a la normalidad. Esa normalidad supone un problema, ya que constituye un estado que es *a priori* inexistente para muchos. Escribiendo sobre la comunidad gay, Douglas Crimp escribe que el duelo freudiano presenta un problema para este colectivo precisamente “because it promises a return to a normalcy that we were never granted in the first place” (Crimp, 2002: 134). En la misma línea, el campo del poscolonialismo y los estudios subalternos han nacido a partir de una preocupación por la ética de la memoria de las comunidades

---

<sup>38</sup> El concepto de duelo presentado en el monográfico tiene un doble significado, evidenciado en el título de la introducción del mismo: “Mourning Remains”. Por un lado, *remains* como sustantivo remite a los restos dejados que indicarían la pérdida por la que habría que elaborar un proceso de duelo; por otro, el enunciado “Mourning remains”, en el que *remains* se entiende como verbo, sugiere que el duelo es el último paso para enfrentar la pérdida: *mourning( is what) remains*.

subyugadas y marginalizadas de la Historia, para las cuales un retorno al *statu quo* hace del duelo un proceso reaccionario, y promueve una visión de la melancolía no como una “pathology or a self-absorbed mood that inhibits activism, but [...] a mechanism that helps us (re) construct identity and take our dead to the various battles we must wage in their names” (Muñoz apud Forter, 2003: 37).

Según Clewell en *Mourning, Modernism, Postmodernism* (2009), el paradigma consolatorio refleja un entendimiento del pasado como algo necesariamente a superar para asegurar el progreso. Según sugiere Clewell, las mismas reglas que rigen la superación de pérdidas, a través del reemplazo y el olvido final son comparables a las leyes del mercado, que operan conforme una lógica sustitutiva y metafórica en la que el pasado ha de ser considerado obsoleto y borrado para dar paso a algo nuevo: “consolatory paradigms express a bourgeois ideology: one that both reinforces a capitalist status quo and facilitates the forgetting of lost others and lost histories by insisting on closure” (2009: 3).

### 2.2.2. Memoria melancólica: una contradicción

En un artículo esclarecedor y crítico que resume estos posicionamientos a favor de la melancolía, Lucy Brisley reconoce que no es de extrañar que haya surgido un rechazo hacia el duelo a favor de una melancolía “orientada a un posición ética y política”, cosa que según ella está directamente relacionada “con el giro ético hacia el otro y la preocupación por la alteridad y la diferencia que caracterizaba el pensamiento postestructuralista” (2013: 64). En un artículo apropiadamente titulado “Against Melancholia” (2011), Greg Forter loa los esfuerzos y la perspicacia de los críticos más radicales en su reivindicación de la melancolía, ya que estos, al insistir en las particularidades de las pérdidas de diferentes comunidades, nos recuerdan los peligros de universalizar las prácticas de un grupo en concreto y así anular las experiencias particulares de otro cuya experiencia corre el riesgo de ser borrada al ser este un grupo marginalizado (Forter, 2003: 138).

A pesar de la sensibilidad y pulsión ético-políticas que motivaban las reivindicaciones de la melancolía, críticos como Forter y Brisley discrepan de la despatologización de la melancolía, aduciendo, primero, que esta posición hace oídos sordos a la naturaleza original de la melancolía descrita por Freud en su modelo de 1917; segundo, ignora por completo las reformulaciones hechas por el propio Freud en el modelo de 1923.

Las implicaciones problemáticas de la reclamación a favor de la melancolía —y en contra del duelo freudiano— radican en la caracterización que el propio Freud atribuye al estado melancólico: dicho de otro modo, si uno se posiciona *en contra del duelo y a favor* de la melancolía a partir de los textos de Freud, uno ha de asumir necesariamente todo lo que implique esa melancolía freudiana. Según el texto original, en la melancolía el paciente “sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraído de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida” (Freud, 1992a: 243)<sup>39</sup>. Forter explica, entonces, que muchos críticos contemporáneos obvian, ignoran o se olvidan de esa naturaleza inconsciente propia de la melancolía que provoca una distorsión inconsciente del objeto perdido: la melancolía se trataría entonces no de un acto de recordar sino de una suerte de olvido inconsciente (Forter, 2011: 11). Para combatir las fuerzas responsables de nuestra pérdida (el racismo, la homofobia, etc.), será necesario poder articular de qué se nos ha privado, qué es lo que hemos perdido. (Forter, 2003: 139). Brisley, por otro lado, afirma que hablar de una melancolía al servicio del trabajo de memoria —hablar de una memoria melancólica— es un tanto contradictorio (2013: 65)

Además, la celebración del estado melancólico conlleva ciertos problemas éticos e ignora “los afectos” propios de la melancolía: la agresión, connotaciones de autodestrucción, etc. En su *Mourning Modernity* (2007), Seth Moglen aborda este mismo problema, alegando que celebrar los procesos de dolor de aquellos grupos más

---

<sup>39</sup> La cursiva es nuestra.

vulnerables y marginalizados de la sociedad es ignorar los aspectos autodestructivos de la melancolía: “their formulations sometimes imply that melancholia enables the bereaved to express anger at those who have harmed them, when it is precisely a mode of grieving that displaces anger onto the *self* and away from its actual objects” (2007: 239)<sup>40</sup>.

Brisley lleva su análisis un paso más allá y defiende, apoyándose en el trabajo de Judith Butler y Greg Forster sobre las ideas expuestas en *El yo y el ello*, que la melancolía, según Freud, no solo constituye un paso integral en la formación de la subjetividad sino también en la formación de la heterosexualidad y por tanto puede ser vista como una función al servicio de la constitución de relaciones heteronormativas. Recordemos lo que nos dice Freud que ocurre tras la pérdida de la figura del padre: “la niña pequeña, después de que se vio obligada a renunciar al padre como objeto de amor, retoma y [...] se identifica no con la madre, sino con el padre, esto es, con el objeto perdido” (1992c: 34); la constitución de la subjetividad de la niña nace, pues, de ese aferramiento al objeto perdido. Dicho de otro modo, la melancolía tal y como la define Freud puede ser entendida como una fuerza que forma la base de la identidad heteronormativa, que no hace más que preservar el *statu quo*, la misma acusación con la que se había descartado y tachado el duelo freudiano y que había generado el giro hacia la melancolía (Brisley, 2013: 67-68).

Brisley afirma que el análisis de Butler según el cual la melancolía freudiana sirve para explicar la constitución del sujeto heterosexual demuestra que las connotaciones conservadoras atribuidas al duelo no pueden ser simplemente revertidas con una inversión del binomio freudiano: duelo no, melancolía sí (Brisley, 2013: 68). Estas críticas, ahora dirigidas a la melancolía, constituyen el siguiente paso en una dialéctica que propulsa hacia delante las teorías sobre el duelo y la melancolía y nos animan a mirar más allá de la dicotomía freudiana original

---

<sup>40</sup> La cursiva es nuestra.

### 2.2.3. Más allá del duelo y la melancolía

Según Nouri Gana, quien señalaba con ironía los desacuerdos sobre un concepto tan universal como el duelo, estamos ante un *impasse* teórico entre el duelo terapéutico de Freud y la demanda ética de un duelo imposible o interminable (2011: 9-10). Se podría argüir que a las teorías postfreudianas sobre el duelo y la melancolía les ha costado llegar a la misma conclusión a la que Freud llegaría en 1923: que el duelo y la melancolía no constituyen dos polos opuestos, dos maneras de lidiar con la pérdida, sino partes de un mismo proceso. En efecto, son muchos los críticos que nos animan a concebir el duelo y la melancolía no como una oposición binaria, sino como “two psychological tendencies on a continuum of grieving”, cada una con sus ramificaciones psicológicas y, al nivel colectivo, importantes implicaciones políticas. Sin embargo, las dos tendencias existen en tensión la una con la otra (Moglen, 2007: xvi). No obstante, los debates surgidos a partir de los años noventa han aportado observaciones valiosas sobre la carencia teórica en el duelo freudiano —como el factor socio-político de un potencial proceso de duelo o la duración y la culminación del mismo—, sobre todo cuando se trata de un duelo colectivo que ha de llevarse a cabo en un presente postraumático.

Dominick LaCapra, considerado uno de los principales pensadores en los llamados estudios sobre el trauma, promueve una visión no binaria del duelo y la melancolía: distingue entre *working through* y *acting out*<sup>41</sup>. LaCapra aplica estos términos a sociedades en situaciones postraumáticas: si bien es cierto que los términos acuñados por Freud —duelo y melancolía— se reservaban en la práctica al ámbito de la clínica y no más allá del individuo, Freud “pensó que podían aplicarse a procesos colectivos únicamente por analogía” y que “una de sus preocupantes recurrentes es cómo extenderlo a sujetos colectivos” (LaCapra, 2008: 59). Pese a las reservas que pudiera tener Freud, LaCapra sostiene que

---

<sup>41</sup> En la edición aquí citada, los términos de LaCapra de *working through* y *acting out* se han traducido como *elaboración* y *pasaje al acto* respectivamente.

los conceptos fundamentales del psicoanálisis (como transferencia, resistencia, negación, represión, pasaje al acto y elaboración) atraviesan la oposición binaria entre individuo y sociedad, y su aplicación a fenómenos individuales o colectivos es cuestión de acumular argumentos y de investigación (LaCapra, 2008: 59)

Para LaCapra, estos términos aplicados a un colectivo corresponden en líneas generales a los términos freudianos: “conceptos más amplios, sin restringirse a la melancolía y al duelo, son el pasaje al acto y la elaboración: la melancolía como un modo de pasaje al acto y duelo como una manera fundamental de la elaboración” (LaCapra, 2008: 61). Del mismo modo que Freud sugería en el modelo de 1923 que la melancolía podría constituir un primer paso necesario al duelo efectivo, LaCapra arguye que el pasaje al acto podría ser un requerimiento antes de la posible elaboración del duelo, sobre todo en casos de trauma.

En *Mourning Modernity: Literary Modernism and the Injuries of American Capitalism* (2007), Seth Moglen aporta unas observaciones valiosas sobre el duelo y la melancolía que aseguran la preservación de un contenido socio-político que tanto preocupaban a los que defendían la melancolía como aseguradora de ese potencial político o a otros cuyas críticas al modelo de Freud de 1917 estaban centradas precisamente en la omisión de cualquier aspecto social. Para muchos, ese componente social del concepto freudiano del duelo no solo estaba ausente en esa infidelidad —según Derrida— o ese acto de matar —según Eng y Han— al objeto perdido, sino también porque el modelo freudiano desvinculaba al sujeto doliente de un entorno social en el que existen otros sujetos y fuerzas sociales; no se contempla ni en el modelo de 1917 ni tampoco en el de 1923 los aspectos públicos y rituales del duelo que volverían a ubicar al sujeto doliente y su dolor dentro de los marcos sociales de una comunidad (White, 2015: 187). Es decir que el duelo freudiano no toma en consideración las relaciones sociales más allá de la que se rompe en la pérdida original ni tampoco las posibles consecuencias en la sociedad a la que pertenece el sujeto doliente. El psicoanalista Darian Leader afirma que por muy privado que sea un proceso de duelo particular, siempre necesita al *otro* para su correcta elaboración:

Freud veía el duelo como un trabajo individual; sin embargo, toda sociedad humana documentada le da un lugar central a los rituales públicos del duelo. La pérdida es insertada en la comunidad a través de un sistema de ritos, costumbres y códigos, que van desde los cambios en la vestimenta y los hábitos de comer hasta las ceremonias conmemorativas altamente estilizadas. Éstas involucran no sólo al individuo afligido y a su familia inmediata, también lo hacen sobre el grupo social más amplio. [...] El duelo, argumentaré, requiere de otras personas (2011: 15)

Esa falta de consideración de lo social en los paradigmas psicoanalíticos del duelo la localiza Leader también en los teóricos que siguieron a Freud, como Abraham y Torok o Klein (Auestad, 2017: xvii), y, pese al hecho de que Freud contemplaba desde sus inicios la pérdida de un ideal o un objeto más abstracto dentro de ese proceso de elaboración — es decir, más allá del entorno familiar—, la aplicación del duelo que solo se restringe a la pérdida de un ser querido cercano ha sido una de las limitaciones más grandes por parte del discurso del psicoanálisis sobre el duelo (Woodward, 1990: 102). Son justamente esas mismas preocupaciones las que llevaron a Seth Moglen a construir una concepción que no obviara lo social en el duelo. Según Moglen —y según muchos más, como hemos visto—, el modelo freudiano de la pérdida del objeto se limitaba al ámbito privado e individual y por eso no tiene en cuenta “the complex challenges of mourning collective injuries produced by historically particular social phenomena” (2007: 11). Moglen denomina el modelo freudiano como “el modelo diádico” — es decir, aplicable a la diada del sujeto y su objeto perdido. Según Moglen, esta noción es sumamente insuficiente para entender las pérdidas colectivas provocadas por unas condiciones históricas en particular (2007: 15).

Ante la estructura original de Freud, Moglen propone lo que llama “el modelo triádico”, introduciendo un tercer factor en la ecuación que serviría para entender las circunstancias de un colectivo en particular tras sufrir una pérdida o una dinámica social que asegura la continua privación de esa pérdida: “In cases of socially induced loss, we need to consider three terms: the subject (which may be an individual or a group), the object (which will generally require a complex definition: an ideal, a social or cultural formation, and so on), and the *social forces* that have destroyed that object or made it unavailable” (2007: 15). La identificación de las fuerzas sociales responsables de



provocar esa pérdida no solo reintroduce lo socio-político en el modo de afrontar las pérdidas, sino también permite —en el caso de que aquellas fuerzas puedan ser identificadas— diversos sentimientos (ira, hostilidad, etc.) hacia esas fuerzas sociales, las cuales, sin duda, pueden llevar a unas respuestas productivas<sup>42</sup>. LaCapra también aborda la importancia de poder reconocer e identificar las causas sociales de una pérdida para una elaboración de la misma. Mientras el pasaje al acto se caracteriza por la compulsión a repetir el acto traumático, de vivir en el presente como si fuera el pasado, la elaboración de la pérdida se describe como un acto de performatividad, siempre y cuando uno es capaz de ubicar esas causas en el pasado desde el presente. LaCapra escribe que esta elaboración es “una relación con el pasado que entraña reconocer su diferencia con el presente, recordándolo y abandonándolo u olvidándolo activamente a la vez, y dando lugar así al juicio crítico y a una vida reinvestida, especialmente la vida social y cívica” (LaCapra, 2001: 90).

Otra de las críticas más severas contra el modelo freudiano giraba en torno a la noción de consolación y un final concreto del duelo. Moglen aborda también estos problemas en su modelo triádico, empezando por una distinción relacionada con la temporalidad de las posibles pérdidas. Ante una pérdida puntual sufrida por una sociedad —un desastre natural, por ejemplo—, aunque las víctimas y las réplicas pueden ser graves, las causas son identificables y la duración del duelo y la elaboración de esas pérdidas son más fácilmente delimitables. En cambio, las pérdidas socialmente inducidas pueden dar paso a una temporalidad infinita en la que las mismas condiciones sociales que produjeron la pérdida original pueden seguir privando al sujeto colectivo de ese mismo objeto: “they grieve for things that continue to exist in truncated form (their own

---

<sup>42</sup> Volviendo a la concepción del duelo y la melancolía como un continuo, Moglen nos advierte de que su modelo triádico no da por sentado que las posibles reacciones ante una pérdida colectiva vayan dirigidas hacia las fuerzas sociales responsables y que estas podrían dirigirse perfectamente al colectivo doliente o al objeto perdido, manteniendo así los posibles reproches hacia uno mismo que caracterizaban la melancolía.

creativity, familial bonds, and so on)— or that might exist if those ongoing social pressure were diminished” (Moglen, 2007: 18).

La naturaleza misma de la pérdida y su carácter traumático varían entre estas dos clases de pérdidas. El trauma intrínseco a la pérdida de un objeto querido, según Freud, se debe a la naturaleza repentina de dicha pérdida. Pero en el caso de una pérdida producida por fuerzas sociales —como por ejemplo, el Holocausto, la modernización capitalista, la esclavitud o el racismo—, Moglen explica que no podemos entender sus efectos, que se prolongan en el tiempo e incluso a través de generaciones, como golpes traumáticos repentinos. En este caso, una comunidad sufre las pérdidas y privaciones a manos de unas condiciones sociales cuando es incapaz de identificarlas y explicarlas. La labor del duelo, en este caso, implicaría no solo el entendimiento de qué es lo que se ha perdido sino también la elaboración de una narrativa social que identificara y explicara las causas de modo que estas se instalasen de forma permanente en el imaginario colectivo (2007: 19-20)

El modelo triádico también nos anima a abandonar las nociones de “sustitución” y “reemplazo” y sitúa el final del proceso de duelo en la capacidad de experimentar nuevas relaciones interpersonales, abiertas a diferencias y a cambios. De nuevo, gracias al componente social de Moglen, este final solo se plantea como algo alcanzable en el caso de que el sujeto doliente sea capaz de nombrar aquellas estructuras sociales que no solo provocaron la pérdida sino aquellas que también la han sostenido en el tiempo: “Only through some form of social or political consciousness is the anger that accompanies such injuries able to find its proper objects -and only in this way, is the process of grieving free to proceed”. Así, este modelo de “duelo social”, cuyo final descansa enteramente en la capacidad de establecer y sostener lazos sociales, está inextricablemente atado al compromiso social; si el sujeto es solo capaz de imaginar la recuperación del objeto perdido, sin mirar más allá, el proceso de duelo se obstruye (Moglen, 2007: 23-24). Así, Moglen vincula este “duelo social” con la esperanza política y lo opone a la “melancolía social”, que sería la incapacidad de mirar más allá de la replicación del objeto perdido y las condiciones del momento de la pérdida, sin extender las energías libidinales en el

presente, y estaría asociada a la desesperación o el escepticismo políticos: “While some kind of social consciousness is a necessary *condition* for such mourning [...] political hope is an embodiment and result of the process, its gift.” (Moglen, 2007: 24).<sup>43</sup>

Para Moglen, la esperanza política como resultado del proceso de un duelo social implica necesariamente una mirada hacia el futuro evoca la visión de Derrida sobre el duelo. Si en su reflexión sobre esa “dialéctica del duelo” Richard White identificaba el modelo freudiano como un proceso cuya mirada está puesta en el presente —“For Freud, mourning is all about relinquishing the past and coming to terms with the reality of the *present*. [...] all time is present at once, because every past trauma and every wish concerning the future is at work in the present”— y el duelo de Barthes ponía su énfasis en el pasado —“his grief and his preoccupation with photographs are about recapturing the past or hanging on to it so that it does not slip away” —, White describe la visión derridiana del duelo como una que mira hacia el futuro: “Derrida gives us a version of mourning which is directed towards *future* possibilities. Not recovering the past or remaining firmly in the present, but [...] opening up the relationship with the departed towards future possibilities, and possibly a new life” (White 2015: 187). Pese a identificar los tres enfoques diferenciados de cada uno de los modelos —el de Freud, Barthes y Derrida—, White asegura que los tres fallan a la hora de articular con más precisión la relación entre uno mismo y el otro que sería propia de un duelo auténtico: aunque Derrida y Barthes nos advierten de que no podemos simplemente abandonar al otro, el duelo ha

---

<sup>43</sup> Esta visión de la melancolía social como una especie de fijación estancada con los objetos perdidos es reminiscente de la postura tomada por Wendy Brown en su ensayo crítico “Against Left-Melancholia”, en el que precisamente aboga por una ruptura en la izquierda con “las formaciones y formulaciones de otra época”, el apego melancólico a su propio pasado muerto. En un libro recién publicado, *Left-Wing Melancholia*, Enzo Traverso responde a las proposiciones de Brown con un llamamiento de despatologizar la melancolía, un estado que él entiende no como debilitante o lleno de tendencias narcisistas tras la victoria de las prácticas neoliberales globales, sino más bien como una condición para un potencial político: “this melancholia does not mean lamenting a lost utopia, but rather rethinking a revolutionary project in a nonrevolutionary age” (2016: 20). En estas dos posturas, estamos de nuevo, pensamos, ante un debate sobre todo de nomenclatura (a favor o en contra del término *melancholia*), ya que Brown ya abogó en su artículo original por una izquierda que retomara una política que desafiara el *statu quo* y propusiera una alternativa convincente en el presente: “How might we draw creative sustenance from socialist ideals of dignity, equality, and freedom, while recognizing that these ideals were conjured from historical conditions and prospects that are not those of the present?” (1999: 26-27).

de implicar una especie de reapropiación de uno mismo —no una restauración del yo, según Freud—, pero sí un reajuste en cómo entendemos nuestra subjetividad tras la pérdida del otro (2015: 186). Aunque Derrida tal vez no describe de manera explícita la naturaleza entre ese yo reapropiado y la responsabilidad hacia el otro ya perdido, la socióloga Joan Kirkby entiende el modelo derridiano como orientado hacia el futuro, que supone una posición con potenciales consecuencias en el mundo real:

it allows agency to the mourner in the possibility of an ongoing creative encounter with the Other in an externalising, productive, future-oriented memory; it emphasises the importance of acting out the entrusted responsibility, which is their legacy to us; it upholds the idea of community and reminds us of our interconnectedness with our dead. And in a sort of irreligious religiosity, it enables us to conceive of a bond greater than ourselves, “far away” within us (2006: 470).

Si tenemos en cuenta un componente social que vaya más allá de una sola persona fallecida y que reubique la pérdida dentro de un marco social más amplio, podemos acercarnos a las posibles implicaciones de esa relación que surge del duelo.

Las reflexiones de Judith Butler sobre el proceso de duelo y sus implicaciones tanto para el sujeto doliente como para el colectivo social se asemejan bastante a las de Derrida<sup>44</sup>, aunque sí son más explícitas a la hora de contemplar posibles consecuencias tanto en el presente como en el futuro que están necesariamente inscritas dentro de un entorno social y que atañen de forma intrínseca a lo socio-político<sup>45</sup>. Asimismo, ambas concepciones sobre el duelo empiezan con esa reevaluación del sujeto —cómo soy y

---

<sup>44</sup> Butler admite sin reticencias no saber exactamente “cuándo se elabora un duelo, cuándo alguien termina de hacer el duelo por otro ser humano” y propone una visión más allá de las ideas originales de Freud, incluido el paradigma consolatorio: “no creo que elaborar un duelo implique olvidar a alguien o que algo más venga a ocupar su lugar, como si debiéramos aspirar a una completa sustitución” (2006: 46-47).

<sup>45</sup> Esto se deberá seguramente a la urgencia histórica del momento en el que se publican esas reflexiones en su libro *Vida precaria*, el de los inicios de la segunda guerra de Iraq, donde la supuesta urgencia de una guerra unilateral en pleno duelo colectivo estadounidense por las víctimas de los atentados del 11 de septiembre parecía implicar que las futuras muertes posibles de inocentes en Iraq valían menos que las que se perdieron esa mañana de septiembre: “La vida se cuida y se mantiene diferencialmente, y existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física del hombre a lo largo del planeta. Ciertas vidas están altamente protegidas, y el atentado contra su santidad basta para movilizar las fuerzas de la guerra. Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarán incluso como vidas que ‘valgan la pena’” (Butler, 2006: 58).

cómo estoy tras la pérdida— y nuestra consecuente responsabilidad hacia el otro y ambas conciernen a las posibles consecuencias futuras a través de una comunidad fundamentada en la interconectividad. Butler escribe que “quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decirse *someterse* a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano. Sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida” (2006: 47). Esa transformación tiene que ver con la comprensión de nuestra propia vulnerabilidad corporal, de la inevitable condición de sufrir pérdidas pero también de sufrir violencia contra nosotros mismos. Esa noción de vulnerabilidad corporal puede hacer que nos identifiquemos y nos impliquemos en las pérdidas de los demás: “La pérdida nos reúne a todos en un tenue ‘nosotros’. Y si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo” (2006: 46).

Si bien es cierto que en *Vida precaria* Butler reconoce la importancia de la recuperación del cuerpo individual en la lucha por y la reivindicación de derechos individuales (derechos de la comunidad LGTB, derechos de la mujer), la propia autora afirma que mientras este lenguaje es útil dentro del marco democrático-liberal, “no les hace justicia a la pasión, a la pena y a la ira —a todo aquello que nos arranca de nosotros mismos, nos liga a otros, nos transporta, nos desintegra, nos involucra en vidas que no son las nuestras, irreversiblemente, si es que no fatalmente” (2006: 51). Aunque llegamos a reclamar nuestros cuerpos —y esto está bien y es necesario—, esto no es, para Butler, una presuposición, sino un logro que, además, no viene asegurado. Si recordamos y entendemos nuestro estado original como dependiente de otros, nuestro vínculo con los demás y cómo existimos por y para los demás, podemos entender la violencia como “la explotación de ese lazo original, de esa forma original por la que existimos, como cuerpo, fuera de nosotros y para otros” (2006: 54). Para Butler, “no podemos representarnos como simples seres individuales, porque los otros que originalmente pasaron por mí no sólo quedaron asimilados al límite que me contiene [...] sino que también rondan el modo en el que periódicamente, por así decirlo, me desintegro y me abro a un devenir ilimitado” (ibíd.).

El duelo, por tanto, entendido como un modo de redefinir nuestros lazos sociales con el otro —con el que también pierde—, nos puede ofrecer una perspectiva “desde la cual se pued[e] empezar a pensar la situación global”, (2006: 54); aunque el duelo no es para Butler “la meta de la política” *per se*, sí que supone una condición necesaria para “oponernos a la violencia” y “elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política” (2006: 21; 49). Así, tanto el entendimiento del duelo de Butler como el de Derrida nos apuntan hacia un Otro que vaya más allá de los límites inmediatos de nuestra experiencia personal y tiene la potencialidad de cambiar nuestra visión de cómo entendemos la violencia y la pérdida en abstracto sufridas por otros.

#### 2.2.4. El duelo y la literatura

La relación entre el duelo y la literatura cuenta con una larga tradición que se remonta a siglos atrás, bien sea mediante el duelo como tema —siendo *Antígona* de Sófocles o *Hamlet* de Shakespeare los ejemplos por excelencia— o la literatura como medio de expresión de ese duelo —de lo que la tradición de la elegía sería el mejor ejemplo—. Otro de los ejemplos más destacables sería el trabajo de Walter Benjamin sobre la tragedia burguesa del teatro alemán del siglo XVIII —*das Trauerspiel* en alemán, que quiere decir literalmente “obra de duelo”—. No obstante, resumir toda esa trayectoria, por desgracia, está fuera del alcance de la presente tesis, por lo que a continuación proseguimos con la aplicación de las teorías sobre el duelo y la literatura específicamente a casos de violencia y pérdidas colectivas.

Aunque Freud contemplaba sobre todo reemplazos humanos como sustituto en su modelo consolatorio, en el ámbito de la literatura, la visión consolatoria del duelo se ha aplicado al producto literario como objeto sucedáneo que reemplaza lo perdido (Clewell, 2004: 48). Según Clewell, el paradigma consolatorio ha sido útil para algunos estudios literarios, citando principalmente las ideas propuestas por el poeta sudafricano Peter Sacks. Según Sacks, el modelo de duelo consolatorio puede aplicarse por ejemplo al poema elegíaco que, “from Spenser to Yeats basically reflects a Freudian economy, where

consoling substitution becomes the central aim” (Clewell, 2004: 48)<sup>46</sup>. Sacks explica que la elegía refleja habitualmente las principales fases del duelo consolatorio: negación, sustitución y consolación. Para el poeta, la elegía sirve para superar la negación de la pérdida del objeto querido, pues sirve al poeta para encontrar su creatividad y usa el lenguaje como compensación. Clewell cita el trabajo de Sacks sobre el poema “On My First Son” de Ben Jonson, escrito tras la muerte de su hijo, llamado Benjamin como él, en el que la voz del hijo explica que, tras su muerte, se ha unido con el “mejor poema” de su padre: el poema en sí es un texto que trasciende y reemplaza el objeto original (el hijo). En palabras de Sacks, el objeto perdido “is thus eventually transformed into something very much like a consolation prize—a prize that becomes the prize and sign of poethood” (Sacks en Clewell, 2004: 50). Según la lectura de Clewell,

The elegy consoles, then, because the poet has accepted his surviving and masterful use of language as an adequate compensation for the loss [...] by accepting an arbitrary linguistic totality—the poem itself—as a consoling substitute [...] the elegist redirects emotional ties from the other to a literary object that in some sense replaces and transcends the one it mourns. (2004: 50).

En otras palabras, Sacks propone una visión del proceso creativo y su producto final como un ejercicio terapéutico que consuela al artista, llevando al doliente por un proceso sanador de duelo con el fin de superar la pérdida original. Aunque el proceso creativo puede constituir un modo de expresión personal, Clewell nos advierte de que entender el producto literario como objeto sustitutivo despierta ciertas sospechas éticas e incluso políticas, ya que esta visión entiende la singularidad única del ser querido difunto como algo reemplazable, y recuerda la fidelidad al otro de Derrida. Esta advertencia es especialmente pertinente en el caso que aquí nos concierne, ya que las pérdidas que tratamos son colectivas (víctimas de la guerra, víctimas de represión, etc.) y abstractas (no solo muertos, también pérdida de tierras, de derechos y libertades, de ideales) y porque los autores en cuestión no vivieron las épocas sobre las que escriben y por tanto

---

<sup>46</sup> Sobre el poema elegíaco como una forma poética que se posiciona *en contra* de la consolación, véanse los trabajos de Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (1994) y de R. Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature* (2004).

las pérdidas que reconocen y buscan tratar a través de su obra: son pérdidas heredadas. Sam Durrant aborda esta problemática en *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning* (2004) en el que plantea algunas preguntas fundamentales sobre el papel de la literatura en el duelo: primero, ¿deben los novelistas poscoloniales (o novelistas de la generación de posmemoria), que se encuentran alejados temporalmente del momento de la tragedia, seguir el ejemplo del psicoanalista y buscar catalizar a través de su obra un proceso de duelo que lleve a la superación por medio del reemplazo? Y segundo, ¿pueden los novelistas ofrecer un modo de cerrar el pasado y sanar al sujeto doliente que es, en este caso, una colectividad?

A las preguntas planteadas por Durrant sobre el papel de la literatura y el duelo podemos responder que el deber de la literatura no es el mismo que el del psicólogo o el psicoanalista: adhiriéndonos a la advertencia de Clewell, no entendemos la literatura como una fuerza que pueda (o deba) ofrecerse como sustituto de las pérdidas del pasado, ya que esto implicaría la superación total de la pérdida y la negación de la identificación original con todo aquello que se perdió. Hemos de buscar, entonces, un modo de inscribir la literatura dentro de una narrativa de duelo que no pretenda consolar o curar.

Respecto a una literatura de duelo, Clewell propone en este sentido una nueva visión del proceso de duelo que dista mucho del primero de Freud (paradigma consolatorio)<sup>47</sup>. La propuesta de Clewell entiende la literatura como partícipe de un proceso de duelo que rechaza toda forma simbólica de consolación, y especialmente aquellas fórmulas religiosas, filosóficas y culturales que siempre han prometido la liberación de la aflicción y del duelo: “the conception of death as the great social leveler, the religious doctrine of the soul’s immortality, the idea of nature as a cycle of decline and rebirth, and, perhaps most significantly, *the notion of literature as an aestheticization of loss*<sup>48</sup>” (2009: 3). Según esta visión que Clewell llama “ongoing mourning”, la labor

---

<sup>47</sup> Para esta visión propuesta por Clewell, la autora se basa sobre todo en las teorías expresadas por Freud en el modelo 1923: “As Freud’s late theory also suggests, the subject may move from rage to recognition [...] welcoming a process of mourning that can never be complete” (2004: 56).

<sup>48</sup> La letra cursiva es nuestra. El rechazo hacia el duelo y a favor de la melancolía se debe en parte a esta consolación estética, religiosa, etc.: “much of the hostility to mourning among current literary critics also



del duelo deja de ser un proceso fijo con el fin de romper con las ataduras del sujeto con su objeto para superar su pérdida y deviene un proceso que pretende sostener la pérdida. Partiendo de la noción de Clewell de “ongoing mourning”, esbozaremos las principales características de lo que proponemos aquí como narrativas postraumáticas de duelo persistente.

### 2.3. Narrativas postraumáticas de duelo persistente

Habiendo abordado la trayectoria de las teorías contemporáneas del duelo, los puntos fundamentales de los debates que han surgido en torno a ellas en las últimas décadas, tanto fuera del ámbito de la crítica literaria como dentro, ahora procedemos a presentar lo que constituye el concepto central de esta tesis: el de las narrativas postraumáticas de duelo persistente. En la elaboración de esta caracterización narrativa, nuestro objetivo es explorar la manera en la que podemos observar algunas de las cuestiones planteadas en torno a un posible duelo colectivo en la narrativa.

Empezaremos detallando este enunciado primero con un enfoque en cada uno de sus calificativos —qué entendemos por narrativas *postraumáticas* y por narrativas de *duelo persistente*—, recurriendo a la base teórica antes expuesta, para luego particularizar las características por las que podemos considerar una narrativa como tal. Inspirados por el trabajo de Nouri Gana en *Signifying Loss* (2011), y en particular por el subtítulo del mismo —“Toward a Poetics of Narrative Mourning”—, en el que el autor centra su análisis en la obra de varios autores procedentes de distintos lugares que pretenden lidiar con las pérdidas traumáticas en sus propios contextos, entendemos las narrativas postraumáticas de duelo persistente como una práctica afectiva en el que será igual de importante la temática como la poética<sup>49</sup>, donde tanto lo que se narra como la manera en

---

stems form the largely unwarranted association of the Freudian model of mourning with the long tradition of elegy in Western literature, which has urged the bereaved to accept religious and aesthetic consolation from their world deprivations" (Moglen, 2007: 242)

<sup>49</sup> Según Gana, buena parte de la crítica literaria sobre duelo y narrativa se reduce a una cuestión de temática, sin reparar en cómo los tropos narrativos pueden significar el duelo (2011: 13). Así, Gana construye lo que él denomina una tropología o una poética narrativa de distintos recursos literarios con el fin de explicar

qué se narra hacen que la narrativa sea partícipe de ese duelo persistente postraumático: como plantea el propio Gana, si el duelo según Freud y Derrida es una labor, ¿cómo será esa labor mediante la literatura?

### 2.3.1. Consideraciones sobre lo postraumático y el duelo persistente

En el presente trabajo, el análisis se ciñe a textos narrativos —léase novela— pero sostenemos que los mismos rasgos se podrían identificar en cualquier narrativa en el sentido amplio de la palabra<sup>50</sup>. En su artículo sobre la aplicación de las teorías sobre el afecto al ámbito de los estudios hispánicos, Jo Labanyi nos anima a considerar los textos culturales como prácticas, como “cosas que hacen cosas”; es decir, un texto que nos comunica algo en concreto, algo capaz de tocarnos, de herirnos, de afectarnos. Basándose en el llamado giro afectivo en los estudios culturales y el trabajo de Sara Ahmed<sup>51</sup>, Labanyi propone una mirada de los textos culturales no —o no solo— mediante un análisis de la representación sino de los textos como ejemplos de cultura expresiva<sup>52</sup>.

Meera Atkinson y Michael Richardson, en el libro *Traumatic Affect*, que une los campos de estudio sobre el trauma y el afecto, plantean la siguiente pregunta: si bien el trauma en una sociedad se puede ignorar o justificar, ¿qué se puede hacer con el afecto, entendido como una reacción generada por el trauma o algo que genera el trauma en sí mismo? ¿Cómo hemos de inscribir el sufrimiento ajeno del pasado, que nos interpela, nos

---

cómo ha de funcionar la labor del duelo en la narrativa: la prosopopeya, que vincula con el duelo; la catacresis, que asocia con la melancolía; el quiasmo, que asocia con el trauma (2011: 10).

<sup>50</sup> Aquí entiendo el término *narrativa* del mismo modo que Roland Barthes define *relato*: “el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado [...], el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades” (1970: 9). Véase los ejemplos visuales en la sección 2.3.2.

<sup>51</sup> “following Sara Ahmed’s *The Cultural Politics of Emotion*, I want to consider not what emotions *are* but what they *do*” (2010: 223)

<sup>52</sup> En cierto modo, su proposición se asemeja bastante al llamamiento de Gana de enfocarnos tanto en la temática como en la poética.

“dice algo”, dentro de un discurso más amplio de tragedia y sufrimiento? ¿Somos capaces hoy en día de ser afectados<sup>53</sup> por una tragedia que sabemos que “está allí”, pese a la distancia temporal? ¿Y, a su vez, de afectar al otro en nuestra propia condición de afectados?

Las teorías del afecto, aunque diversas y variadas, se remontan al concepto del *cuerpo* manejado por Deleuze en sus escritos sobre Spinoza: “un cuerpo afecta otros cuerpos distintos o es afectado por ellos; este poder de afectar o de ser afectado define también un cuerpo en su individualidad” (2004: 150). En la introducción a *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg y Greg Seigworth definen el afecto de manera especialmente elocuente:

Affect is in many ways synonymous with *force* or *forces of encounter*. [...] In fact, it is quite likely that affect more often transpires within and across the subtlest of shuttling intensities: all the miniscule and molecular events of the unnoticed. The ordinary and its extra-. Affect is born in *in-between-ness* and resides as accumulative *beside-ness*. (2010: 2).

Por otra parte, Ignacio Fernández de Mata subraya “la importancia del afecto en el contexto de recordar” en la medida que “va más allá de la mera implicación de ciertos estados emocionales apropiados. El afecto le confiere significado a nuestras experiencias, es determinante a la hora de hacerlas recordables o dignas de mentar” (2016: 38).

Ahora bien, en el caso que aquí nos concierne (el de las representaciones literarias sobre el pasado violento del siglo XX), ¿qué es un cuerpo? Según Deleuze, un cuerpo se definirá “no por su forma ni tampoco como un sujeto,” sino “por los afectos de los que es

---

<sup>53</sup> Aquí entendemos el participio *afectados* como una respuesta que pone de manifiesto una concienciación de aquellas cosas del pasado. Labanyi matiza las diferencias entre los sentimientos y el afecto y aborda la posible problemática sobre el empleo de estos términos en castellano: los sentimientos (*emotions*), son por definición resultados de una decisión consciente, muchas veces relacionadas con un juicio moral (amor, odio, etc.). El afecto se refiere más bien a la respuesta de un estímulo exógeno que ocurre a un nivel precognitivo y prelingüístico antes de que la conciencia pueda procesarlo (2010: 224). En inglés, Labanyi distingue entre *emotion* y *feeling*, por un lado, y *affect* por otro. En castellano, “afecto” sería equivalente a “sentimiento”. En la presente sección usaremos *sentimiento* para referirnos a lo que en inglés es *emotion* y *afecto* para referirnos al término del inglés *affect*. Sobre la distinción entre estos dos términos en inglés, véase el trabajo de Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002 y en particular, el primer capítulo).

capaz” (2004: 151). Del mismo modo que Labanyi nos insta a considerar los textos como prácticas, podemos entenderlos en términos deleuzianos como cuerpos capaces de afectar. En este caso, podemos entender el afecto como algo que va más allá de la empatía o la identificación, como una “unconditional and response-able openness to be affected by others -to be shaped by the contact with others” (Athanasiou et al., 2008: 6). Esta interrelación llevada a la obra literaria, concebida como *práctica cultural*, la convierte en un escenario propicio para los afectos; un espacio en el que tanto las relaciones entre personajes (la temática) como la relación entre el texto y el lector (mediante la poética) se construyen sobre esta interconexión y esta capacidad de afectar el uno al otro. La *práctica narrativa* entonces es considerada un acto privilegiado, capaz de trascender las barreras físicas y temporales al yuxtaponer a través de sus páginas contextos y tiempos que, de otro modo, no podrían coexistir: no solo nos permite resaltar las conexiones y asociaciones existentes sino también generarlas (Athanasiou et al., 2008: 7). Concebimos, por tanto, las narrativas postraumáticas de duelo persistente como la práctica *afectiva* de responder —es decir, en respuesta a nuestra capacidad de ser afectados— a los traumas y las pérdidas del pasado desde el presente postraumático, mediante la narración.

Las narrativas con las que trabajamos en la presente tesis las consideramos postraumáticas en la medida que sus autores forman parte de una generación posterior a la que vivió en directo los acontecimientos traumáticos; por tanto, al autor se le puede considerar parte de una segunda o tercera generación. Cabe señalar que mucho se ha escrito sobre los efectos y las consecuencias en los hijos de los supervivientes del Holocausto —la segunda generación o los llamados 2G (Bukiet, 2002)<sup>54</sup>—, entre los cuales se han identificado síntomas de un trauma desplazado mediante la transferencia intergeneracional no solo de testimonios de sus experiencias (Codde, 2011: 674), sino también por medio de la transferencia de dolor no procesado, enfado o agresión a través de ciertos modos de relación de una generación con sus hijos (Kansteiner, 2004: 105). El

---

<sup>54</sup> En una colección de textos escritos por 2Gs, Bukiet reflexiona sobre la particularidad de la relación entre las dos generaciones y en concreto el lugar privilegiado, podríamos decir, de la segunda generación: “The Second Generation will never know what the First Generation does in its bones, but what the Second Generation knows better than anyone else is the First Generation” (2002: 14).

tipo de trauma sufrido en estas familias y el cómo ha afectado sus dinámicas relacionales ha sido comparado con los propios de familias en las que se han sufrido delitos violentos (abusos, violaciones, etc.) (Sicher, 2005: 157). No obstante, en un artículo que viene a ser una suerte de estado de la cuestión sobre cómo se han aplicado las nociones del trauma en el caso del Holocausto, Wulf Kansteiner (2004) cuestiona la propiedad de estas teorías para describir la dinámica intergeneracional de supervivientes<sup>55</sup>.

Si bien se puede decir que la segunda generación sufre una especie de trauma por el Holocausto —no por la hecatombe en sí, pero por sus secuelas en unos padres directamente traumatizados— los miembros que integran la tercera generación no viven ese trauma de modo igual: la transferencia traumática a la tercera generación no es probable, ya que esta opera mediante unos mecanismos que no están necesariamente presentes en estas relaciones (el compartir testimonios directos o la herencia de silencios inquietantes, etc.)<sup>56</sup>. Sin embargo, muchos de los críticos afirman que si analizamos la obra de escritores judíos de tercera generación, podemos observar que comparten muchas veces las mismas inquietudes y preocupaciones que las de segunda generación (Codde, 2011: 675).

En el caso de las obras recogidas en nuestro corpus, estas proceden de autores de ambas generaciones, pertenecientes a una misma cohorte que reúne a las dos bajo el calificativo de *postraumática*. Aquí, el término *postraumática* no se refiere a una traumatización heredada *per se* sino a un tiempo posterior al momento traumático, más propio de lo que Jeffrey Alexander denomina “trauma cultural”<sup>57</sup>; es decir, algunos forman parte de la segunda generación —hijos de la generación que vivió y sufrió las

---

<sup>55</sup> Véase también Kansteiner & Weilnböck, 2008 en el que los autores presentan su crítica de la aplicación del concepto de trauma cultural.

<sup>56</sup> Aunque va mucho más allá del alcance de esta tesis, los avances en los estudios de la epigenética merecen una mención: según esta ciencia, el trauma o momentos de estrés —momentos de guerra, de crisis económica, hambruna, etc.— provocan unos cambios al nivel genético que acaban activando ciertos genes que, de no haber sido por dicho estímulo, no se activarían. Según estos estudios, los cambios al nivel epigenético acaban siendo replicados en sucesivas generaciones. Véase Kirkmayer et al., 2007, p. 23; Kellerman, 2013.

<sup>57</sup> Véase la sección 4.2.1.2. sobre el duelo y el concepto de trauma cultural aplicado al caso español.

épocas violentas en cuestión en cada contexto— y la tercera —nietos de los que las vivirían directamente. Sostenemos, sin embargo, que aunque ciertos factores particulares e individuales pueden situar a los diferentes autores más o menos cerca de dichos acontecimientos, como puede ser, por ejemplo, el caso de un familiar de un miembro de un ejército o víctima directa de represión, etc., podemos identificar las mismas características independientemente de la generación a la que pertenecen sus autores<sup>58</sup>. Asimismo, dadas las acotaciones temporales dentro de las que se publican las obras del corpus, los lectores se situarían dentro del mismo contexto postraumático.

Dentro de los llamados estudios sobre el trauma, la literatura es considerada un medio de expresión privilegiado. Considerada una de las principales teóricas en este campo de estudios, Cathy Caruth define trauma de la siguiente manera: “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (1996: 11). Basándose en el trabajo de Freud sobre las experiencias de veteranos de la Primera Guerra Mundial (las nociones de *Nachträglichkeit* —el *après-coup*— y la compulsión de repetición), Caruth nos recuerda que el trauma —proveniente del griego *τραῦμα* (herida)— supone un síntoma atrasado de un acontecimiento que no se pudo explicar, asimilar o incluso experimentar en el momento; el trauma no es meramente una enfermedad o una aflicción, sino “always a *story* of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (1996: 5)<sup>59</sup>. Como ejemplo de cómo el trauma es “la historia de una herida”, Caruth recurre al poema épico de Tasso, *Gerusalemme Liberata*, también citado por Freud en “Más allá del principio del placer” (1920), en el que:

el héroe, Tancredo, dio muerte sin saberlo a su amada Clorinda cuando ella lo desafió revestida con la armadura de un caballero enemigo. Ya sepultada, Tancredo se interna en un ominoso bosque

---

<sup>58</sup> Es más, como veremos en el apartado 3.6, incluso postulamos que la narrativa postraumática de duelo persistente constituye un modo afectivo de responder al trauma que trasciende hasta las fronteras nacionales y culturales.

<sup>59</sup> La cursiva es nuestra.

encantado, que aterroriza al ejército de los cruzados. Ahí hiende un alto árbol con su espada, pero de la herida del árbol mana sangre, y la voz de Clorinda, cuya alma estaba aprisionada en él, le reprocha que haya vuelto a herir a la amada (Freud, 1992b: 22)

Para Caruth, la narrativa ocupa un lugar central en los estudios sobre el trauma, demostrado en su referencia a las observaciones de Freud; el trauma en la historia de Tancredo no se limita solo a la repetición inconsciente (el segundo asesinato de su amada) sino también a la historia de aquella herida (la voz que emana del árbol). Sobre ese lugar privilegiado de la literatura y el trauma, Caruth escribe que la literatura “is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of trauma meet” (1996: 3).

Si extrapolamos esta idea de que el nexo entre la teoría psicoanalítica sobre el trauma y la literatura está localizado entre el saber y el no saber al concepto de la Historia, la Historia del trauma sería entonces la de aquello que no se puede percibir o asimilar en el momento de su acontecimiento: “a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence” (Caruth, 1996: 18). El acontecimiento traumático constituye “una ruptura de la barrera entre yo y otro, no solo porque uno lleva inconscientemente las huellas de una historia anterior, sino también porque estas huellas solo son inteligibles a través de otros” (Martín-Cabrera, 2016: 154). Según Caruth, el hecho de que la Historia sea traumática significa que los acontecimientos solo pueden ser históricos en la medida que implican a otros (1996: 18).

Esta noción de que toda Historia es la Historia del trauma ha sido cuestionada y descrita como “una ontologización del trauma”<sup>60</sup>, una generalización que Dominick LaCapra denomina “una cultura de la herida” (*wound culture*): esto es, la idea de que todo el mundo es una víctima de la Historia y, por tanto, un superviviente (2005: 97). Para

---

<sup>60</sup> Para el historiador, la lectura que hace Caruth de la historia como trauma no tiene base ya que en cierto modo prescinde de la experiencia histórica misma. No obstante, “Caruth’s vision of history as trauma proposes not so much a mode of historical inquiry but rather the performance of trauma through postmemorial modes of writing that favour mediation and indirection over discursive expression” (Fuchs, 2008: 51)

evitar los posibles problemas derivados de semejante aseveración, Dominick LaCapra nos insta a distinguir entre “trauma estructural” (*structural trauma*) y “trauma histórico” (*historical trauma*). Según esta distinción, toda sociedad sufre trauma estructural y este está relacionado con una ausencia esencial en el origen mismo de una sociedad (el pecado original, separación de la madre, etc.). El trauma histórico, por otro lado, es específico y se refiere a un acontecimiento en concreto. En este caso, no todos están sujetos a los efectos del trauma y las nociones de quién es víctima se restringirían, por tanto, a una clase específica de posición respecto a ese trauma histórico. Junto a esa distinción entre “trauma estructural” y “trauma histórico”, LaCapra insiste también en una distinción entre *absence* (ausencia), la cual vincula con el trauma estructural, y *loss* (pérdida), vinculada al trauma histórico. En la historiografía y, más frecuentemente aún, en las narrativas sociales que se van tejiendo en los tiempos posteriores a un acontecimiento violento, estos términos se confunden, complicando y posiblemente impidiendo una elaboración de esas pérdidas y privando al individuo de la oportunidad de abordar las consecuencias del pasado en el presente<sup>61</sup>. Según LaCapra, cuando la ausencia es convertida en pérdida, la angustia resultante de esa ausencia se proyecta en “un objeto identificable —el objeto perdido—”, suponiendo “que hubo (o, al menos pudo haber) una unidad, totalidad, seguridad o identidad original” (2005: 79). Lo contrario también se puede dar, cuando una pérdida es convertida en ausencia, lo cual degenera en una especie de melancolía sin final. LaCapra insiste en la importancia de reconocer una ausencia o una pérdida para evitar la interrupción de un proceso de elaboración de las pérdidas: cuando estos dos términos se confunden,

la importancia o la fuerza de pérdidas históricas particulares (como el *apartheid* o la Shoah) puede volverse ininteligible o generalizarse apresuradamente. Se encuentra uno así frente a ideas dudosas, como la de que todos somos víctimas (incluso los perpetradores o los colaboradores), la de que toda la historia es traumática o la de que todos padecemos una esfera pública patológica. (2005: 85).

---

<sup>61</sup> Optamos por utilizar el término *ausencia* con su definición convencional. En el caso de que nos refiramos al término en el sentido en que lo usa LaCapra, quedará señalado.



No obstante, una distinción rígida entre los que están afectados por el trauma y los que no tienen vínculo directo con este supone un problema para esta visión del trauma como una ruptura con la barrera entre el yo y el otro. En el caso que aquí nos concierne del presente *postraumático*, la noción de posmemoria de Marianne Hirsch nos puede servir para superar los posibles problemas éticos a la hora de distinguir entre víctimas directas de un trauma histórico y los que vienen después (Martín-Cabrera, 2016: 155). También el término *posmemoria* puede servirnos para distinguir el desconcierto particular que pueden sentir los miembros de la tercera generación (Codde, 2011: 675).

La posmemoria constituye la consecuencia en la segunda generación del recuerdo traumático de la primera y Hirsch ha aplicado su teoría para abarcar no solo textos narrativos, sino también la fotografía, la escultura y las instalaciones: las expresiones de posmemoria son variadas en cuanto a su forma<sup>62</sup>. Aunque Hirsch asienta los fundamentos de la posmemoria en el contexto de la familia (como en el caso de Art Spiegelman), nos dice que la posmemoria no tiene por qué restringirse a la familia o un grupo en concreto<sup>63</sup>. La posmemoria es, por tanto, un modo de caracterizar la respuesta por parte de la generación posterior ante el trauma colectivo vivido por los testigos directos de la generación anterior. Esta respuesta se construye a base de una “memoria” a la que los constituyentes de la generación posterior solo han accedido a raíz de historias, fotografías, imágenes o, en muchos casos, silencios y una carencia de estos elementos mnemónicos. Hirsch nos dice que la “postmemory is not identical to memory: it is ‘post’, but at the same time, it approximates memory in its affective force” (2008: 109). Si bien esto ocurre dentro del contexto de la familia, es lo que Hirsch describe como una transmisión *intergeneracional*, dentro de lo que Jan Assman denomina “memoria comunicativa”; si

---

<sup>62</sup> Véase Hirsch (2008) para una lista de lo que llama *postmemoirs*, obra literaria, artística, cinematográfica, etc., realizada por individuos de la segunda generación. A continuación, daré algunos ejemplos que Hirsch también analiza.

<sup>63</sup> “this form of remembrance need not be restricted to the family, or even to a group that shares an ethnic or national identity marking: through particular forms of identification, adoption, and projection, it can be more broadly available” (Hirsch, 2001: 9-10). Más tarde, Hirsch matizaría su concepto en sus aplicaciones más allá del ámbito familiar en lo que denomina “posmemoria afiliativa”, que es una “extension of the loosened familial structured occasioned by war and persecution” (2012: 36).

ocurre dentro del contexto de un grupo más amplio, dentro de lo que Assman llama “memoria cultural” (memoria política/nacional o cultural/archivística), constituye una transmisión *transgeneracional* (Hirsch, 2008: 110).

Así, proponemos una visión de las narrativas postraumáticas de duelo persistente como obras de posmemoria, sean productos de una transmisión intergeneracional o transgeneracional. Desde un mismo presente postraumático, entendemos que tanto los autores como los lectores son testigos postraumáticos de segunda o tercera generación en su aproximación al pasado violento. Y las obras de estos testigos de segunda o tercera generación, pese a su ficcionalidad —un factor que, veremos a continuación, es para nosotros la clave de su función como vehículo para el duelo—, las vemos como testimonios, no de las experiencias vividas por las generaciones anteriores, sino precisamente de su realidad postraumática. Aunque somos conscientes de que la cuestión de la ficción y el testimonio directo ha estado en el centro de los debates en torno a la representación literaria y los horrores del pasado<sup>64</sup>, sostenemos que tanto autor como lector de las narrativas postraumáticas de duelo persistente son lo que podríamos llamar “testigos vicarios” (Zeitlin, 1998)<sup>65</sup> o “testigos secundarios”.

Integral al acto de testimoniar es la figura del oyente o el espectador: “Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an other —in the position of one who hears” (Laub, 1992: 70-71). Cuando el oyente o el

---

<sup>64</sup> El testimonio del superviviente y la ficción parecerían estar necesariamente en desacuerdo. Mientras el testimonio directo del Holocausto como género insiste en la naturaleza incognoscible e incomprensible del Holocausto —“un acontecimiento *sin* testigo” según Dori Laub o lo que Giorgio Agamben denomina “la aporía de Auschwitz”—, las narrativas ficcionales del Holocausto parecerían insistir mediante la identificación con narrador o personajes que “this incomprehensible event [can] become comprehensible and so [...] normalized, part of experience” (Eaglestone, 2004: 22). Entre los demás debates que han surgido en torno al testimonio y la ficción destaca el de quién tiene derecho a hablar sobre el pasado. El escritor Henri Raczymow resume bien las complejidades de desear escribir sobre un pasado heredado que, sin embargo, uno no vivió: “My question was not ‘how to speak’ but ‘by what right could I speak?’, I who was not a victim, survivor, or witness. To ask, ‘by what right could I speak,’ implies the answer, ‘I have no right to speak’” (1994: 102).

<sup>65</sup> El “testimonio vicario” (*vicarious witnessing*) de Froma Zeitlin es solo uno de los términos que Hirsch recoge por su similitud a la posmemoria. Otros incluyen “memoria heredada”, “historia recibida”, “memoria ausente”, etc. Véase Hirsch, 2008, p. 105.

espectador, quien no vivió el acontecimiento relatado, recibe ese testimonio con empatía y ayuda a guardarlo y transmitirlo, este se convierte en “testigo secundario” (Assman, 2006: 269). Aunque LaCapra discreparía con el uso del adjetivo *vicario*, también reflexiona sobre la condición del testigo secundario, el cual no constituye una relación directa con el trauma histórico. Para este testigo secundario, la empatía, o lo que LaCapra denomina “el desasosiego empático”, es imprescindible, e “implica una suerte de experiencia virtual a través de la cual uno se pone en la posición del otro aunque reconoce la diferencia de tal posición y, por lo tanto, no ocupa su lugar” (2005: 97). Entendemos que es este desconcierto empático, en parte, lo que mueve la creación de narrativas postraumáticas de duelo persistente, y la asunción del carácter de testigo secundario y lo que les dota con esa capacidad de afectar<sup>66</sup>.

El carácter testimonial de las narrativas postraumáticas de duelo persistente es dual y corresponde ligeramente a esa primera distinción que hemos hecho anteriormente entre temática y poética: estas narrativas son, primero, testimonios de lo ocurrido en el pasado (la temática) y, segundo, testimonios de su posición posmemorial en el presente sobre cómo responder ante dicho acontecimiento pasado mediante la expresión escrita (la poética). Cabe insistir en que esta visión del autor y del lector como testigos no pretende sustituir al testigo superviviente. Si de entrada precisa hacer una distinción entre el testimonio de los que perecieron ante la barbarie y los que sobrevivieron —“El auténtico testimonio”, en palabras de Txetxu Aguado, “no es una operación de esclarecimiento de los significados escondidos e inconscientes en los discursos, transcurriendo por debajo de ellos como una corriente subterránea, sino de alumbramiento de lo que no existe porque se ha ido con el desaparecido” (2010: 53)—, ¿qué naturaleza tendría el testimonio del que viene *después* del superviviente; es decir, el del testigo posmemorial? Derrida aborda esta problemática en su análisis del poema “Aureola de cenizas” (*Aschengloire*) de Paul Celan. Ante los últimos versos del poema —“Nadie / testimonia por el / testigo”

---

<sup>66</sup> Aunque LaCapra describe el desasosiego empático como deseable para el testigo secundario, tanto para el historiador como para el autor de ficción, nos advierte de los peligros si esa “experiencia virtual” da paso a una victimización vicaria y la empatía con la víctima se convierte en identidad (2005: 97).

(*Niemand / zeugt für den / Zeugen*)— Derrida plantea tres posibles hipótesis sobre su significado: uno puede testimoniar en defensa de otro, de parte de otro o, la tercera posibilidad, *para* otro (2005: 86-90). Nadie puede testimoniar por el testigo, pero a través del poema de Celan, somos testigos precisamente de esa imposibilidad<sup>67</sup>.

En el caso de las narrativas en cuestión, constituyen testimonios justamente de lo ocurrido en el pasado, de sus restos y secuelas en el presente postraumático — de nuevo, la temática. En cuanto a la poética, las narrativas postraumáticas de duelo persistente llaman al lector a asumir ese desasosiego empático, convirtiendo también al lector en testigo secundario y partícipe de esta práctica postraumática a través de la lectura. Para dar otro ejemplo de la poesía, se asemeja, según nuestra visión, a la petición que nos lanza la voz poética en forma de un imperativo interrumpido en la última línea de “Written in Pencil in the Sealed Railway-Car” del poeta israelí Dan Pagis: “here in this carload / i am eve / with abel my son / if you see my other son / cain son of man / tell him that i” (1989: 29). Así, el lector asume la responsabilidad de decir ese silencio, esa ausencia, dando testimonio de su propia realidad de heredero de una ausencia.

Es mediante esta práctica postraumática, posmemorial, que entendemos estas narrativas postraumáticas como partícipes de un duelo. Habiendo abordado ya en la sección anterior los principales debates importantes en las últimas décadas con respecto a las teorías del duelo en la literatura, queremos detenernos con más atención en qué entendemos por “duelo persistente”. Nuestro entendimiento del duelo tal y como funciona en estas narrativas va más allá del binomio freudiano original de 1917. Basándonos en parte en las reevaluaciones hechas por el propio Freud y otros —LaCapra, Moglen, Butler, etc.—, entendemos también la melancolía como parte integral al duelo. Las características asociadas a la melancolía —fragmentación, restos, etc.— se pueden encontrar y, de hecho, conforman y caracterizan algunos de los recursos presentes en

---

<sup>67</sup> Derrida llega a esta reflexión con el ejemplo del juez-árbitro-historiador. Este no puede ser testigo en el banquillo, pero sí de lo que oye y ve: “He must bear witness to the *experience* in the course of which, having been present, put in the presence of the testimony, he has been able to hear it, understand it, and can still reproduce the essence of it, etc.” (2005: 90).

muchas de las novelas de nuestro corpus, pero optamos por no usar el término *melancolía* como parte del título para evitar caer en lo que Forter llama “una celebración de la melancolía” (2003: 139).

No obstante, insistimos en que las críticas hacia el duelo freudiano y la reivindicación de la despatologización de la melancolía han asegurado la incorporación del aspecto ético-político en las teorías actuales. Además, según nuestra definición de duelo persistente, entendemos la consolación mediante el reemplazo —esto es, la obra literaria— como una opción imposible y poco ética. Asimismo e independientemente de la sustitución, tampoco entendemos la obra literaria como algo que puede ofrecer consolación; de hecho, todo lo contrario. Nouri Gana asevera —y correctamente, según nuestras propias lecturas— que desde la izquierda literaria crítica se ha llegado a un consenso en los recientes estudios sobre el duelo, por lo menos en cuanto a su papel en la literatura: la obra literaria no ofrece consolación; al contrario, incita a la *inconsolabilidad* (Gana, 2011: 180)<sup>68</sup>. Entendemos, por tanto, la resistencia a la sustitución y consecuente consolación como la principal fuerza impulsora que hace que las narrativas devengan una práctica afirmativa.

En su trabajo sobre el duelo y la literatura en las sociedades latinoamericanas posdictatoriales, Idelber Avelar se hace eco de esta visión de un duelo que resiste a la consolación y desdeña la recuperación y transcendencia. Para Avelar, todo proceso de duelo exige naturalmente restitución; según el entendimiento freudiano de la economía del duelo, para que el proceso de duelo sea eficaz, ha de pasar por una serie de

---

<sup>68</sup> Pese a reconocer este consenso, Gana también ha teorizado sobre a los posibles peligros que la inconsolabilidad puede suponer: “I do nonetheless think that inconsolability has to be deployed carefully in terms of the geopolitical stakes involved. Otherwise, former colonizers and colonized peoples, alike, would equally stake claims to inconsolability, the former for their loss of the old empire status [...], the latter for their loss of their precolonial sovereignty” (2011: 180). A esto podríamos añadir las observaciones de Butler en *Vida Precaria*, donde la inconsolabilidad de EE. UU. después de los atentados del 11-S parecía justificar guerras preventivas. David Rieff, en sus trabajos en contra de la memoria histórica —*Against Remembrance* (2011) y *In Praise of Forgetting: Historical Memories and its Ironies* (2016)—, afirma que existe también un “imperativo del olvido” y aboga por un final para el duelo sin el cual estamos destinados a la inconsolabilidad: “Everything must end, including the work of mourning [...]. Without forgetting, we would be wounded monsters, unforgiving and unforgiven...and, assuming we have been paying attention, inconsolable” (2011: 133).

transacciones metafóricas a través de las cuales el sujeto reinvierte en objetos nuevos. Sin embargo, según Avelar, el proceso se paraliza en el momento que el sujeto se percata de la unicidad del objeto perdido y, por tanto, se resiste a la transacción simbólica por otro. Avelar destaca este momento de resistencia no como un momento de vacilación que luego se superará mediante otro objeto sucedáneo sino como “el *locus* mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa” (Avelar, 2000: 283). Si primamos ese momento de resistencia como el momento clave del proceso de duelo, entonces éste por naturaleza se resiste a su propio cumplimiento y se plantea de entrada siempre como una tarea irrealizable (Avelar, 1999: 206).

Esa resistencia a la sustitución ha llevado a críticos como Patricia Rae a emplear el término “duelo resistente” (*resistant mourning*) que parte de un rechazo total de la consolación<sup>69</sup>. Aunque entendemos la resistencia a la sustitución como esencial, optamos por el calificativo *persistente*, ya que vemos estas narrativas del corpus como resistentes a la sustitución, pero también persistentes en su resistencia con el paso del tiempo, haciendo hincapié no solo en el duelo irrealizable mediante la sustitución, pero también sin final definido. Esto es reminiscente de lo que Clewell había acuñado como “ongoing mourning” o “sustained remembrance” o lo que Paul de Man llama “*vrai deuil*”: si el duelo exitoso es precisamente ese proceso que se realiza y se lleva a cabo para superar la pérdida, el *verdadero duelo* de Man es la incapacidad de asimilar la pérdida dentro de una narrativa histórica: “Successful mourning enables the past to be assimilated or digested; one remembers in order to be consoled, ultimately in order to forget. By contrast, true mourning confronts an indigestible past, a past that can never be fully remembered or forgotten” (Durrant 2004: 31).

Ahora bien, si nos atenemos a la idea de que el proceso de duelo siempre es *a priori* y por naturaleza una tarea irrealizable, como sugiere Avelar, hay que plantearse la pregunta de cómo se manifiesta esto a través de la narrativa. En su trabajo sobre la representación del Holocausto en la literatura, Geoffrey Hartman destaca el olvido como

---

<sup>69</sup> Sobre las distintas expresiones e interpretaciones de este *duelo resistente*, véase el monográfico editado por Patricia Rae, *Modernism and Mourning* (2007).

resultado final y necesario para poder superar el trauma en el caso de individuos, pero matiza cuando se trata de un proceso que se lleva a cabo a través de la literatura: “curing mourning through memorialization is a strange physic, since the healing of psychic wounds is usually achieved, if at all, by forgetfulness over time. This, however, is precisely where fiction enters as a *faithful* type of forgetfulness” (2010: 32). La ficción, según la afirmación de Hartman, se ofrece como medio para acoger los relatos de la violencia del pasado y así permanecer fiel ante el olvido. Durrant se hace eco de esta misma idea distinguiendo entre el duelo para el individuo y para el colectivo, aplicándola al ámbito literario: “For the individual, mourning would seem to be a process of learning how to bury the dead, how to attain what analysts refer to as ‘symbolic closure.’ For the collective [...] the possibility of a just future lies in our ability to live in remembrance of the victims of injustice” (2004: 8). La literatura convertida en un acto de conmemorar las injusticias y tragedias del pasado constituye un intento paralelo de conjurar a los muertos a la vez que enterrarlos.

Este eterno acto de conmemoración al que autores y lectores por partes iguales están llamados a acudir reside principalmente en conseguir, a través de la narrativa, una mimesis de la catástrofe que retrate no solo el dolor de un pasado violento sino también nuestro estado de afectados por la historia, pese a la imposibilidad de acercarnos del todo al vacío dejado por dicha tragedia y nuestro estado de “inconsolables ante la historia”. La novela de duelo, entonces, “is confronted with the impossible task of finding a mode of writing that would not immediately transform formlessness into form, a mode of writing that can bear witness to its own incapacity to recover a history” (Durrant, 2004: 6). El lugar de enunciación de la novela de duelo se encuentra entre dos fuerzas igualmente intensas: entre el imperativo de enfrentar el pasado, cuestionando los fundamentos injustos del presente y la inhabilidad de desenterrar el pasado del todo.

En resumen, entendemos las narrativas postraumáticas de duelo persistente como una literatura que se resiste activamente a la sustitución, renunciando a la posibilidad de consolación, donde la resistencia a la transacción metafórica mediante el sustituto constituye el lugar mismo en el que el duelo deviene una práctica afirmativa, sin final

concreto. Dicho de otro modo, la narrativa literaria sobre el pasado traumático no puede, ni debe, ofrecer consolación por las pérdidas pasadas y, según la cita anterior de Durrant, no puede pretender dar forma a pérdidas del pasado que, por su esencia, carecen de ella. Mientras que al nivel del individuo esto resultaría en un proceso frustrado y detenido, para el colectivo la labor de duelo no acabada permitiría una elaboración de las pérdidas que estuviera siempre abierta a través de la literatura postmemorial y postraumática, donde las pérdidas son reconocidas como irreparables e irrecuperables, donde las ausencias heredadas se buscan sostener activamente a través de la obra literaria: ante las pérdidas de la historia, permanecemos inconsolables y llevar a cabo el duelo es dar testimonio de nuestra *incapacidad* de conocer del todo estas pérdidas en el presente, y mucho menos empezar a remediarlas. Susan Suleiman se extiende sobre ese carácter *imposible e interminable* del duelo a manos del escritor a partir de la definición de duelo según Lacan. Si la muerte de un ser querido abre un agujero en lo Real —en términos lacanianos—, el trabajo de duelo sería un intento *simbólico* en el registro del significante de rellenar ese agujero que, no obstante, siempre será insuficiente. Aunque en esa primera distinción entre duelo y melancolía de Freud el duelo se caracterizaba precisamente por esa posibilidad de llevarse a término, Suleiman afirma que “if Lacan is right that the work of mourning takes place in the register of the signifier, then for a writer, an *endless* mourning is not necessarily debilitating: it can be an endless source of creativity” (2007: 341).

### 2.3.2. Características formales: narración y la “poética de ausencia”

Habiendo esclarecido algunos de los detalles sobre la base teórica que sostiene las posiciones tanto del autor como del lector en las narrativas postraumáticas de duelo persistente, ahora nos queremos centrar en el cómo —en la poética—: en cómo los recursos y las características de las narrativas hacen que estas sean partícipes de ese duelo persistente. Huelga decir que en cualquier corpus de obras elegido para realizar una categorización y comparación de textos, sobre todo cuando proceden de distintos contextos o incluso culturas, existe bastante variedad en cuanto a estilo y forma. Dicho



esto, podemos identificar una serie de características consistentes en todas las obras que integran el corpus.

En cuanto a la figura del narrador en las narrativas postraumáticas de duelo persistente, existe bastante diversidad, aunque predomina el narrador intradieгético. Pese a esta variedad, lo que sí es una constante es la existencia de una polifonía de voces en la narración: más de un narrador, narradores extradieгéticos que interrumpen el flujo natural de la narración, cambios bruscos de narrador, o distintos narradores correspondientes a los distintos capítulos, secciones o incluso relatos que conforman una obra mayor. Por un lado, la multiplicidad de voces y el consecuente efecto coral —sobre todo en algunas novelas— otorga un carácter democrático y abierto a la narrativa, aunque diríamos que el principal efecto de la naturaleza polifónica es el de romper con una linealidad cronológica y crear una confusión propia del proceso de decaтesis en el que el sujeto se percata de la ausencia del objeto perdido y se enfrenta a todos los recuerdos asociados con este. En este caso, como el dolor del estado pos-pérdida no se puede mitigar a través de un sustituto, la polifonía de voces es una reflexión mimética de los diversos recuerdos y de los diversos afectados por la pérdida que, en el caso de una sociedad colectiva en posconflicto, provienen de diferentes personas o grupos que tienen diferentes recuerdos.

Respecto a las otras características de narración más allá del narrador, en las narrativas postraumáticas de duelo persistente siempre hay una brecha temporal entre el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado. Aunque esta separación se manifiesta de modo más obvio en unas obras que en otras —piénsese en la diferencia entre un narrador intradieгético que relata lo ocurrido desde el presente y un narrador extradieгético que narra lo ocurrido en el pasado sin revelar de forma inmediata su ubicación temporal en el presente—, la heteroglosia<sup>70</sup> resultante es constante en todas las

---

<sup>70</sup> Este término *heteroglosia* (*raznorečie*) —a veces traducido al castellano como *plurilingüismo*— se refiere a lo que Bajтín describe como la interacción entre “las unidades compositivas fundamentales” que son “el discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes” (1989: 81).

obras y fundamental en la constitución de ese carácter dual al que nos referíamos antes de obras que son testimonios.

En estas narrativas, la brecha temporal es lo que separa esos dos discursos distintos. El primero, el que aborda lo ocurrido en el pasado, en un tiempo más cercano a los acontecimientos traumáticos que dieron lugar a las pérdidas, funciona mediante la recreación de diálogos por parte del narrador —estilo directo o indirecto— o relatos sobre lo ocurrido. El segundo discurso sería el propio del narrador, que narra desde un tiempo o bien presente o alejado del tiempo de lo perdido, donde relata la búsqueda de información sobre el pasado o sus propias reflexiones sobre su posición temporalmente alejada de dicho pasado. La interacción entre estos dos discursos, la heteroglosia, es lo que permite al lector identificarse con el narrador en su discurso desplazado con respecto al pasado, al compartir una misma posición respecto a las pérdidas del pasado. En buena parte de las obras del corpus, estos dos niveles de discurso —uno que está asociado al pasado y otro al presente— se complican más con una narración que a veces puede ser caótica: interrupciones de otros narradores, como ya hemos mencionado, pero también saltos temporales, la incorporación de componentes foráneos mediante documentos, cartas, fotos, citas, etc<sup>71</sup>.

La última característica que hace que estas narrativas sean partícipes de un duelo persistente es a través de lo que podríamos llamar “una poética de ausencia” o la ausencia como tropo, donde el objetivo es localizar la pérdida para luego hacerla patente y sostenerla en la obra en su totalidad. El sostenimiento de esa ausencia convierte el acto de crear y el acto de leer en un modo de participar en esa labor de duelo.

Pese a la diversidad a la hora de lograr esta poética de ausencia, el carácter irrecuperable, incognoscible e irreparable del pasado se manifiesta a través del recurso

---

<sup>71</sup> Cabe señalar que vemos una diferencia muy importante entre la incorporación de documentos históricos o cartas en las narrativas de duelo persistente y lo que podemos llamar las narrativas de memoria histórica o de recuperación de la memoria histórica. Más adelante nos detendremos en este aspecto específicamente en el caso español, pero el principal contraste entre las dos clases de textos es que para la novela de memoria histórica, la incorporación de textos sirve para dotar a la narrativa de una veracidad y verosimilitud, mientras para la narrativa de duelo, la veracidad de dichos documentos es irrelevante, y se podría tratar, y muchas veces así es, de un documento inventado o ficcionalizado.

necesario a la invención, la suposición y la ficción misma, resultando en una narrativa que aloja la pérdida en abstracto como su centro. Esto se logra principalmente mediante tres técnicas: 1) la falta de información, 2) el recurso a la ficción, y 3) la insistencia en la relevancia y los efectos de esa ausencia del pasado en el presente. Muchas de las obras que componen nuestro corpus cuentan con las tres técnicas, pero incluso cuando solo cuentan con una, estas son una constante y son pieza clave para que sean consideradas narrativas de duelo. Al albergar esa ausencia mediante estas técnicas, estas narrativas recuerdan las pérdidas del pasado a la vez que las lamentan: si el reconocimiento de vacíos constituye un ejercicio de memoria, asumirlos como constituyentes del presente supone un modo de dejarse afectar por ellos y significar ese proceso de duelo persistente.

En la primera técnica, la falta de información o la imposibilidad de acceder a toda la información sobre el acontecimiento pasado es necesariamente el producto de una búsqueda entre los restos, fragmentos de la Historia o de un esfuerzo por narrarlos: el relato de un episodio traumático de la Historia, la búsqueda de más información sobre un acontecimiento pasado o una persona en concreto. Sin embargo, en el caso de estas narrativas, este “tejer de trozos”, que es propio de la tarea de todo autor en palabras de Raczymow, es una tarea imposible e interminable (1994: 102). Intrínseco a la condición del postrauma y de la posmemoria, el vacío inevitable impide la recuperación *total* de historias: “¿Cómo aceptar no conocer? Leemos libros sobre Auschwitz. El deseo de todos, allá, el último deseo: sepan lo que pasó, no se olviden, y al mismo tiempo nunca sabrán” (Blanchot, 1987 :74).

En estas narrativas, la falta de información, el vacío, se reconoce o se introduce en la forma literaria o bien al nivel de la diégesis a través de la mencionada narración fragmentada o polifónica o bien por medio de un narrador incapaz de relatarnos todo lo ocurrido en el pasado. En el caso de un narrador intradieгético, muchas veces el lector se encuentra ante un narrador que admite abiertamente no conocer todo sobre el pasado traumático de un personaje o de un acontecimiento en concreto; otros, en un intento de relatar algún episodio del pasado, lo hacen a través de lo que el lector percibe como una narración difícil, ultramediada. En este segundo caso, el narrador nos transmite la

información que va descubriendo a través de un tercero, y por tanto nos llega a los lectores por medio del filtro de este narrador, con la falta de ciertos datos concretos. Mientras otros, en el caso de un narrador extradiegético, pueden ofrecer, a través de una especie de tropo prosopopéyico, una interpelación o un conjuro de lo perdido o lo no presente. Y aún otros pueden optar por incorporar la ausencia directamente en la narrativa misma a través del empleo de elipsis o cambios intencionadamente bruscos entre tipos de narración, dejando literalmente vacíos informáticos en la narración.

Recordemos que Hirsch afirma que la transmisión intergeneracional o transgeneracional de historias, imágenes, símbolos, etc. tanto como *la falta* de esa transmisión pueden condicionar el carácter posmemorial. La respuesta constituida por una falta Raczymow la describe como una “memoria agujereada” (*mémoire trouée*)<sup>72</sup>, donde en sus palabras, lo no dicho, lo no transmitido, el silencio, son en sí elocuentes (1994: 100). Aunque es cierto que la falta de transmisión tiene un mayor efecto en el caso de un núcleo familiar particular y menos en el caso de la memoria cultural de toda una sociedad, creemos que el reconocimiento de la ausencia, el desconocimiento y el silencio pueden constituir una respuesta posmemorial y, por supuesto, llevar a un proceso de duelo por parte de esta generación posterior. Raczymow escribe que para los que vienen después, el acto de aceptar y asumir ese vacío constituye la fuerza impulsora de la escritura, un acto comparable a la resistencia a la sustitución que hace del duelo una práctica afirmativa: “My books do not attempt to fill an empty memory. They are not simply part of the struggle against forgetfulness. Rather, I try to present memory *as empty*. I try to restore a non-memory, which by definition cannot be filled in or recovered” (1994: 104). Cuando esa incapacidad de rellenar el vacío es reconocida en una sociedad postraumática y mediante la narrativa, la labor del duelo persistente consiste en buscar “a mode of writing that can bear witness to its *own incapacity* to recover a history” (Durrant, 2004: 6).

---

<sup>72</sup> En su análisis de la obra de Raczymow, Ellen Fine describe esta memoria como “memoria ausente” (*absent memory*). Véase Fine (1988).

La segunda técnica propia de esta poética de ausencia es el recurso a la ficción y viene estrechamente vinculada con la primera: ante los vacíos del pasado, la imposibilidad de saber, el narrador opta por la invención, la inferencia o la suposición. Al narrador que admite no saber todo sobre los hechos ocurridos —posiblemente en contra de su propia voluntad y deseo de saber— no le queda más remedio que reconocer su fracaso y pasar a la invención a sabiendas del lector: recrear diálogos, inferir, preguntarse etc. Más que una mera inferencia —“supongo que...”— las suposiciones en muchas narrativas de duelo persistente proliferan y llegan a marcar el tono general de la obra en su totalidad. Aquí la ficción deviene no un modo de reemplazar lo perdido, lo incognoscible, sino todo lo contrario: la invención a manos del narrador o el autor se erige como monumento<sup>73</sup>, constante recordatorio y reconocimiento de nuestra incapacidad de recuperar el pasado del todo y remediarlo desde el presente. Aceptar a conciencia esta ignorancia y entregarse a la ficción permite también al lector colaborar en la erección de ese monumento de reconocimiento de la irrecuperabilidad y de la inconsolabilidad, dotándole así a la literatura de un componente moral: “la relevancia de la literatura es de índole moral, aunque está sostenida en criterios y formas *estéticas*. Y esto se muestra en que, según afirma acertadamente Aristóteles, la poesía —o la literatura a secas— no sólo cuenta lo ocurrido sino lo que podría ocurrir” (Enrique Lynch en Aguado, 2010: 58). En el caso de las narrativas postraumáticas de duelo persistente, añadiríamos que el sostenimiento de lo que no hay, de lo que no está o de lo que falta mediante la *ficción* también involucra a la literatura en una posición moral<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Aquí la elección del término *monumento* es una referencia al análisis de Shoshana Felman de *La peste* de Camus, obra que ella considera como un monumento al acto de testimoniar. Para Felman, el objetivo del testimonio literario es “to open up in that *belated* witness, which the reader now historically becomes, the imaginative capability of perceiving history” (1992: 108)

<sup>74</sup> La fusión de ficción e Historia en las producciones literarias o cinematográficas sobre el Holocausto, por ejemplo, ha producido un sinfín de debates teóricos sobre el modo “correcto” de representar la catástrofe. Sebastiaan Faber señala que aunque existen una serie de “tabúes discursivos” y una “ética representacional” que han surgido en las últimas décadas en torno a los debates sobre invención literaria o cinematográfica sobre el Holocausto, estas mismas no se han creado en España para las representaciones sobre la guerra civil (2012a: 131). Muchas de las teorías sobre cómo contar o narrar el Holocausto, sean testimonios directos o no, parten de una suposición *a priori* de que se trata de un acontecimiento irrepresentable: desde el famoso *dictum* de Adorno, al carácter “no cognoscible” de lo que Dori Laub llama “un evento sin testigo”, pasando por la comparación de Lyotard del Holocausto con un terremoto que no solo destruyó vidas,

Para la presente tesis, según el caso que nos concierne —el de las narrativas postraumáticas de duelo persistente—, el papel de la ficción, de la verdad ficcional, sirve para subrayar la realidad presente condicionada por nuestra incapacidad de recuperar del todo el pasado y para situar la ausencia en el centro de la narrativa. La ficción —de nuevo, la suposición, la invención— viene a ser el modo por excelencia de relacionarnos con las ausencias dejadas por el pasado. Aquí, la labor del duelo persistente mediante la novela es dar testimonio de su propia incapacidad de recuperar una historia; la labor mediante la novela no atañe a la recuperación factual ni a la recuperación psicológica *de* la Historia, sino a la insistencia en que quedamos inconsolables *ante* la Historia (Durrant, 2004: 24). Dan testimonio, por tanto, de una verdad particular en el momento presente. En su libro *The Holocaust and the Postmodern*, Robert Eaglestone distingue entre dos tipos de verdad que pueden operar a la vez: existen “truth as explanation, corresponding to evidence and states of affairs and truth as in some way revealing of ourselves, of ‘who and how we are’” (2004: 7). Las narrativas postraumáticas de duelo constituirían sobre todo un ejercicio en esta segunda verdad, una que es capaz de revelarnos “quiénes somos y cómo estamos” ante una catástrofe como el Holocausto. A la observación de Lyotard de que el Holocausto nos dejó sin los instrumentos necesarios para siquiera medir los

---

ciudades, sino también todas las herramientas necesarias para medir los daños (1998: 56). En el mismo texto en el que reclamaba el testimonio del superviviente como un nuevo género literario, Elie Wiesel arremetía contra la ficcionalización del Holocausto: “A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka. A novel about Majdanek is about blasphemy. *Is* blasphemy. Treblinka means death, absolute death, death of language and of hope, death of trust and of inspiration” (1977: 7).

Abundan los ejemplos de obras ficcionales del mundo literario y cinematográfico que han sido objeto de críticas en cuanto al uso de la ficción con personajes y acontecimientos históricos: el caso de *La vita è bella* (Benigni, 1997), el llamado “debate Sefarad” entre el hispanista y escritor austriaco Erich Hackl y Antonio Muñoz Molina, publicado en la revista *Lateral* o las críticas del escritor francés Laurent Binet en su novela *HHhH* (2010) hacia la obra del americano Jonathan Littell *Les Bienveillantes* (2006).

Más allá de la ficción y la creación artística —y más propio del terreno del engaño y la mentira—, son destacables los infames casos de las falsas memorias de Bruno Dössekker, publicadas bajo el pseudónimo Binjamin Wilkomirsky en 1995 bajo el título *Fragmentos: Memorias de una niñez en tiempos de guerra (1939-1945)* y de Enric Marco, abordado en *El impostor* (2014) de Javier Cercas.

daños<sup>75</sup>, Geoffrey Hartman responde que el terremoto no se pudo medir, pero hoy las réplicas son mensurables (en Eaglestone 2004: 2). Las narrativas postraumáticas de duelo persistente, testimonios de “quiénes somos y cómo estamos” ante el pasado, suponen un ejercicio literario en el que la ficción se convierte en una herramienta para medir los efectos que aún perduran en el presente, una suerte de lo que Aleida Assman llama “verdad experiencial” (2006: 269).

Por último, la tercera manera dentro de lo que hemos llamado esta “poética de ausencia” es la insistencia en la relevancia y los efectos de la ausencia del pasado en el presente. Gracias a esa brecha temporal existente entre el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado, nos encontramos a menudo en el tiempo de la narración en un mismo lugar o espacio relevantes a lo ocurrido anteriormente: un narrador o un personaje pasa por los mismos lugares y transita las mismas calles donde se produjeron las pérdidas. En algunos casos, vemos también la irrupción del pasado en el presente mediante fantasmas o voces del pasado: para los que no vivieron el acontecimiento catastrófico del pasado, pero sí sus consecuencias, “quizás no se pueda hablar a los fantasmas, sino solo escucharlos” (Francisco Solano en Aguado, 2010: 60). Cuando las narrativas postraumáticas de duelo persistente insisten en esa conexión entre pasado y presente, en la presencia de los fantasmas, y en esa irrecuperabilidad de las pérdidas de la Historia, fijando esa noción el tiempo presente, no se trata desde luego de “(re)abrir viejas heridas”, pero tampoco de cerrarlas; si el objetivo fuera cerrar heridas, correríamos el riesgo de que se volvieran a abrir. Se trata más bien de un *convivir* con esas heridas que en la actualidad nos afectan, de reconocer las heridas en el momento que se abren en el presente, una política de convivir con los fantasmas del pasado que aún están entre nosotros en el presente y que exigen nuestra atención.

---

<sup>75</sup> Sobre Auschwitz Lyotard escribe: “Millions of human beings were exterminated there. Many of the means to prove the crime or its quantity were also exterminated. [...] Suppose that an earthquake destroys not only lives, buildings, and objects but also the instruments used to measure earthquakes directly and indirectly. The impossibility of quantitatively measuring it does not prohibit, but rather inspires in the minds of the survivors the idea of a great seismic force” (Lyotard, 1988: 56).

Esa convivencia con las heridas del pasado (y con sus fantasmas) implica también una noción de justicia que no está ligada a términos legales o judiciales: la novela de duelo entiende que independientemente de que se hayan establecido víctimas, culpables, perdón o reconciliación, los fantasmas del pasado viven (in)directamente en el presente. La justicia “concerns not only our debt to the past but also the past’s legacy in the present; it informs not only our obligation to the future but also our responsibility for our (ghostly) presence in that future” (Brown, 2001: 147). Derrida se empeña en ese convivir con los fantasmas en su *Espectros de Marx*, libro en el que el autor vincula esa convivencia con el concepto de justicia, como único modo de unirnos en el presente al sufrimiento del pasado:

aprender a vivir *con* los fantasmas [...] a vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero *con* ellos. No hay *ser-con* el otro, no hay *socius* sin este *con-ahí* que hace al *ser-con* en general más enigmático que nunca. Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones. (1998: 12)

Wendy Brown se explaya sobre esta idea de Derrida de que “aprender a vivir” implica necesariamente “vivir con los fantasmas”, añadiendo que aprender a vivir significa también aprender a vivir con el “unmasterable, uncategoryable, and irreducible character of the past’s bearing on the present” y que aprender a vivir también quiere decir vivir sin “systematizing, without conceits of coherence, without a consistent and complete picture, and without a clear delineation between past and present” (2001: 146).

Pero esta insistencia en la conexión entre dos tiempos y el peso del pasado en el presente ocurre a través del reconocimiento de ese tercer elemento del modelo triádico de duelo de Moglen: sujeto doliente, objeto perdido, más las fuerzas sociales responsables de la pérdida. El reconocimiento de dichas fuerzas o condiciones sociales y la insistencia en que las mismas que provocaron las pérdidas pasadas siguen en juego en el tiempo de la narración son otro modo de reconocer y situar la pérdida en el presente.



Hemos sostenido a lo largo de esta sección, basándonos en los postulados realizados de diversos autores en torno a la naturaleza de un duelo postraumático y colectivo, que la labor de duelo que se ha de realizar en un presente temporalmente alejado del momento traumático pasado es una tarea perpetua y siempre abierta. El carácter interminable de dicho proceso no implica que el duelo persistente sea una tarea fútil o sin objetivo claro, pero se podría decir que su final no es fácilmente identificable. La finalidad de las narrativas postraumáticas de duelo persistente sería constituir a través de ellas una práctica en la que autores y lectores pudieran participar. Este acto performativo, de asumir el papel de testigo posmemorial y de reconocer la irrecuperabilidad de las pérdidas del pasado, acaba asentando las bases para la constitución de una comunidad. Del mismo modo en que Derrida explica que el duelo tiene que resistir su propio cumplimiento para ser fiel, esta comunidad también tiene que permanecer incompleta, irrealizada, siempre abierta y sensible a las pérdidas irrecuperables del pasado y otras posibles futuras pérdidas (Durrant, 2004: 111). De este modo, las narrativas postraumáticas de duelo persistente miran hacia el pasado — reconocen las pérdidas del pasado, su carácter traumático, que son insuperables y que nos conciernen— pero también tienen la mirada puesta en el presente y la echan hacia el futuro: en el presente, nos incitan a tomar conciencia de los fundamentos injustos del presente y a asumir una responsabilidad social que es un imperativo ético y político, pero también una necesidad psíquica (Moglen, 2007: 25); mirando hacia el futuro, son obras infundidas con lo que Amir Eshel denomina *futuridad (futuraity)*, ‘new modes of expression [...] that change the world. Metaphors and creative narratives enable us to reshape habits, feelings, and even social relations. Their imaginative power contributes to the process by which a community can reconstitute itself.’ (2013: 7).

### 2.3.3. Ejemplos visuales de narrativas postraumáticas de duelo persistente

Partiendo de la caracterización expuesta de las narrativas de duelo persistente, queremos proponer ahora lo que entendemos como ejemplos visuales de estas narrativas con el propósito de ilustrar con más claridad cómo la pérdida y consecuente ausencia

pueden ser centrales a una obra. Los tres ejemplos siguientes exhiben este mismo desajuste o brecha temporal y esa poética de ausencia a través de la cual lo perdido se busca sostener a través de la obra, destacando su peso y presencia en el presente<sup>76</sup>.

El primer ejemplo es la serie fotográfica *The Writing on the Wall* (1992)<sup>77</sup> del artista norteamericano Shimon Attie (1957-). La serie consiste en unas doce fotografías de fachadas de edificios del antiguo barrio judío de Berlín, el *Scheuenviertel*, sobre las cuales Attie proyectaba fotografías antiguas de los habitantes judíos del mismo barrio de los años veinte y treinta. El efecto producido por la yuxtaposición de las imágenes pasadas y los mismos espacios décadas después queda capturado en la fotografía en la cual la ausencia se hace patente no en un espacio en blanco —es decir, no mediante una ausencia negativa— sino precisamente en la presencia de las imágenes antiguas. Aunque la

---

<sup>76</sup> Los ejemplos que recogemos aquí se trata de fotografías con un fuerte cariz narrativo y se han incluido con el fin de elucidar cómo operan ciertos elementos de ausencia en esta construcción narrativa. Existen varios otros ejemplos procedentes del mundo del arte que hemos optado por dejar fuera, más por cuestiones de extensión que porque queden realmente fuera del enfoque de la presente tesis. Un ejemplo sería el trabajo del artista multimedia libanés Walid Raad. Fusionando la ficción con la realidad, su proyecto titulado *The Atlas Group*, que se trata de una fundación inventada, se dedica a publicar fotografías y *collages* que documentan los efectos de la guerra civil libanesa. Los distintos archivos y fotografías se digitalizan y se puede consultar en la página de la asociación: <http://www.theatlasgroup.org/>.

A estos podríamos sumar también el trabajo de la escultora colombiana Doris Salcedo y su pieza *Palimpsesto* que se exhibió en el Palacio de Cristal del Reina Sofía de octubre 2017 a abril 2018. La pieza, que combina la instalación y la escultura, está concebida como un acto de duelo por los miles de migrantes fallecidos en su intento de cruzar el mar mediterráneo. En el suelo del Palacio de Cristal aparecen los nombres de varias personas migrantes escritos con gotas de agua que, instantes después, desaparecen y luego dan paso a más nombres. Véase la página de la exposición: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>

Por último, cabría destacar el diseño del Museo Judío de Berlín del arquitecto polaco-norteamericano Daniel Libeskind. En concreto, nos parece particularmente destacable el sótano del museo que está formado por tres ejes o pasillos que representan las tres trayectorias en la historia de los judíos alemanes: el primer eje —el Eje de Continuidad— lleva a la escalera que une los niveles inferiores al museo; el Eje del Exilio—, un pasillo por el que el visitante viaja acompañado por los nombres de los principales países que acogieron a los refugiados escritos en las paredes y que acaba en el Jardín del Exilio; el último eje —El Eje del Holocausto— consiste en un pasillo con los nombres de los principales campos de concentración y de exterminio y el número de judíos que allí perecieron y acaba en la Torre del Holocausto, una torre de unos 24 metros de altura, vacía y oscura iluminada solo por la poca luz que entra a través de una ranura en el techo: “the voids in the Jewish Museum are the melancholic spaces that confront the spectator with irrecoverable loss” (Kilgerman, 2007: 237). Véase la página del museo sobre el edificio diseñado por Libeskind: <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building>. Sobre

<sup>77</sup> Véase la página del artista: < <http://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall>>. Algunas de las fotografías también se publicaron en la revista *Art Journal*: véase Attie, 2003.

fotografía proyectada en un edificio a primera vista se podría entender únicamente como el rescate de esa imagen, lo que la fotografía evoca en su totalidad es precisamente lo que falta, la ausencia: “Where are all the missing people? What has become of the Jewish culture and community which had once been at home here?” (Attie en Hirsch, 1997: 264).



Figura 2. *The Writing on the Wall* (Shimon Attie, 1992)

Para el que contempla la fotografía, el *punctum* —definido por Barthes como aquello que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme [...] pero que también me lastima, me punza” (1989: 64)— está arraigado no solo en la yuxtaposición entre pasado y presente, sino en el concepto mismo del tiempo. Según Barthes, el tiempo mismo como *punctum* no tiene que ver con la forma, sino “que es de intensidad [...], es el desgarrador énfasis del noema (‘esto-ha-sido’), su representación pura” (1989: 146). Pese al paso del tiempo, el espectador se planta delante de la fotografía, viendo pasado y presente solapados en una misma fachada ante unas caras que habitaban, y ya no, ese mismo espacio, y así se convierte en testigo de lo que ya no es: “me estremezo [...] a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.” (1989: 147).

Podemos observar este mismo sostenimiento de la ausencia en otras fotografías en las que el tiempo también desempeña la función de *punctum*. En su trabajo sobre la figura del detenido-desaparecido en los países del Cono Sur, el sociólogo uruguayo Gabriel Gatti apunta hacia varios artistas cuya obra forma parte de lo que él denomina “las narrativas de ausencia de sentido”<sup>78</sup>: narrativas sociales construidas en una realidad postraumática que son constituidas en y asumen la *catástrofe* como “lugar de enunciación [...] aunque sea un lugar difícil de decir,” es, no obstante, un lugar desde el que “se puede hablar y en él se puede construir una identidad” (2012: 147). En el caso de las desapariciones forzadas en el Cono Sur, los artistas en cuestión encaran y “hablan” desde la inmaterialidad irremediable del cuerpo desaparecido, “asumiendo *la imposibilidad misma de representar* y la necesidad consecuente de dar con resortes y lenguajes para trabajar con esa imposibilidad” (2012: 150).

De entre los varios artistas recogidos por Gatti, la obra del fotógrafo argentino Gustavo Germano quizás es la que mejor ejemplifica visualmente cómo entendemos que las narrativas postraumáticas de duelo persistente asumen y conservan la ausencia en su centro. La primera serie titulada *Ausencias* (2006)<sup>79</sup> está compuesta por dos series de fotografías: la primera, que consiste en fotografías personales de familiares y amigos hechas en los años setenta, se pone junto a la serie de fotografías hechas por Germano en el mismo lugar exacto, pero décadas después en el año 2006, con la ausencia patente de familiares o amigos que habían sido desaparecidos durante los años de la última dictadura argentina. Las fotografías son idénticas, salvo el envejecimiento visible en las caras de los sujetos y, en algunos casos, un cambio de fotografías originales en blanco y negro a fotos en color, y el resultado de su yuxtaposición sitúa la pérdida y la ausencia como centro de las fotografías: “Todas las fotos contienen una falta, y es tremendamente

---

<sup>78</sup> Es importante señalar que cuando Gatti escribe “narrativas” se refiere no a la narrativa literaria (o no solo a la narrativa literaria) sino a las narrativas o historias individuales y colectivas que penetran y se extienden por la sociedad, las historias que nos contamos unos a otros y a nosotros mismos también.

<sup>79</sup> En la misma línea y bajo el mismo título, Germano procedió a crear *Ausências (Brasil)* en 2012 y *Ausencias (Colombia)* en 2015, junto a familiares de víctimas de la desaparición forzada y violencia en los dos países. Véase la página propia de Gustavo Germano, disponible en <<http://www.gustavogermano.com/>>

contundente. Hay algo ahí que no se ve pero que llena. Y que oprime y sobrecoge” (Gatti, 2012: 153).

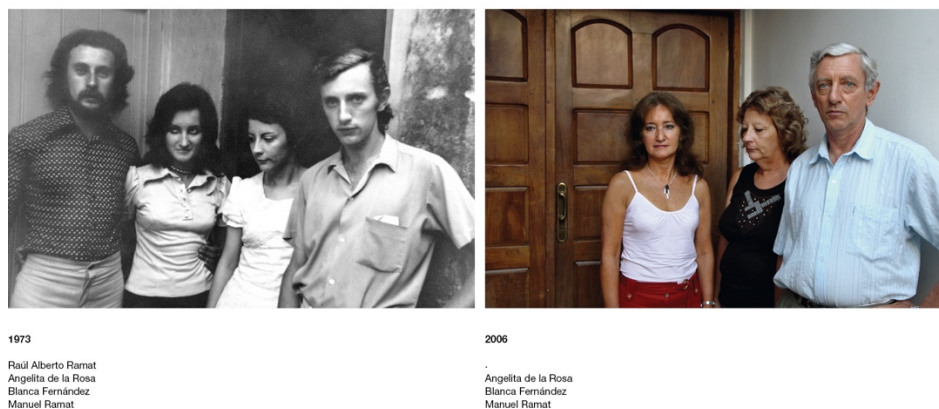


Figura 3. *Ausencias* (Gustavo Germano, 2006)



Figura 4. *Ausencias* (Gustavo Germano, 2006)

Compuesta de quince parejas de fotos distintas, Gatti escribe que “la serie completa produce un efecto terriblemente turbador, el de descubrir que el vacío, perdón, que *ese* vacío, está lleno” (2012: 153).

Otro ejemplo visual de una narrativa postraumática de duelo persistente sería la serie *Buena Memoria* (2006) de Marcelo Brodsky<sup>80</sup>, fotógrafo argentino también

<sup>80</sup> Véase la página personal del fotógrafo, disponible en <<http://marcelobrodsky.com/buena-memoria/>>. Para ver las distintas secciones y etapas del proyecto, junto a los textos que forman parte del proyecto,

recogido en el trabajo de Gatti. La primera fotografía de la serie es de un grupo de niños de una clase (la de Brodsky) de un Colegio Nacional de Buenos Aires en año 1967 y fue el origen del proyecto *Buena Memoria*. A partir de la primera fotografía, sobre la cual Brodsky escribe los detalles sobre el recorrido vital de sus compañeros de clase de aquella promoción, el fotógrafo incluye fotografías de algunos de sus compañeros de clase como adultos, junto a la fotografía original. Es sobre todo aquella primera fotografía, con los trazos y notas de Brodsky, que podemos entender como una narrativa postraumática de duelo persistente, en la cual el destino final de dos compañeros de la fotografía que fueron asesinados a manos del terrorismo del estado queda marcado por los círculos rojos y la falta de datos sobre sus vidas más allá de su adolescencia, ya que “no pueden ser narrados, pues no queda de ellos más que la ausencia”. Sobre la fotografía, Gatti escribe que “para hablar de la biografía de esos sujetos sólo cabe acudir al hueco, a su falta, a su *ausencia* de la generación que como tales ausentes les contiene.” (2012: 152).

---

véase la página <<http://v1.zone zero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menusp.html>>.



Figura 5. Buena Memoria (Marcelo Brodsky, 2006)

En el caso de la obra de los dos fotógrafos, es preciso señalar que ambos artistas son familiares de desaparecidos: el hermano de Gustavo, Eduardo Raúl Germano, desaparecido en el 1976; el hermano de Marcelo, Fernando Rubén Brodsky, desaparecido en el 1979. Para ellos, ese vacío desde el que hablan y construyen identidad, en palabras de Gatti, es su lugar de enunciación. Y pese a que la posición postraumática es intrínsecamente diferente a la de una persona sin vínculo directo a las víctimas, para nosotros las fotografías sí constituyen ejemplos de narrativas postraumáticas de duelo persistente en la medida que nos permiten, a nosotros los espectadores, aproximarnos a ese vacío, a ser testigos de esa ausencia visualmente conservada que resiste a ser llenada y que enfatiza persistentemente su existencia.





### 3. EJEMPLOS TRANSNACIONALES DE NARRATIVAS POSTRAUMÁTICAS DE DUELO PERSISTENTE

En su libro *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003), Andreas Huyssen explica lo que llama “la globalización de la memoria histórica”, un proceso según el cual el Holocausto ha servido como tropo universal que ha resultado en la transformación de la tragedia de la Shoah en una especie de vara de medir para compararla con otros contextos. Esa construcción del Holocausto como memoria universal en occidente se consolida a partir de los años ochenta gracias al debate sobre el Holocausto generado por producciones culturales —empezando con la miniserie televisiva *Holocaust* (1978) de Marvin J. Chomsky y alcanzando su apogeo con *Schindler’s List* (1993) de Spielberg, así afianzando lo que se ha tildado “la americanización del Holocausto”<sup>81</sup>— y las múltiples conmemoraciones públicas que se celebran para marcar el cuarenta y cincuenta aniversario de los acontecimientos más importantes relacionados con la Alemania nazi y el Holocausto.

Como sugiere el autor, el efecto de este proceso es doble: por un lado, ha posibilitado e incluso alentado ciertos discursos sobre pasados traumáticos que, de no haber sido por esa internacionalización del discurso del Holocausto, tal vez no habrían podido consolidarse; por otro lado, al internacionalizar o deslocalizar el Holocausto, este pierde sus connotaciones específicas y en algunos casos acaba sirviendo no como un tropo que aviva el debate y la reflexión sobre pasados traumáticos en otros contextos, sino como “un recuerdo encubridor” (2003: 13-14)<sup>82</sup>. No obstante, como hemos aseverado

---

<sup>81</sup> Sobre la “americanización del Holocausto”, véase Assmann, 2010 y Flanzbaum (ed.), 1999.

<sup>82</sup> Aunque Huyssen no hace ninguna referencia a Freud, este concepto de “recuerdo encubridor” o “recuerdo pantalla” viene del término empleado por el psicoanalista austriaco: *Deckerinnerung*. Michael Rothberg explica que muchas de las críticas hacia la inauguración del Museo del Holocausto en Washington proponen una lectura del Holocausto en la sociedad estadounidense como “un recuerdo encubridor”. Según esta teoría propuesta por Freud dentro del campo del psicoanálisis, el Holocausto como recuerdo encubridor impediría el acercamiento o la elaboración de otras memorias traumáticas, como la del genocidio de los indígenas

anteriormente, la globalización de los discursos sobre la memoria se ha extendido y asentado tanto que es imposible desvincular los procesos y el desarrollo de la memoria en un contexto nacional en concreto de los vaivenes del movimiento global (Assmann & Conrad, 2010).

Habiendo insistido una vez más en la importancia del Holocausto como memoria global o cosmopolita, en la presente sección queremos presentar una serie de obras procedentes de varios contextos que consideramos como ejemplos de narrativas postraumáticas de duelo persistente. Aunque las cuatro obras abordan el pasado terrible del Holocausto desde un presente alejado temporalmente del momento de su ocurrencia, optamos por presentarlas en dos bloques según su procedencia: el primero de ellos comprendido por dos obras procedentes de dos países diferentes que sufrieron de forma directa la ocupación y el exterminio nazis —*Austerlitz* (2001) del alemán W. G. Sebald y *Dora Bruder* (1997) del francés Patrick Modiano—; el segundo bloque lo forman dos obras españolas escritas sobre el Holocausto —la novela *El comprador de aniversarios* (2003) de Adolfo García Ortega y la obra de teatro *El cartógrafo: Varsovia (1:400.000)* (2010) de Juan Mayorga. Además, cada una de las obras en cuestión cumple también con los parámetros utilizados para la elección de obras españolas del corpus principal: ninguno de los autores vivieron de forma directa los acontecimientos sobre los que escriben y por tanto todos pertenecen a una generación posterior; todas las obras se publican en los años inmediatos al cambio de siglo o después.

El principal propósito de esta sección es el de presentar más ejemplos de cómo podemos entender una narrativa como partícipe de un duelo persistente colectivo mediante su tratamiento de ciertos temas en concreto y mediante su forma, antes de proceder a analizar las obras españolas sobre la guerra civil española. No proponemos estos ejemplos internacionales —la obra de Sebald y Modiano— y transnacionales precursores o inspiración para las narrativas postraumáticas de duelo persistente

---

norteamericanos, la esclavitud o la guerra de Vietnam. Pero Rothberg arguye que incluso ese desplazamiento provocado por los recuerdos encubridores tiene la capacidad de crear relaciones y conexiones productivas: “the displacement that takes place in screen memory (indeed, in all memory) functions as much to open up lines of communication with the past as to close them off” (2009: 12).

españolas sobre la guerra civil, el objetivo es la constatación de que esta caracterización de narrativa, con sus rasgos y retórica comunes, constituye un modo de participar en ese duelo social colectivo que se lleva a cabo desde un presente alejado del pasado traumático en el que acontecieron las pérdidas originales. Sostenemos que en los cuatro contextos — el de la Alemania, la Francia, y la España del post-Holocausto y el de la España post-guerra civil— la obra literaria sirve como vehículo para ese duelo colectivo social y una práctica afectiva que trasciende la brecha temporal entre pasado y presente. Dicho esto, cabe insistir en que el análisis de dichas obras se ceñirá a aquellos aspectos que los calificarían como narrativas postraumáticas de duelo y, por tanto, en la medida en que se podrían comparar con los ejemplos españoles sobre la guerra civil. Es decir, no se tendrá en cuenta el impacto que cada una de las obras tuvo en sus respectivos entornos ni tampoco cómo encajan o desafían los discursos particulares y nacionales sobre la memoria en los diferentes países, ya que esto supondría un trabajo que nos alejaría demasiado del contexto español que aquí nos concierne.

Sin embargo, antes de proceder al análisis de estos ejemplos internacionales, queremos hacer unas observaciones que, aunque van mucho más allá del alcance de esta tesis y, por tanto, quedarán como una mera reflexión para posibles futuras investigaciones, servirán para insistir en que una comparación de contextos y, en este caso, de obras procedentes de distintos países, sienta las bases para un ejercicio de lo que Michael Rothberg denomina memoria multidireccional (Rothberg, 2009). Si bien es cierto que Huysen afirma la existencia de esa memoria global, también nos recuerda que el lugar de las prácticas de memoria sigue siendo el del estado nación y no un lugar posnacional o global (2003: 16). Aun así, creemos que un concepto de duelo colectivo social que está basado en el reconocimiento de las pérdidas del pasado como trágicas, irre recuperables e irreparables puede resultar productivo a la hora de comparar contextos.

En *Signifying Loss*, Nouri Gana apunta hacia “una poética de duelo narrativa”, centrándose en la obra de varios autores, procedentes de distintos lugares, que lidia con las pérdidas traumáticas en sus propios contextos. En la coda del mismo estudio, Gana sienta las bases para lo que él llama “una geopolítica de duelo”, planteando la pregunta

que si un repensar de las pérdidas y del duelo puede o no llevar a “the production of viable affective bonds that might in turn foster a sense of transnational solidarity and global community?” (2011: 182). Concebimos algunas de las cuestiones que aquí se plantean como una posible respuesta a la pregunta hecha por Gana, donde las narrativas postraumáticas de duelo persistente, al establecer esas conexiones transnacionales bien mediante un análisis comparativo de obras o bien en una obra —como las de Adolfo García Ortega o Juan Mayorga en las que un autor español aborda el Holocausto desde su propio punto de vista— no solo nos permiten reconocer las pérdidas y el dolor del otro, sino también demostrar cómo podemos ser afectados y, a veces, implicados en un trauma que no es siempre nuestro, propio, posibilitando un intercambio de “memoria multidireccional”.

La reflexión de Judith Butler en *Vida precaria* (2006) sobre la comunidad y el estado de dependencia como la condición humana original nos explica el modo en que estamos, entrelazados no solo unos con otros en la actualidad, sino también con los que vinieron antes: la violencia así “consiste siempre en la explotación de ese lazo original”, ya que “los otros que originalmente pasaron por mí no solo quedaron asimilados al límite que me contiene [...], sino que también rondan el modo en el que periódicamente, por así decirlo, me desintegro y me abro a un devenir ilimitado” (2006: 54). No obstante, Butler aborda el hecho de que esta noción de vulnerabilidad corporal se construye a menudo según definiciones nacionales o raciales, dejando las pérdidas de algunos como impensables e indoloras, como fue el caso de la reacción por parte de Estados Unidos ante los atentados del 11-S, según la cual la guerra unilateral y preventiva excluye de entrada la necesidad del duelo por el otro.

Al nivel transnacional, entendemos esto, en parte, como un problema de lo que Nancy Fraser llama “la ausencia de representación mediante la ausencia de un marco adecuado”: cuando las nociones de vulnerabilidad corporal compartida se limitan al marco keynesiano-westfaliano —esto es el estado-nación—, se les deniegan a comunidades enteras de individuos afectados por injusticias presentes o pasadas el derecho a la queja. En un mundo que está en pleno proceso de globalización, donde las

crisis que nos asolan ya existen y funcionan transnacionalmente (cambio climático, guerras, situación de refugiados, migraciones, etc.), la ausencia de representación que ocurre debido a una falta de marco adecuado no hace sino multiplicar y exacerbar la represión y la desigualdad, privando a muchos de la posibilidad de exigir justicia o incluso de exigir que sus quejas y pérdidas se entiendan como reclamaciones legítimas. Sin embargo, pese a esa privación de derechos a comunidades enteras gracias al sistema dispar donde no existen barreras ni fronteras para los bienes pero sí para las personas, estamos más conectados que nunca, implicados en y entrelazados con muchas de esas injusticias. En otras palabras, hoy, más que nunca, “el principio del Estado territorial ya no brinda una base adecuada para determinar el ‘quién’ de la justicia en todos los casos” (Fraser, 2005: 43).

Sin embargo, podemos desafiar los actuales modos de establecer marcos en lo que Fraser llama “el planteamiento transformador” (*transformative approach*), según el cual “el objetivo es corregir las injusticias derivadas del empleo de un marco inapropiado cambiando no solo las fronteras del ‘quién’ de la justicia, sino también el modo de su constitución y, por tanto, la forma en la que ellas mismas son trazadas” (2005: 44). Si nos atenemos a la noción de Butler de vulnerabilidad y la aplicamos a este planteamiento transformador de cómo se establecen esas fronteras y marcos, podemos empezar a concebir un proceso de duelo que empezaría con nuestras propias experiencias de violencia —las nuestras y aquellas que heredamos filial y culturalmente— y que acabaría con la comprensión de nuestra interconectividad —o a veces complicidad— con otros actos de violencia: “La pérdida nos reúne a todos en un tenue ‘nosotros’”, donde “nos arranca de nosotros mismos, nos liga a otros, nos transporta, nos desintegra, nos involucra en vidas que no son las nuestras, irreversiblemente, si es que no fatalmente” (Butler, 2006: 46; 51).

Al pensar las narrativas postraumáticas de duelo persistente transnacionalmente, las entendemos como una herramienta para combatir la precariedad intrínseca al mundo globalizado como un modo de redibujar o reestablecer los marcos de la esfera pública por medio del texto literario, donde las pérdidas que no son directamente nuestras se pueden

reconocer como merecedoras de un duelo, como irreparables e irrecuperables, iniciando así un proceso de duelo que no solo persiste en su resistencia a los llamamientos a la consolución, sino también a los modos actuales de reclamar contra las injusticias.

En el caso particular de España, algunos críticos ya han apuntado hacia el potencial político de relacionar y/o comparar las memorias y los efectos de la guerra civil y la represión franquista con otros contextos o con otros casos de injusticias, tanto pasados como presentes. El historiador Pedro Ruiz Torres plantea la pregunta de que si mediante la recuperación y la reivindicación del sueño, la esperanza y la mirada hacia el futuro del proyecto republicano por parte de cierto sector de la izquierda española, “¿hay otros futuros posibles que nos permitan abrigar de nuevo la esperanza de acabar con las injusticias del presente?” (2007a: 330). De modo parecido y refiriéndose a las consecuencias de las políticas neoliberales impuestas a la fuerza en los años posteriores a la última crisis económica, Gómez López-Quiñones afirma que la memoria de la guerra civil y la represión franquista “could be reconnected with some of the most pressing political discussion of our time” (Gómez López-Quiñones, 2012: 89). Asimismo, Sebastiaan Faber sugiere que un modo de evitar una fosilización distorsionadora de la memoria, tanto de la represión franquista como de la dictadura o el exilio, sería precisamente compararlas con un otros casos relevantes y contemporáneos como, por ejemplo, la experiencia de inmigrantes latinoamericanos o norteafricanos, refugiados políticos o económicos (Faber, 2005: 216). Faber plantea esas sugerencias a partir de unas reflexiones hechas, a su vez, por José María Naharro-Calderón, quien en el año 2006 hacía hincapié en la posibilidad de establecer relaciones productivas entre las privaciones propias del pasado español y ejemplos contemporáneos de injusticia:

¿Se podrán desfosilizar las supramemorias exílicas que vivieron en el destierro y se hundieron en el interior como arqueología, para reemerger como recuerdo de su instalación en una América Latina que ha invertido el sentido del viaje o una zona norteafricana que ya acogió a judíos, moriscos y republicanos desterrados al final de épocas plurales en la historia española? ¿Podrá la

ejemplaridad de los exilios todavía mostrarnos no sólo retrospectiva sino *proyectivamente*, un marco de “solidaridad” para las diásporas actuales [...] ? (2006: 116)<sup>83</sup>.

A continuación ofrecemos un breve recorrido por las obras inter/transnacionales de duelo persistente con un enfoque en aquellos aspectos que hacen que se puedan considerar como tal. Huelga decir que cada una de las obras siguientes merecería un estudio aparte sobre las complejidades, los entresijos y las particularidades respecto a cómo se posicionan ante el pasado traumático, además de un análisis a fondo de las obras en conjunto con otras de los mismos autores y en su contexto particular. Insistimos de nuevo que el objetivo principal es para que sirvan como prólogo para luego abordar las obras españolas también como ejemplos de narrativas postraumáticas de duelo persistente en el contexto de España a partir del año 2000, distanciada temporalmente de la guerra civil y la transición. Aquí, servirán como ejemplos expositivos de narrativas postraumáticas de duelo persistente y de cómo las podemos concebir como una práctica y un modo de acercarnos al pasado traumático que tiene como su objetivo no recuperar el pasado sino reflexionar precisamente sobre su irrecuperabilidad. Así, afirmamos que estas narrativas constituyen un modelo alternativo para entender nuestra posición en el presente con respecto al pasado —con un énfasis particular en nuestra *afectabilidad*— y un modo de participar de ese duelo colectivo.

### 3.1. La Europa del post-Holocausto

En esta sección reunimos dos novelas procedentes de dos literaturas europeas distintas: de la alemana *Austertlitz* (2001) de W. G. Sebald (1944-2001) y de la francesa *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano (1945). Las dos han sido elegidas por compartir rasgos y los mismos recursos que hacen que se puedan considerar como narrativas postraumáticas de duelo persistente, pero cabe señalar que el conjunto de las obras de

---

<sup>83</sup> La cursiva es nuestra.

cada uno de los autores cuenta con varios ejemplos que podrían haber servido igualmente<sup>84</sup>.

Los dos autores forman parte de una misma generación con respecto a la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, aunque procedentes de dos países que vivieron la contienda de manera completamente contraria. Aunque no es nuestro propósito comparar las dos obras en cuanto a su tratamiento de aquellos años, cabe señalar que, además de la diferencia en su origen, el padre de Sebald había luchado como soldado en la Wehrmacht y el padre de Modiano era judío y fue colaborador durante la ocupación alemana (Nordholt, 2008: 92).

### 3.1.1. W.G. Sebald: *Austerlitz* (2001)

La que sería la última novela del escritor alemán, *Austerlitz* (2001) se publicó el mismo año de la muerte prematura de su autor por un aneurisma cerebral ocurrido mientras conducía. Nacido en el pueblo suabo de Wertach, el joven Sebald abandona su Alemania natal con algo más de veinte años para estudiar en Suiza y más tarde en Inglaterra. Acabaría instalándose en la Universidad de East Anglia, donde realizaría el doctorado y empezaría su carrera profesional como docente en dicha institución.

Pese a estar escrita en alemán, la obra de Sebald disfrutaría de un éxito particular más allá de las fronteras germánicas y en especial en el mundo anglófono que lo había acogido durante varias décadas. El germanista estadounidense Scott Denham calificaría el particular interés en la obra del escritor alemán en el mundo anglófono después de la muerte del autor como “un fenómeno” y haría que Sebald fuera mucho más conocido y mucho más célebre en el mundo anglófono que en Alemania, por lo menos entre los años

---

<sup>84</sup> En particular, merecerían una mención especial *Die Ausgewanderten* (*Los emigrados*, 1992) o *Die Ringe des Saturn* (*Los anillos de Saturno*, 1995) de Sebald o *Rue des boutiques obscures* (*Calle de las tiendas oscuras*) (1978), *Exculpación* (*Remise de peine*) (1989), *Fleurs de ruine* (*Flores de ruina*, 1991) o *Chien de printemps* (*Perro de primavera*, 1993) de Modiano. O, más allá de estos dos autores, podría haberse incluido también alguna obra de Georges Perec como *La disparition* (*El secuestro*, 1969) o *W ou le souvenir d'enfance* (*W o el recuerdo de la infancia*, 1975), aunque estas dos se alejan bastante de las acotaciones temporales acordadas en el presente estudio.



1996-2003, hasta dos años después de su fallecimiento, hecho refrendado al comparar el número de ventas de sus libros entre los mercados anglófono y alemán (2006: 1-2). Dentro del mercado norteamericano, destacan críticas laudatorias de pensadores como Susan Sontag, quien en una reseña de *Vértigo* (*Schwindel. Gefühle.*, 1992) para el suplemento literario de *The Times* describió a Sebald como un ejemplo de “grandeza literaria” (2000)<sup>85</sup>. El interés por la obra de Sebald como fenómeno del mundo anglosajón no se restringe exclusivamente al mundo editorial sino incluye también el mundo académico<sup>86</sup>. En España también disfrutaría de bastante éxito al compararse sus ventas aquí y en Alemania: el periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez escribiría que “aunque en su lengua de origen, el alemán, la fama de Sebald está restringida a unos pocos miles de lectores, en castellano y en inglés tuvo un inmediato y abrumador éxito crítico” (2003).

El alcance, la influencia e incluso el atractivo de su obra se refleja en la gran variedad de creaciones artísticas que se han inspirado en las diferentes novelas de Sebald. El documental *Patience After Sebald* (2012), dirigido por el británico Grant Gee, está basada e inspirada en la novela *Los anillos de Saturno* (*Die Ringe des Saturn*, 1992).

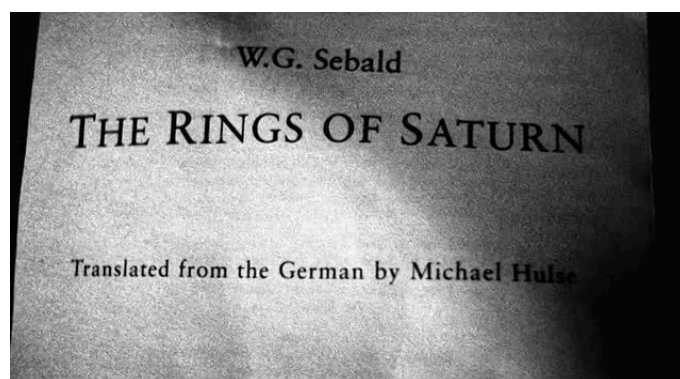


Figura 6. Fotograma del documental *Patience After Sebald* (Grant Gee, 2012)

<sup>85</sup> Pese a ser su primera novela, *Vértigo* sería la tercera de las novelas de Sebald en ser publicada en su versión en inglés y la cuarta para el público hispanófono.

<sup>86</sup> Véase la introducción del monográfico dedicado a la obra de Sebald titulada “The Sebald Phenomenon” (Denham, 2006) para los datos sobre número de ventas, organización de congresos relacionados con la obra de Sebald y el persistente interés por su obra en el mundo académico.

La película hace el mismo recorrido presentado en el libro de Sebald por los campos de Suffolk y yuxtapone imágenes de los lugares mentados por el narrador de la novela con grabaciones de pasajes recitados de la novela e imágenes reales.

Otro ejemplo cinematográfico sería el documental dirigido por el director ucraniano Sergei Loznitsa, quien aludiría a la novela de Sebald al ponerle el nombre a su documental *Austerlitz* (2016). Rodado en verano en los antiguos campos de concentración nazis de Sachsenhausen y Dachau, ubicados en las inmediaciones de Berlín y Múnich respectivamente, el documental retrata en blanco y negro y sin apenas diálogos inteligibles las masas de turistas que, año tras año, acuden a esos espacios que permanecen como testimonios del horror allí ocurrido. El efecto de la yuxtaposición de las imágenes de familias, niños, vestidos en ropa de verano, equipados con sus cámaras y audioguías y las imágenes de señales emblemáticas como la “Arbeit macht frei” y el conocimiento de que se trata de un campo de concentración produce en el espectador un incómodo y perturbador extrañamiento: por un lado, el interés y la curiosidad macabros de los turistas al ver cómo hacen cola, forman grupos, escuchan a guías, para ver lugares tan terribles produce rechazo en el espectador; por otro lado, a la vez el espectador entiende que produce rechazo justamente porque se trata de un lugar que no se puede ignorar, olvidar o dejar de visitar.



Figura 7. Fotograma del documental *Austerlitz* (Sergei Loznitsa, 2016)

Pese a que no hay ninguna mención al libro de Sebald en la película o en los créditos, el director sí hace referencia a él en su página de internet<sup>87</sup>. Justamente el inevitable convivir con los espacios de horror es, como veremos, uno de los temas más recurrentes en la obra de Sebald y especialmente en su novela *Austerlitz*.

Más allá del cine la influencia de la obra de Sebald también se ha hecho notar en el mundo del arte. La exposición *Les variations de Sebald* (2015), comisariada por el escritor Jorge Carrión en el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB) y que duró de marzo a julio del año 2015, contaba con las intervenciones de una veintena de escritores y artistas internacionales que exponían obra relacionada o influenciada por la obra de Sebald. Además, a lo largo de la duración de la exposición se organizaron charlas en el museo sobre el autor alemán y en el blog asociado con el CCCB, *Kosmópolis*, se mantenía una página vinculada con la exposición titulada “Sebaldiana”<sup>88</sup> en la que intervenían una serie de artistas y escritores. El museo también editó un catálogo en el que contaron con la participación de J.J. Long, germanista inglés que ha dedicado buena parte de su carrera profesional al estudio de Sebald.

Estas obras que han sido inspiradas en la obra de Sebald subrayan el atractivo de su obra más allá del mercado alemán y también ese carácter transnacional que le es intrínseco a su obra, donde los temas de las idas y venidas, las estancias largas en el extranjero y el exilio están siempre presentes. Más allá del viaje como tema central, J. J. Long identifica otros cuantos que han sido foco del análisis crítico y académico: el Holocausto, memoria y trauma, la melancolía, la fotografía, el viaje y la *flânerie*, la intertextualidad y *Heimat*. Para Long, sin embargo, todos esos *topoi* pueden ser reunidos bajo el mismo tema de la modernidad (2007: 1)<sup>89</sup>. Para la presente tesis huelga decir que

---

<sup>87</sup> La página del director se puede consultar en la siguiente dirección: : <http://www.loznitsa.eu>

<sup>88</sup> El blog asociado con la exposición y sus distintas entradas aún se pueden consultar en el siguiente enlace: <http://kosmopolis.cccb.org/es/sebaldiana>

<sup>89</sup> El libro de Long aquí citado, *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, es una reflexión sobre la obra de Sebald y esa cuestión de la modernidad que, según Long, subyace a toda la obra de Sebald: “It is my contention that these individual topoi can in fact be seen as epiphenomena of a much wider ‘meta-problem in Sebald’s work, one to which only a small number of critics have drawn explicit attention, but which dominates his work from start to finish. That is the problem of modernity” (2007: 1)

nos interesa específicamente el Holocausto como tema —según Long, la mayor parte del trabajo académico dedicado al Holocausto y la obra de Sebald se ha limitado al mundo anglófono (2007: 2)— y el modo en el que la obra de Sebald se posiciona respecto a ese pasado violento y el duelo.

Como sugiere Long, la melancolía y el duelo constituyen ejes centrales en la totalidad de la obra de Sebald —tanto en la temática como en el estilo— y ello es contrastable no solo en los críticos que han tildado su obra como “melancólica” sino también por los propios escritos de Sebald, incluidos sus ensayos. Sontag resume la naturaleza de esa grandeza literaria de Sebald en el título de su reseña antes citada —“A mind in mourning” (2000)— y para Amir Eshel, la prosa del autor alemán está caracterizada por un tono melancólico que califica de “reflexiva” en vez de “deprimente” (2003: 73). El duelo y la melancolía —y particularmente como procesos o estados colectivos y su relación con la literatura— le conciernen al propio Sebald, en referencias y reflexiones explícitas a esas nociones —en el título de *Los anillos de Saturno*, fuerza astrológica y mitológica asociada con la melancolía o en sus ensayos<sup>90</sup>— y, por supuesto, de modo más implícito, en su literatura. En su análisis, Luisa Banki ubica la obra de Sebald entre el duelo y la melancolía, entre una elaboración de las pérdidas del pasado y un aferramiento a la pérdida en forma de resistencia (2012: 41). Sebald mismo escribiría sobre la melancolía no como una fuerza reaccionara o de inacción sino como un modo de resistencia (McCulloh, 2003: 141)<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Para otros ensayos sobre el duelo y la melancolía y su relación con la literatura de Sebald, véanse *Sobre la historia natural de la destrucción* (*Lufikrieg und Literatur*, 1999) y *Campo Santo* (2003).

<sup>91</sup> Sebald escribiría sobre la resistencia en un ensayo sobre Jean Améry que se publicó en la edición inglesa de *Lufikrieg und Literatur* (1999) —la traducción al castellano no recoge el ensayo sobre Améry en *Sobre la historia natural de la destrucción* (2003, Anagrama)—. Aunque Sebald no emplea la palabra *melancólico*, su descripción del escritor austriaco es reminiscente de la melancolía de Sebald: “One of the most impressive aspects of Améry’s stance as a writer is that although he knew the real limits of the power to resist as few others did, he maintains the validity of resistance even to the point of absurdity. Resistance without any confidence that it will be effective, resistance *quand même*, out of a principle of solidarity with victims and as a deliberate affront to those who simply let the stream of history sweep them along, is the essence of Améry’s philosophy” (Sebald, 2004: 155-156).

En definitiva, las obras literarias de Sebald son como los mismos anillos de Saturno que desafían el paso del tiempo y permanecen como testimonios de un pasado cataclismo violento, postraumáticos en más de un sentido. No solo se presentan como textos ideados y creados en un presente postraumático y colectivo sino que se reflejan también en un nivel individual en sus personajes: “sus relatos comienzan a menudo [...] en un lugar de reposo, tras una enfermedad o una crisis nerviosa, tras una convalecencia. Son, por tanto, postraumáticos: como nuestro extraño siglo XXI”. En su obra, “nunca cesa la crítica crónica, la empatía con las víctimas” y se consolida “la acción política en forma literaria” (Carrión, 2015: 8-9; 10).

La perspectiva de su obra respecto a las tragedias del pasado queda resumida en unas reflexiones que hace el narrador en *Los anillos de Saturno* al contemplar la pintura del panorama de Waterloo, una representación artística de la batalla homónima en la llamada Colina del León:

Así que esto, pienso caminando lentamente en círculo, es el arte de la representación de la historia. Se basa en una falsificación de la perspectiva. Nosotros los supervivientes lo vemos todo desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y, sin embargo, no sabemos cómo fue. [...] En la noche tras la batalla se habrán podido oír, en este mismo lugar, estertores y gemidos polífonos. Ahora aquí no hay nada más que tierra marrón. ¿Qué habrán hecho en su día con todos los cuerpos y con todos los restos mortales? ¿Están enterrados bajo el cono del monumento? ¿Nos encontramos sobre una montaña de muertos? ¿Acaso nuestro observatorio, en definitiva, no es más que esto? (*Los anillos de Saturno*: 142).

Ese punto de partida de la obra de Sebald se puede entender, en cierta medida, como la de toda narrativa postraumática de duelo. Pese a estar condicionado por ese “sin embargo no sabemos cómo fue”, el autor opta por la invención, la ficción ante lo desconocido, convirtiendo el acto de leer o escribir en un desafío ante lo desconocido y en un acto de duelo al que no le queda más remedio que reconocer, de modo casi paradójico, el carácter irrecuperable e incognoscible del pasado y, a la vez, su peso en el presente: “bajo las ciudades y los campos europeos reposan los cementerios romanos, los huesos de las guerras religiosas, civiles y mundiales, las fosas de nuestro mercado común. También

bajo todas las páginas de Sebald: el mismo polvo de los mismos huesos” (Carrión, 2015: 10).

Tras esta breve introducción a la obra de Sebald y a la amplia bibliografía que existe en torno a ella, queremos ceñirnos específicamente a aquellos aspectos de la novela de *Austerlitz* que hace de ella una narrativa postraumática de duelo persistente. Para ello, nos limitaremos a comentar las características de esa “poética de ausencia” propia de la forma de las narrativas de duelo. En el caso de *Austerlitz*, podemos identificar cuatro aspectos esenciales de esa poética de ausencia: 1) una falta de narración directa y explícita sobre los acontecimientos del Holocausto que podríamos llamar “ausencias presentes”<sup>92</sup>; 2) una narración en estilo indirecto o una narración ultramediada; 3) la prosopopeya demaniana; 4) el recurso a la ficción mediante las fotografías y la narración. Estas cuatro características hacen que podamos considerar la novela de Sebald como una narrativa que responde a las pérdidas del pasado y como un testimonio precisamente de nuestra incapacidad de testimoniar por los que ya no están.

Mediante un narrador que no revela nunca su nombre —sabemos que es alemán y que ha pasado mucho tiempo fuera de su país natal—, la novela nos presenta la historia de Jacques Austerlitz, un historiador de arte afincado en Londres a quien el narrador conoce por primera vez en la segunda mitad de los años sesenta en la ciudad belga de Amberes. A partir de su primer encuentro, los dos volverán a encontrarse varias veces en Londres hasta el año 1975, cuando el narrador tiene que volver a Alemania, desde donde le escribe a Jacques Austerlitz sin tener respuesta por su parte. Aunque poco después, el narrador vuelve a abandonar su Alemania natal, no vuelve a encontrarse con Austerlitz hasta el año 1996 en Londres, veintiún años más tarde. En ese momento de reencuentro, Austerlitz le dice al narrador que “había pensado en [sus] encuentros belgas hacía ya tanto tiempo, y que pronto tendría que encontrar para su historia, que sólo en los últimos años

---

<sup>92</sup> Este término proviene de Philippe Codde y su análisis de la obra de varios escritores judíos norteamericanos, los llamados “New Yiddishists”. Véase Codde, 2011.

había averiguado, un oyente como el que [el narrador] había sido en Amberes, Lieja y Zeebrugge” (Sebald, 2014: 47)<sup>93</sup>.

El narrador procede a contarnos la historia de Austerlitz, que había permanecido desconocida para él mismo durante años. Austerlitz revela mediante el narrador que descubrió que había sido enviado a Reino Unido en uno de los llamados *kindertransport*, una iniciativa para rescatar a casi 10.000 niños judíos de Alemania, Austria, República Checa y Polonia en 1939. Con solo cuatro años y medio, apenas tenía recuerdos de su vida anterior cuando se fue a vivir con sus padres adoptivos, un pastor calvinista galés y su mujer, quienes le habían puesto de nombre Dafyd Elias. Austerlitz le cuenta al narrador que no fue hasta que escuchó un reportaje sobre los *kindertransport* en la radio en una librería en Londres que empezó a recordar algunos de los detalles de su infancia y a sospechar que él había sido uno de los niños refugiados. Pese a que no quedaba ningún documento en Londres que corroborase que él había estado en los *kindertransport*, Austerlitz viaja a Praga donde, en los archivos oficiales del estado, descubre información sobre sus padres y sobre Vera, la mujer que lo cuidaba de pequeño. A través de Vera, íntima amiga de su madre, Austerlitz descubre que su madre, Ágata, había sido actriz y cantante de ópera, y que había muerto seguramente o en el campo de concentración de Theresienstadt u en otro. Su padre, Maximilian, había logrado escapar a Francia nada más estallar la guerra. Después de recabar toda la información posible sobre su madre en Praga e incluso hacer una visita al museo de Theresienstadt, Austerlitz va en busca de información sobre su padre en París. Allí descubre que este había estado internado en el campo de concentración de Gurs. Así se entera el narrador de la historia de Austerlitz, y a su vez, decide revelárnosla mediante la narración. Aunque es cierto que Austerlitz acaba conociendo más detalles sobre su vida anterior a su llegada a ese pueblo galés, no consigue llenar del todo las lagunas de su conocimiento. La novela trata, por tanto, de una “frustración deliberada de detección” y para Austerlitz de la “perpetuación de un enigma”

---

<sup>93</sup> A partir de aquí nos referiremos a esta misma edición con las letras iniciales *Aus*.

(Wood, 2011: 18)<sup>94</sup>, una frustración que al final solo da paso a vacíos de los que los lectores llegamos a ser testigos gracias al narrador.

Tras el descubrimiento de su historia personal, Austerlitz reflexiona sobre cómo había mantenido y perpetuado esa ausencia sobre su pasado personal, aunque quizás de manera inconsciente, al evitar a todo coste referencias a aquellos años de la Segunda Guerra Mundial. Aunque Austerlitz es un estudioso y académico de la Historia de la arquitectura, huía de aquellos años más oscuros de la Historia europea más reciente, como revela el propio Austerlitz al narrador, y este reproduce sus palabras en primera persona:

Me di cuenta entonces de qué poca práctica tenía en recordar y cuánto, por el contrario, debía de haberme esforzado siempre por no recordar en lo posible nada y evitar todo lo que, de un modo o de otro, se refería a mi desconocido origen. Así, por inconcebible que hoy me parezca, no sabía nada de la conquista de Europa por los alemanes, del Estado de esclavos que establecieron, ni de la persecución a la que yo había escapado, o si algo sabía, no era más de lo que sabe la chica de una tienda, por ejemplo, de la peste o del cólera. Para mí, el mundo acababa al terminar el siglo XIX. Más allá no me atrevía a ir, aunque, en realidad, toda la historia de la arquitectura y la civilización de la edad burguesa que yo investigaba se orientaba hacia la catástrofe que ya se perfilaba entonces. No leía periódicos, porque, como hoy sé, temía revelaciones desagradables, encendía la radio sólo a horas determinadas, perfeccionaba cada vez mis reacciones defensivas y creaba una especie de sistema de cuarentena e inmunidad que, al mantenerme en un espacio cada vez más estrecho, me ponía a salvo de todo lo que de algún modo, por remoto que fuera, estuviera en relación con mi historia anterior. (*Aus*: 142).

Aunque el protagonista deja de huir de su pasado y enfrenta su propia historia, la novela no deja de alojar en su centro la ausencia. Las lagunas en la historia de Austerlitz no se limitan únicamente a detalles concretos sobre el derrotero de sus padres sino que la novela en sí carece de una narración de o incluso de referencias explícitas a los traumas específicos del Holocausto, lo que antes hemos llamado “ausencias presentes”. A pesar de nombrar lugares como los campos de concentración de Theresienstadt y Gurs o “la

---

<sup>94</sup> El texto citado corresponde a una reseña escrita por James Wood y publicada en el *London Review of Books*, la cual acabaría siendo publicada a modo de prólogo en una edición inglesa de la novela para conmemorar el décimo aniversario de la obra.



conquista de Europa por los alemanes”, la novela no narra de forma directa ni menciona los campos de exterminio, las cámaras de gas, ni aparecen las palabras *Holocausto* o *Shoah*. En su lectura, Theodore Koulouris afirma que la novela une nociones de ausencia permanente con “our inability to address the systematic extermination of life via conventional forms of textual mourning” (2016: 55). Para Koulouris, la noción de “impensabilidad” que la muerte de Lyotard supone para Derrida en su *The Work of Mourning* nos sirve como planteamiento o aproximación a cómo retratar o abordar la tragedia del Holocausto mediante la obra literaria: esto es, una noción de impensabilidad que no suponga una traición a los muertos, sino un duelo textual que presupone su propia imposibilidad (ídem: 57). En *Austerlitz*, abordar el Holocausto mediante su impensabilidad es mantener ausentes los detalles y las historias más cruentos de la tragedia pero de manera constante. Aunque están muy presentes algunos de los símbolos más emblemáticos e infames del Holocausto —los trenes y las estaciones, por ejemplo—, nunca se hacen referencias explícitas, de modo que se convierten en ausencias que permanecen siempre presentes a lo largo de la narración. En una entrevista con Michael Silverblatt que se emite ocho días antes de su muerte prematura, Sebald cavila sobre esa característica de su obra<sup>95</sup>, asentando las bases de lo que se podría interpretar como un ética de la representación que apuntala en la novela *Austerlitz* y en su obra en general:

[...] the main scenes of horror are never adressed. I think it is sufficient to remind people, because we've all seen images, but these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon these things. And also paralyze, as it were, our moral capacity. So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation. (Silverblatt, 2007: 80).

Los ejemplos de estas “ausencias presentes” son varios y la sensación que provocan en la lectura de la obra es que la narración siempre está apuntando hacia un lugar que, sin

---

<sup>95</sup> Se trata de una entrevista en el programa *Bookworm* de la emisora de Santa Monica College y emitida en la NPR de Estados Unidos. Tras la muerte del autor, la entrevista se publicó en 2007 en una colección titulada *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald* (Lynne Sharon Schwartz, ed.). El programa se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.kcrw.com/news-culture/shows/bookworm/w-g-sebald>

embargo, al final no es nombrado nunca. Cuando Austerlitz nos cuenta mediante el narrador cómo se enteró en el año 1949, antes de empezar sus estudios universitarios, y gracias al director de la escuela, de que no se llamada Dafyd Elias sino Jacques Austerlitz, el profesor le cuenta que su apellido hace referencia a una batalla decisiva de las guerras napoleónicas y omite cualquier información de relevancia mayor: que además de un lugar de batalla, se trata de una zona de Checoslovaquia que contaba con una importante población judía y que, además, seguramente se trataba de un nombre de origen judío (Long, 2011).

Sin embargo, la “ausencia presente” más significativa y, para Long “the most beautiful act of Sebald’s withholding”, es el borrado de la palabra *Auschwitz*, lugar al que seguramente fueron mandados sus padres —su madre, Ágata, desde Theresienstadt en 1944, su padre desde el campo francés Gurs en 1942 (Long, 2011: 18). Al que fue el campo de exterminio que a más personas mató solo se le refiere metonímicamente cuando Vera le dice a Austerlitz que, seis años más tarde, ella “supo que, en septiembre de 1944, Ágata había sido enviada al Este con otros mil quinientos internados de Terezín” (*Aus*: 206)<sup>96</sup>.

A este modo de mantener presentes los horrores del Holocausto sin nombrarlo, sin recuperarlo, se le suma también el apellido mismo de Jacques Austerlitz, un nombre que, por su semejanza con ese lugar infame debido a que comparten las primeras y las últimas tres letras —Austerlitz/Auschwitz—, recorre la narración entera, aludiendo constantemente a ese lugar sin tener que pronunciarlo entero. Debido a la estructura narrativa —que abordaremos en breve— todo lo que el narrador nos cuenta se narra en estilo indirecto, obligando al narrador a repetir constantemente el nombre de Austerlitz. De forma parecida, el nombre de ese lugar que se ha convertido en la metonimia por excelencia para la catástrofe del Holocausto se alude en otro momento cuando Austerlitz

---

<sup>96</sup> Aunque se insinúa que la madre de Austerlitz fue enviada a Auschwitz —“al Este”, no se alude al destino final de su padre. Del campo de Gurs —establecido como campo para refugiados de la guerra civil española— se deportaron miles de presos judíos a Drancy, quienes fueron mandados después a Auschwitz a finales del año 1942.

le cuenta al narrador una visita que hizo junto a una amiga, Marie, al pueblo de Marienbad, en la República Checa, en el año 1972, antes de conocer los detalles sobre su propio pasado. Después de descubrir a través de Ágata que allí habían pasado las vacaciones en familia cuando era niño, Austerlitz entiende por qué “precisamente allí, en Marienbad, no s[inti]ó más que un terror ciego ante el mejor giro que quería tomar entonces [su] vida” (*Aus*: 208). En esa zona, el narrador nos cuenta que “el último día de [su] estancia, siguió finalmente Austerlitz, [fueron] a través del parque al atardecer, en cierto modo como despedida, a los llamados manantiales de *Auschwitz*” (*Aus*: 2016)<sup>97</sup>. De nuevo la semejanza entre *Auschwitz* y *Auschwitz*<sup>98</sup> es un modo de apuntar hacia el lugar de la catástrofe sin nombrarlo plenamente.

El segundo aspecto de *Austerlitz* que la hace una narrativa postraumática de duelo persistente es la narración constante en estilo indirecto. Long describe esa narración como una “atribución repetida” que parodia el lenguaje periodístico (2011: 16) y Amir Eshel la describe como “una narración periscópica” (2003: 78). Esta narración “ultramediada” hace hincapié en el hecho de que todo detalle y dato que nos pueda llegar sobre el pasado de Austerlitz nos viene ya mediado por varias personas: todo lo que sabemos sobre el personaje de Jacques Austerlitz nos llega mediante el narrador; todo lo que Austerlitz descubre sobre sus padres lo aprende de Vera, pero a los lectores nos llega doblemente mediado: primero a través de Austerlitz; después, del narrador. Los ejemplos de este tipo de narración que Sebald supuestamente aprendió del escritor austriaco Thomas Bernhard (Long, 2011; Eshel, 2003) son una constante en la novela y son tan numerosos que reproducirlos todos requeriría más tiempo y espacio del que disponemos en la presente tesis. No obstante, aquí recogemos un ejemplo de una frase particularmente compleja, con sus distintas capas, sobre algo que Vera le cuenta a Austerlitz sobre su padre: “Maximilian contaba ocasionalmente, según recordaba Vera, dijo Austerlitz, cómo una vez, en primavera de 1933 [...]” (*Aus*: 170). Este tipo de narración llega a formar la

---

<sup>97</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>98</sup> Seguramente el nombre *Auschwitz* se debe a una decisión por el propio Sebald, ya que el nombre del arroyo y de los manantiales en alemán es *Auschwitz Bach*.

estructura esquelética de la novela entera, produciendo un efecto de mareo que a veces roza la confusión, y cuyo efecto principal es el de erigir unas barreras que recorren la narración y dificultan el acceso al pasado. Si antes establecíamos como una de las características principales de las narrativas de duelo la brecha temporal entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración, esa heteroglosia —o *raznorečie* según Bajtín—, en *Austerlitz*, supone la coexistencia de varios niveles temporales narrativos: el pasado del personaje de Jacques Austerlitz, el de los distintos encuentros entre el protagonista y el narrador a lo largo de los años, los reencuentros con Vera y, por último, el tiempo de la narración del narrador que transcurre años después de todos los encuentros que ha tenido con Austerlitz. Esto es lo que Amir Eshel llama “una poética de suspensión” según la que el tiempo, lo sucedido, la cronología se suspenden en cuanto a su funcionamiento tradicional y la escritura, en vez de ser una representación transparente o descripción de un acontecimiento, constituye un acontecimiento en sí mismo y asume una temporalidad literaria única que une los distintos niveles temporales, acercándonos al pasado, pero con unas barreras levantadas que sirven para recordarnos de la imposibilidad de aproximarnos del todo a sus pérdidas, independientemente de la necesidad, interés o curiosidad urgentes que pueda haber (2003: 74).

De modo parecido opera el tropo de la prosopopeya en la medida que esta reconoce la presencia de los muertos, de los que ya no están, pero siempre con una distancia que es inabarcable desde el presente. Aquí entendemos la prosopopeya según la define de Man en sus escritos sobre la autobiografía: “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech” (1979: 96). Así, la prosopopeya constituye un tropo recurrente en la obra de Sebald —“De modo que es así como regresan los muertos. A veces, al cabo de más de siete decenios, emergen del hielo y yacen al borde de la morrena, un montoncillo de huesos limados y un par de botas con clavos” (*Los emigrados*: 32)— y en *Austerlitz* el tropo de la prosopopeya constituye otra modalidad de esas “ausencias presentes”. Jacques Austerlitz es cada vez más consciente de la presencia de los muertos, de su retorno o, quizás, de su eterna presencia, primero a través de sus

estudios sobre la arquitectura de edificios públicos europeos y, más tarde, en su propia búsqueda sobre el destino final de sus padres: de su madre en Theresienstadt y luego de su padre en París. Los personajes de *Austerlitz* están poseídos por un temor, un desasosiego y una amenaza constante que surgen de esa constante comunión con los muertos (Long, 2011).

Austerlitz es siempre consciente de las presencias fantasmales que permanecen *a posteriori* y esto ocurre no solo en lugares relacionados con el Holocausto —como veremos en breve—, sino también en otros. Reminiscente de la aseveración de Benjamin en su séptima tesis de que “no hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de la barbarie”, nos cuenta el narrador en varias ocasiones cómo Austerlitz tiene presente a los que ya no están en varios momentos de la novela: en la estación de Amberes, en su primer encuentro Austerlitz, se pregunta en voz alta delante del narrador al contemplar “los altos espejos de la sala de espera [...] *combien d’ouvriers périrent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l’inhalation des vapeurs de mercure et cyanide*” (*Aus*: 16-17)<sup>99</sup>; en la estación de Liverpool Street, edificada sobre los antiguos cimientos del Bethlam Royal Hospital, donde Austerlitz decía que sentía

una especie de dolor de corazón que, como empezaba a sospechar, se debía a la vorágine del tiempo pasado. [...] y a menudo me he preguntado si el sufrimiento y los dolores que se acumularon allí durante siglos han desaparecido realmente alguna vez, si todavía hoy, como creía sentir a veces en un frío soplo de aire en la frente, no nos cruzábamos con ellos en nuestros recorridos por las naves y en las escaleras (*Aus*: 131-132)

Con una capacidad y una sensibilidad para atisbar las estelas aún visibles del sufrimiento del pasado, tras el descubrimiento de su propio pasado y su encuentro con Vera, y durante su visita al Museo del Gueto en Theresienstadt, Austerlitz entraría en contacto “por primera vez con una idea de la historia de la persecución, que [su] sistema de prevención había mantenido tanto alejada de [él] y que ahora, en aquella casa, [le] rodeaba por todas

---

<sup>99</sup> El fragmento citado aparece en francés en el original. El narrador nos explica que, habiéndose conocido primero en Amberes, se hablaban en francés. Luego se comunicarían también en inglés (*Aus*: 36).

partes” (*Aus*: 200). Tras leer sobre las sesenta mil personas que habitaban el campo en diciembre de 1942 —fecha en la que su madre, Ágata, habría llegado—, Austerlitz relata sus sensaciones, transcritas por el narrador:

[...] me pareció como si no se los hubieran llevado de allí, sino que vivieran, lo mismo que entonces, apretados en las casas, en los sótanos y en los desvanes, como si subieran y bajaran incesantemente las escaleras, mirasen por las ventanas, deambularan en gran número por las calles y callejas, y llenaran incluso, en asamblea silenciosa, todo el espacio del aire, rayado en gris por la fina lluvia. (*Aus*: 202).

Lejos de tratarse de una restauración de los perdidos o lo muertos, se trata de presencias que, pese a ortogárseles esa cara (*prósopon*) y, por tanto, como dice de Man, la posibilidad de la respuesta, en la obra de Sebald no responden, no hablan, sino solo son capaces de hablar mediante el reconocimiento por parte de Austerlitz, quien, a su vez, se lo transmite a quien le escucha, al narrador, y este a nosotros, los lectores.

Esa presencia de los muertos que carecen de respuestas, posibilita, sin embargo, un reencuentro que tiene una potencial *empifánica* —en palabras de Nouri Gana: de *empatía* y *epifanía*—: al sujeto doliente le proporciona acceso a la alteridad irreductible del otro a la vez que a la realidad de la muerte, la pérdida y el proceso de duelo en sí (Gana, 2011: 31). Sin embargo, Gana no entiende ese encuentro facilitado por el tropo de la prosopopeya como un acto consolatorio, sino un modo de hacer que el sujeto doliente tope una vez más con esa aporía del duelo de Derrida: una demanda de llevar a cabo el duelo, aunque este sea irrealizable del todo (ibíd.). Austerlitz reflexiona sobre ese encuentro con los muertos, tanto en Theresienstadt como en cualquier otro lugar, en una de las conversaciones reproducidas por el narrador:

No me parece, dijo Austerlitz, que comprendamos las leyes que rigen el retorno del pasado, pero cada vez me parece más como si no hubiera tiempo, sino diversos espacios, imbricados entre sí, entre los que los vivos y los muertos, según el talante en que se encuentran, van de un lado a otro, y cuanto más lo pienso más me parece que nosotros, los que todavía nos encontramos con vida, a los ojos de los muertos somos irreales y sólo a veces, en determinados condiciones de luz y requisitos atmosféricos, resultamos visibles (*Aus*: 186-187).

Esa convivencia con los muertos para los personajes de *Austerlitz* y ese conjurarlos por parte de Sebald, no posibilita sin embargo una resurrección de los muertos aunque, en palabras de Long, en *Austerlitz* los muertos vuelven como testigos mudos que juzgan precisamente el fallido intento de salvarlos. Dicho de otro modo, rescatar a los muertos constituye el proyecto imposible de Jacques Austerlitz y también de Sebald (Long, 2011).

El último aspecto de esa poética de ausencia que caracteriza las narrativas postraumáticas de duelo persistente en *Austerlitz* es el aspecto metaliterario del recurso a la ficción como modo de abordar lo irrecuperable, lo incognoscible. En la novela de Sebald, esto se lleva a acabo sobre todo mediante las numerosas fotografías que se incorporan a lo largo de la narración, una característica no solo de *Austerlitz* sino de la obra de Sebald en general<sup>100</sup>. Aquí, la función de las fotos en una novela de ficción como *Austerlitz* no es la de refrendar ciertas afirmaciones presentando la fotografía como documento histórico sino más bien todo lo contrario: extirparlas de su contexto histórico para ponerlas al servicio de la ficcionalización. Aunque bien es cierto que algunas de las fotografías intercaladas en la narración corresponden a los lugares visitados en el texto —el Fuerte de Breendonk, que más tarde se utilizaría como campo de concentración, o la estación de Liverpool Street, etc.—, la gran mayoría forman parte de la “campana audaz” (Long, 2011) de Sebald de ficcionalizar las imágenes para que encajen en y coincidan con la ficción narrada. Dicho de otro modo, Sebald coge fotografías —hechas por él o encontradas—, las desvincula de cualquier sentido que podrían tener y se las reapropia: en la obra de Sebald las fotografías “se pueden entender como *imágenes pensativas*, en el sentido de Jacques Rancière: fotografías cuyo sentido [se ha] divorciado radicalmente de la intención de quien las tomó” y han sido puestas al servicio de la ficción (Carrión, 2015: 9). Esa ficcionalización reapropiadora a menudo pasa desapercibida, como por ejemplo en el caso de las fotos del niño rubio o en el de la foto de los padres de Austerlitz, Maximilian y Ágata en la representación teatral, ambas proporcionadas a Austerlitz gracias a Vera y reproducidas en el texto. Como lectores, nos dejamos engañar por el

---

<sup>100</sup> Las cuatro obras de ficción más reconocidas de Sebald —*Vértigo*, *Los emigrados*, *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz*— incorporan imágenes que acompañan el texto.

juego de Sebald y damos por sentado que el niño rubio —el mismo que cubre las portadas de las ediciones de la novela tanto en alemán como en inglés o castellano— es en realidad una foto del joven Austerlitz.

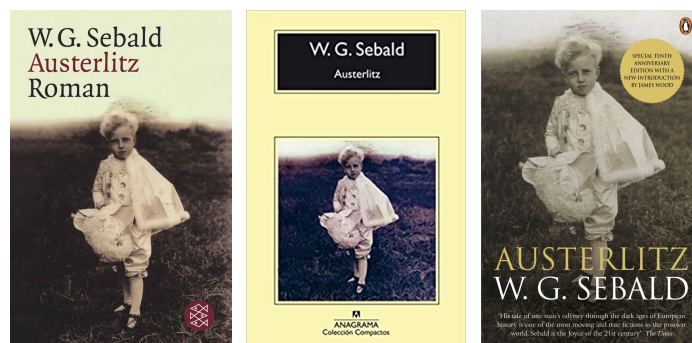


Figura 8. Portadas de las ediciones alemana, española e inglesa.

En el caso de que nos sustraigamos del pacto narrativo y contemplemos las fotos de Sebald fuera del nivel diegético, nuestra primera inclinación es suponer, como han sugerido algunos según J.J. Long, que tal vez se trata de una fotografía del joven Sebald<sup>101</sup>.

Si no caemos en la “trampa” y nos percatamos de que semejante supuesto constituiría una suerte de falacia biográfico-fotográfica, contemplar las fotos incorporadas por Sebald cobra un sentido distinto que remite a las reflexiones hechas por Barthes en su *Cámara lúcida*: ante las fotos en las que aparecen personas —una del equipo de rugby del que formaba parte Austerlitz (*Aus*: 78); una de dos personas en un escenario que podrían ser los padres de Austerlitz —aunque esto Vera lo desmiente más tarde— (*Aus*: 183); la del niño rubio (*Aus*: 184); o la de Ágata, que el propio Austerlitz descubre (*Aus*: 253) —, nos damos cuenta de que son lo que Barthes llama *momento mori*, anunciantes de la catástrofe de la muerte del sujeto, “tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe” (1989: 147).

<sup>101</sup> Long nos confirma que, al contrario de lo que han sugerido algunos, en definitiva no se trata de una foto del Sebald. Long afirma, además, de que según el propio Sebald, en una novela como *Los emigrados*, un 30 por cien de las fotografías son ficcionales (2011: 17).



El ejemplo más escalofriante es el último que mencionamos, el de la fotografía de Ágata encontrada por el propio Austerlitz. Tras su primera visita y reencuentro con Vera, Austerlitz se dedicaría a estudiar de forma minuciosa el extenso trabajo del poeta alemán y superviviente del Holocausto H. G. Adler sobre el campo de Theresienstadt, donde había estado preso antes de ser deportado a Auschwitz. Gracias al libro de Adler, titulado *Theresienstadt. 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft (El rostro de una comunidad forzada)*, Austerlitz descubre la existencia de una película de propaganda rodada por los nazis, quienes, aprovechando las reformas y las mejoras hechas en el campo como parte de la llamada “campana de embellecimiento” (*Verschönerungsaktion*) para la visita de la comisión danesa de la Cruz Roja en verano del 1944, dejaron para la posteridad esas imágenes falseadas con el fin de blanquear sus crímenes. Tras leer en el libro de Alder que una copia de la película titulada *El Führer regala una ciudad a los judíos*<sup>102</sup> debe de haber sobrevivido, Austerlitz intenta hacerse con ella como sea, ya que según dice a través del narrador, le “resultaba imposible situar[se] en el gueto e imaginar[se] que Ágata, [su] madre, hubiera estado en ese lugar” (*Aus*: 245). Cuando por fin Austerlitz consigue visionar lo que había sobrevivido de la película en el Imperial War Museum en Londres, no ve a su madre en ninguna toma, lo que le lleva a encargarle una copia a cámara lenta del fragmento que mostraba imágenes del campo. Allí, con una versión ralentizada que duraba cuatro veces más, Austerlitz analiza con detalle todos los rostros de las personas que salen con el objetivo de localizar a su madre. Hacia el final, entre los asistentes de un concierto falso, fingido y forzado, cree reconocerla:

Parece exactamente, pienso, tal como, según mis débiles recuerdos y los escasos puntos de referencia que hoy tengo, me imaginaba a la actriz Ágata, y miro una vez y otra vez ese rostro, para mí igualmente extraño y familiar, dijo Austerlitz, rebobino la cinta, fotograma a fotograma, mirando el indicador de tiempo del extremo superior izquierdo de la pantalla, las cifras que le

---

<sup>102</sup> Este es el título al que refiere Austerlitz (*Aus*: 246-247) pero la película de propaganda también se conoce por el título *Theresienstadt: Un documental sobre el reasentamiento judío*. Sobre los preparativos para el rodaje y su producción, véase el libro de H. G. Adler (2017), en particular las páginas 147-149.

tapan una parte de la frente, los minutos y los segundos, de 10.53 a 10.57, y las centésimas de segundo, que pasan tan rápidas que no se las puede descifrar... (Aus: 251-252)

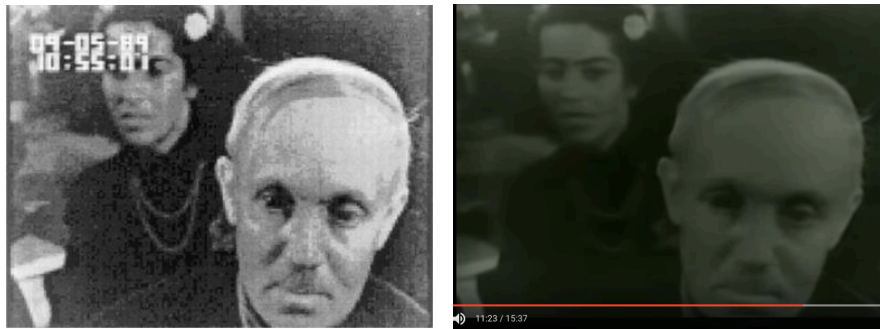


Figura 9. Reproducción de la fotografía recogida en Austerlitz (izq.); fotograma de la película El Führer regala una ciudad a los judíos (dcha.)<sup>103</sup>

Pese a estar convencido de que la mujer que sale en la película de propaganda nazi es la misma mujer que coincide con los borrosos recuerdos que tiene de su madre, más tarde en una segunda visita a Praga, Vera desmiente las sospechas de Austerlitz con una leve sacudida de cabeza a la vez que deja al lado la copia del fotograma: no es Ágata. No obstante, en ese mismo viaje a Praga, Austerlitz encuentra en el Archivo Teatral de la ciudad una foto de una actriz sin nombre que “parecía concordar con el oscuro recuerdo de mi madre”. Austerlitz enseña la foto del archivo a Vera, quien “reconoció inmediatamente y sin duda alguna, como dijo, a Ágata, tal como era en aquella época...” (Aus: 253).



Figura 10. Fotografía de Ágata, madre de Austerlitz (p. 253)

<sup>103</sup> La película de propaganda está disponible en la siguiente enlace < <https://www.youtube.com/watch?v=UP8eYTwMpt0>>. El fotograma aquí reproducido es del minuto 11.23.

La expropiación del sentido original de la imagen y su subsiguiente reapropiación como punto de partida de la ficción es lo que hace que J. J. Long tilde la obra de Sebald de “audaz”: según Adler, un año después del rodaje, la mayoría de los que habían participado en ella ya estaban muertos (2017: 149). Entendemos lo que hace Sebald como parte integral de ese duelo colectivo a través de la literatura y desde un presente temporalmente distanciado del momento de la pérdida: ante el vacío, un pasado hecho de fragmentos y restos, la decisión de recurrir a la ficción convierte la imposibilidad de recuperar el pasado en acción mediante el acto literario, del cual tanto autor como lector pueden participar. Sebald dejó resumida la posición que adopta en *Austerlitz* nueve años antes en lo sugerido por el narrador de *Los anillos de Saturno* tras su visita al monumento de la batalla de Waterloo citado anteriormente: “el arte de la representación de la historia [...] se basa en una falsificación de la perspectiva. Nosotros los supervivientes lo vemos todos desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y, sin embargo, no sabemos cómo fue” (*Los anillos de Saturno*: 142).

Si la ficción la podemos entender como una reapropiación de los restos del lenguaje después de la catástrofe, podemos entender la imagen también como otro tipo de reapropiación de los restos: “Pero sólo tenemos palabras e imágenes para dar cuenta de la Europa del siglo XX, para acometer el intento de reconstrucción y de restitución, en el espacio de la página, ese lugar del posible encuentro” (Carrión, 2015: 9). Sin embargo, ese lugar de encuentro es el del reconocimiento de un intento fallido: del mismo modo en el que el personaje de *Austerlitz*, por mucho que lo intente, no logra rescatar del todo a sus padres, siempre quedarán lagunas de información; para nosotros los lectores y los que somos propios de este presente postraumático, también.

### 3.1.2. Patrick Modiano: *Dora Burder* (1997)

Pasar de una obra de Sebald a una de Modiano resulta una tarea no solo hacedera sino también productiva: en su totalidad la obra de Sebald y la de Modiano comparten ciertos rasgos en cuanto al estilo y las preocupaciones generales subyacentes que motivan su producción creativa. En particular, una comparación más específica entre *Austerlitz* y

*Dora Bruder* (1997) revela más semejanzas aún, empezando por el año de nacimiento de ambos —Sebald en 1944, Modiano en 1945— o las fechas de publicación —*Austerlitz* (2001) y *Dora Bruder* (1997), y terminando con los rasgos compartidos no solo en cuanto a la temática sino también a la estructura.

En las dos obras nos encontramos con un narrador que se parece bastante a sendos autores: aunque podríamos clasificar *Dora Bruder* como una obra de autoficción, *Austerlitz* tal vez se alejaría demasiado de las principales características que la calificarían como tal. En ambas narraciones nos encontramos con un narrador (novela de Modiano) o un protagonista (*Austerlitz* en la novela de Sebald) que pretenden reconstruir una historia desconocida del pasado: en el caso de *Dora Bruder*, se trata de la búsqueda de información sobre una joven judía francesa primero huida de casa, después deportada y exterminada en Auschwitz. Más allá de ese objetivo central de recabar información sobre el pasado, las dos novelas comparten otros elementos y tema recurrentes: los paseos, la convivencia en el presente con los mismos espacios importantes del pasado, o las fotografías. Huelga decir también que ambas obras comparten esas características que las hacen narrativas postraumáticas de duelo persistente: en su análisis comparativo, precisamente, de la obra de Sebald y Modiano, Eurídice Figueiredo aborda directamente las nociones de duelo afirmando que ambos autores llevan a cabo un proceso de duelo mediante unos libros lagunosos que no pretenden explicar ni dar cuenta de lo ocurrido (2013: 13)<sup>104</sup>; a esto, según las definiciones de narrativa de duelo que hemos ido construyendo y reiterando hasta el momento, añadiríamos que ambas participan en ese duelo colectivo que empieza a partir del reconocimiento de que las pérdidas del pasado son irrecuperables e irremediables y, sin embargo, nos incumbe atenderlas.

Como hemos sugerido en la introducción a esta sección, en el caso de Modiano hay varias obras que podrían haberse incluido como ejemplos de narrativas postraumáticas de duelo persistente en el contexto de la Europa del post-Holocausto. En unas declaraciones hechas en su discurso de aceptación del Premio Nobel de literatura en

---

<sup>104</sup> Para un análisis comparativo entre la obra de Sebald y Modiano, véanse el artículo citado (Figueiredo, 2013) y Ungar, 2007, que ofrece un análisis comparativo, precisamente, de *Dora Bruder* y *Austerlitz*.

2014, el propio Modiano afirma tener la sensación de escribir siempre el mismo libro, curiosamente una crítica recurrente respecto a su obra<sup>105</sup>. Son muchos los críticos, sin embargo, que ven en esta calidad repetitiva la propia de un duelo interminable, un constante retorno a los temas irresueltos del pasado sintomático, una inquietud por atender precisamente a las demandas de duelo que emanan del pasado (Suleiman, 2007: 342).

Se ha generado bastante debate en torno al género de *Dora Bruder*, tanto en la crítica francesa como la internacional: en general, se ha caracterizado como una obra híbrida, entre biografía, ficción y autobiografía (Suleiman, 2007), una investigación, un relato histórico, una biografía (Nordholt, 2008: 100), mientras que otros la han caracterizado como “una investigación inacabada”, “el relato de una investigación” o “un libro de conmemoración que trasciende los recuerdos personales” (Cooke, 2005: 288)<sup>106</sup>. Pese a las críticas a los que la han tildado de novela —según Susan Suleiman, sería una distorsión significativa llamar a la obra de Modiano una novela (2007: 346)— no nos decantaríamos exclusivamente por la calificación de investigación: prescindir del vínculo con un género literario y con la ficción sería igual de falaz que deshacerse de toda referencia al aspecto de investigación de la obra. Sobre el género de *l'enquête* —la investigación— Annelies Schulte Nordholt afirma que si la investigación gira en torno a una persona que realmente existió, “cela ne fait de Modiano ni un historien ni un chroniqueur. Il reste encore et surtout *écrivain et romancier* et se met en scène en tant que tel. L'art du roman, loin d'être le pôle opposé de *l'enquête*, es ici une des voies” (2007: 85). Es precisamente ese lidiar con lo que podemos saber e incluso rescatar del pasado y lo que es el deber y la vocación del escritor de crear e inventar, la tensión resultante de esos dos polos, que hace que *Dora Bruder* se considere una narrativa postraumática de

---

<sup>105</sup> En su discurso tras ganar el premio nobel en 2014, el autor dice de sus novelas: “chaque nouveau livre, au moment de l'écrire, efface le précédent au point que j'ai l'impression de l'avoir oublié. Je croyais les avoir écrits les uns après les autres de manière discontinue, à coups d'oublis successifs, mais souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes phrases reviennent de l'un à l'autre [...]”. El texto del discurso íntegro se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/modiano/25249-conference-nobel/>

<sup>106</sup> La traducción es nuestra.

duelo persistente: en un presente temporalmente alejado del momento de las pérdidas, la novela de Modiano mimetiza y ejemplifica las dificultades epistemológicas y éticas de relacionarnos con el Holocausto y su legado (Rose, 2008: 3).

En su intento de recabar toda la información posible sobre la joven durante su desaparición y, más tarde, su detención, internamiento y deportación a Auschwitz, el narrador pretende ceñirse de manera minuciosa a lo fáctico y contrastable, dejando siempre bien marcada lo que constituye una suposición por su parte. Cuando el narrador no consigue averiguar algún dato, admite siempre esa ignorancia. Pese a los motivos éticos de querer llevar a cabo una investigación que recogiera todos los datos posibles sobre Dora, ese rescate total de la joven resulta imposible y, ante el vacío que ha devorado a la joven, al narrador no le queda más remedio que recurrir a la ficción de una manera que contrasta considerablemente con sus esfuerzos por no enmascarar sus especulaciones y suposiciones previas. Es precisamente a través de ese recurso a la ficción que la entendemos como modo de reafirmar el carácter irrecuperable del pasado: mediante la yuxtaposición de tanta insistencia por un lado de dejar claro lo que es inferencia y, por otro lado, recurrir a la ficción, la ausencia total de Dora Bruder como víctima del Holocausto llega a constituir lo que es el eje central de la obra.

La novela *Dora Bruder*, decimonovena obra de Modiano, fue publicada en 1997 y constituye en realidad la última pieza de un largo proyecto emprendido varios años antes por el propio autor. Buena parte del proceso de dicho proyecto de búsqueda ha quedado plasmado en la novela donde el narrador explica la investigación llevada a cabo: todo empieza tras descubrir en 1988, en un viejo ejemplar del periódico *Paris-Soir* del año 1941, la información de la desaparición de una joven judía de quince años. Conmoverido por la noticia, Modiano publica dos años después la novela *Viaje de novios* (*Voyage des nocces*, 1990) en la que la joven Ingrid Teyrsen, inspirada en la joven desaparecida del recorte de prensa, desaparece y es asesinada. El narrador de *Dora Bruder* hace referencia a la publicación de esa novela —novela que decidió escribir “para no

dejar de pensar en ella” (Modiano, 2015: 68)<sup>107</sup>— en una reflexión sobre los pocos datos de los que disponía sobre la joven:

Me parecía que jamás lograría encontrar la menor huella de Dora Bruder. Entonces, la frustración que experimentaba me impulsó a escribir una novela, *Viaje de novios*, una manera como otra cualquiera de seguir concentrando mi atención en Dora Bruder, y quizá, me decía a mí mismo, de dilucidar o adivinar alguna cosa suya, algún lugar por donde había pasado, algún detalle de su vida (DB: 51).

Como sugiere el narrador de *Dora Bruder*, la novela *Viaje de novios* sería un primer intento de plasmar una posible historia inspirada en la desaparición de Dora Bruder en una obra de ficción. Tras la publicación de la obra, Modiano retomaría su propia investigación, que resultaría bastante fructífera gracias al trabajo realizado por el historiador Serge Klarsfeld sobre las deportaciones de judíos franceses<sup>108</sup>. Habiendo publicado *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France* en 1978, Klarsfeld publica en 1994 la primera edición de su trabajo dedicado exclusivamente a las víctimas menores de edad en *Le Mémorial des enfants juifs de France 1940-1944* (1994). Aunque esa primera edición no recogía el nombre de Dora Bruder, ya que en el momento de su publicación se desconocía su año de nacimiento, Modiano responde públicamente en un artículo titulado “Avec Klarsfeld contre l’oubli” en el diario *Libération* en el que loa el trabajo de Klarsfeld y reflexiona sobre sus propios intentos de conmemorar esa historia a través de la ficción y las dificultades que semejante tarea le suponía:

Son mémorial m’a révélé ce que je n’osais pas regarder vraiment en face, et la raison d’un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. [...] Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelq’un d’autre. [...] Et d’abord, j’ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu’il fallait écrire, c’était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l’avait fait. (Modiano, 1994).

<sup>107</sup> A partir de aquí las referencias a esta edición se señalarán con las iniciales de la obra: DB.

<sup>108</sup> Sobre la colaboración y la correspondencia entre Modiano y el historiador Klarsfeld y el efecto y la influencia que tuvieron en la escritura de *Dora Bruder*, véase el artículo de Alan Morris (2006).

En el mismo artículo, Modiano confiesa que Dora y sus padres “ne cessent de [le] hanter” y que seguramente gracias a Klarsfeld, podrá saber algo más sobre ella. Pese a sus dudas sobre el papel de la literatura, Modiano sigue adelante con su investigación. Al año siguiente se publicaría una segunda edición de ese libro sobre los niños deportados en el que Klarsfeld incluye no solo datos sobre Dora Bruder sino también una fotografía y una mención a Modiano (1996: 1599). Con la ayuda de Klarsfeld, Modiano empieza a escribir lo que vendría a ser su novela: una obra en la que el narrador relata su búsqueda de cualquier información relacionada con la joven francesa.

Como narrativa postraumática de duelo persistente, encontramos en *Dora Bruder* esa misma poética de ausencia, que en este caso se manifiesta a través de ese recurso a la ficción al toparse con agujeros que surgen inevitablemente en la investigación sobre la historia de la joven. Ese recurso a la ficción ante al carácter incognoscible del pasado sitúa la ausencia de Dora en el centro de la narración. De nuevo una ausencia presente que, por su propia esencia lagunosa, impide un final cerrado y resuelto, aspecto que Steven Ungar ha denominado propio de “una narrativa modiana”, al ser este un final recurrente en la totalidad de su obra (2007: 394). De modo parecido al de *Austerlitz*, aunque el narrador de *Dora Bruder* consigue rescatar algunos detalles sobre su historia, es incapaz de saldar la deuda epistémica del todo. A pesar de ese fracaso, sin embargo, la obra de Modiano constituye un acto de lo que Susan Rubin Suleiman llama “identificación empática” del otro —o en este caso, de *la otra*— que acaba convirtiendo la obra de Modiano en una especie de acto ético o político que insiste en nuestra afectabilidad e incumbencia por el pasado, aun si el vacío dejado por ese pasado es inabarcable de todo.

Es a partir de esa “identificación empática” que Suleiman lee la novela de *Dora Bruder* como un proceso de duelo por parte del autor que es catalizado, en una primera instancia, por un interés en y una identificación con la historia de la joven parisina a partir de experiencias que comparte el autor con la joven Dora. Consciente de los peligros y las sospechas éticas de una identificación excesiva —la autora menciona el caso de Dössekker, por ejemplo, o plantea lo problemático que sería que Modiano se apropiase



de la historia de una joven víctima del Holocausto para contar su propia historia personal—, Suleiman explica que entiende que un proceso de duelo a partir de la historia de Dora surge precisamente a partir del reconocimiento de las *diferencias* por parte de Modiano entre él y Dora Bruder, de lo que Martha Nussbaum llama una “identificación empática”. Según esta identificación empática, el sujeto se identifica con el otro, con su historia y sus condiciones, pero el énfasis permanece en el otro: “that person resembles (or could resemble) me, and therefore what happens to that person concerns me” (2007: 334). Reminiscente de las nociones de vulnerabilidad corporal compartida de Butler y las advertencias de Derrida contra la negación del otro en el duelo, Suleiman sugiere que Modiano logra identificarse con Dora mediante la reconstrucción de su historia, pero sin apropiarse de ella.

Resuelto y empeñado en su búsqueda de descubrir la historia de la joven, el narrador admite, sin embargo, los límites de su propio conocimiento: en su análisis, Suleiman apunta precisamente hacia la especulación por parte de Modiano ante alguna incógnita sobre la historia de Dora como prueba de que el autor mantiene de forma cuidadosa y cautelosa la distancia y la diferencia entre la posición y la historia del propio Modiano y la de Dora (2007: 336). Así, aunque tiene como objetivo informar sobre el proceso de investigación y la historia de Dora, la obra está plagada de incógnitas que el propio narrador no deja de reconocer en ningún momento, cuya impotencia ante lo desconocido parece provocarle más frustración al recorrer los mismos espacios y calles que la familia Bruder:

Dicen que los lugares conservan por lo menos cierta huella de las personas que los han habitado. Huella: marca en hueco o en relieve. Para Ernest, Cécile y Dora, yo diría: en hueco. Me embargaba una sensación de ausencia y de vacío cada vez que me encontraba en un lugar donde habían morado (DB:31).

En las calles de París, tan cerca y a la vez tan lejos de Dora Bruder y su historia, las preguntas continuas del narrador, los “no lo sé”, las preguntas retóricas y ciertos verbos o construcciones sintácticas llegan a teñir la narración en su totalidad con esa sensación de cautela, de querer acercarse lo más posible a la ausencia que rodea a Dora y

a su familia, sin llenarla. Sobre los orígenes del padre de Dora, Ernest Bruder, y su pasado en la legión francesa, el narrador nos dice que

*debió de pasar su infancia en Leopoldstadt, el barrio judío de [Viena]. Sus padres seguramente eran oriundos de Galitzia, de Bohemia o de Moravia [...] ¿era tal vez de origen menos miserable que los refugiados del Este? ¿Hijo de un comerciante de la Taborstrasse? ¿Cómo saberlo? [...] Debió de ser liberado en su alistamiento en la legión a causa de su herida. Supongo que no habló de ellos con nadie (DB: 26-27; 29)*<sup>109</sup>.

O, sobre la vida personal de Dora en el pensionado católico donde sus padres la mandaron a estudiar y de donde más tarde se fugaría —y por eso, el anuncio en el periódico—, el narrador insiste: “*Ignoro si Dora Bruder hizo alguna amistad en el pensionado del Sagrado Corazón de María. O si se mantenía apartada de las demás internas. Hasta que no recabe el testimonio de alguna de sus antiguas compañeras deberé limitarme a la mera suposición*” (DB: 43)<sup>110</sup>. Sobre Dora no hay nada que nos indique algo sobre aquellos meses que pasaron entre su desaparición y su vuelta a casa, antes de su posterior deportación: “No he encontrado ningún indicio, ningún testigo que pudiera iluminarme sobre sus cuatro meses de ausencia, que quedan para nosotros como un blanco en su vida” (DB: 81). Más tarde, el narrador explica que después de ver el anuncio en el periódico descubrió que Dora había estado internado en el campo de concentración de Drancy tras una breve estancia en el campo de Tourelles en París. Sin embargo, el narrador no tiene ningún indicio que explique los motivos por los que Dora fue internada inicialmente en Tourelles: “¿En qué momento y por qué razones concretas Dora Bruder fue enviada a Tourelles? Me preguntaba si existía algún documento, una pista que me pudiera proporcionar una respuesta. *Me era imposible* ir más allá de las meras suposiciones” (DB: 57-58)<sup>111</sup>. De las veintiséis secciones que forman el libro, diez empiezan con una pregunta, un vacío, una falta de información: “Me pregunto qué hizo Dora Bruder el 14 de diciembre de 1941 en los primeros momentos de su fuga” (DB: 68); once de ellas

---

<sup>109</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>110</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>111</sup> La cursiva es nuestra.

acaban de ese modo<sup>112</sup>: “¿Había preparado Dora Bruder su fuga mucho tiempo antes, con la complicidad de algún amigo o amiga? ¿Se había quedado en París o había intentado pasar también a la zona libre?” (DB: 69). Un tercio de ellas empieza con un hecho, dato o documento, pero estos siempre vienen seguidos por preguntas o posibles hipótesis: “El 9 de mayo de 1940, Dora Bruder, a los catorce años, es matriculada en un internado religioso [...] ¿Por qué sus padres decidieron matricularla en este internado?” (DB: 38).

Las admisiones por parte del narrador de su ignorancia mediante preguntas retóricas y la insistencia en que no puede hacer sino especular no se limitan únicamente a la figura de Dora Bruder o su familia. Tras recibir un documento procedente de los archivos del Yivo Institute de Nueva York y dirigido a una tal “Señorita Salomon”, trabajadora de la *Union Générale des israélites de France* (UGIF)<sup>113</sup>, el narrador comprueba que allí constan el regreso de Dora tras su segunda fuga y el internamiento de su padre (DB: 92). Tras un periodo de indagación adicional, el narrador se hace con una fotografía de dos jóvenes trabajadoras de la UGIF delante de un edificio que describe para los lectores: “La cabeza y la gorra de la morena ocultan la mitad de los rótulos de la placa inferior. Pero se puede leer de todos modos: *Sección de... INSPECTORES*. Abajo, una flecha: ‘Pasillo derecho, puerta...’ Nunca conoceremos el número de esa puerta” (DB: 98). Hasta en la información y la documentación secundaria, el narrador parece no querer ir más allá de sus “meras suposiciones” y deja que la ausencia de datos hable por sí misma. De modo parecido, ante la falta de algún documento que refrendase los motivos por la detención de Dora y su internamiento en Tourelles y después en Drancy —nos informa el narrador que muchos fueron destruidos después de la guerra—, el narrador reproduce restos de órdenes de detención que sí se salvaron de la destrucción (DB: 95-96). También, ante la falta de documentos o información sobre el internamiento de Dora o su padre en Drancy antes de su deportación a Auschwitz, el narrador opta por incluir en su totalidad

---

<sup>112</sup> Sobre el análisis de la organización de la distintas secciones, véase Cooke, 2005, p. 293.

<sup>113</sup> Nos dice el narrador que la UGIF era “un organismo dirigido por notables israelitas franceses y que agrupaba durante la Ocupación todas las obras de asistencia destinadas a la comunidad judía. [...] Los alemanes pensaban que un organismo semejante bajo su control serviría a sus designios, como las *Judenrate* que habían creado en las ciudades de Polonia” (DB: 96-97)

una carta de un hombre que estuvo en el convoy de Drancy del 22 de junio 1942 —uno de los primeros trenes en salir y el primero con mujeres—:

Hace dos años encontré por casualidad, en una librería de los muelles del Sena, la última carta de un hombre que partió en el convoy del 22 de junio [...] La carta estaba en venta, como cualquier otro autógrafo, lo que quería decir que sus destinatarios y sus parientes más próximos habían desaparecido también. [...] Copio la carta, este miércoles 29 de enero de 1997, cincuenta y cinco años después (*DB*: 109).

De este modo, el narrador yuxtapone el vacío en torno a la historia de Dora con la integridad de otros documentos que, aunque no directamente relacionados con la joven y su familia, sí nos pueden ofrecer algún atisbo sobre las circunstancias que llevaron a su detención, internamiento y deportación.

Pese a la insistencia por parte del narrador de rechazar reiteradamente la omnisciencia en su búsqueda de cualquier pista sobre los derroteros de Dora Bruder, reconociendo sus propias inferencias y subrayando enfáticamente todas las incógnitas, la obra de Modiano cuenta con elementos novelísticos e incluso alguna incursión cautelosa dentro del terreno de la ficción. En el comentario citado arriba hecho por Suleiman sobre el género de la obra de Modiano, la autora permanece reacia a la calificación de *Dora Bruder* como novela —sería una “distorsión” llamarla como tal—; aunque Suleiman reconoce las múltiples especulaciones hechas por el narrador ante las varias incógnitas sobre la vida de Bruder o incluso lo que llama alguna “narración novelística”, afirma que lo sorprendente son los *pocos* ejemplos de ese tipo de narración (2007: 336). Si bien es cierto que los ejemplos de narración novelística son pocos en número, según nuestra propia lectura, se trata precisamente de invenciones ficcionales o decisiones por parte de Modiano que, del mismo modo en el que J. J. Long describe la obra de Sebald, se podrían describir como audaces. Es precisamente en esos momentos en los que el narrador se acerca ligeramente a la ficción, situando la narración a medio camino entre esta y la investigación —dos voces: “il emprunte principalmnt deux voies: d’une parte, la contextualisation historique, de l’autre *l’imagination* romanesque” (Nordholt, 2008: 105) — que el texto se acaba de consolidar como narrativa de duelo, donde el recurso a la

invención o a la imaginación no hace sino realzar la irrecuperabilidad total del pasado mediante la yuxtaposición con especulación comedida, situando así la ausencia de Dora en el centro de la narración, como una especie de “marca en hueco”, de la huella dejada por ella. Como sugiere el propio narrador al reflexionar sobre la inferencia y el papel del novelista:

Creo [...] en el don de clarividencia de los novelistas (la palabra ‘don’ no es exacta porque sugiere una especie de superioridad; no, eso forma parte del oficio: el esfuerzo de la imaginación imprescindible en la profesión, la necesidad de fijar la atención en los pequeños detalles —y eso de manera obsesiva— para no perder el hilo y dejarse llevar por la pereza, toda esa tensión, esa gimnasia cerebral pueden sin duda provocar a la larga fugaces intuiciones ‘concernientes a sucesos pasados y futuros’, como dice el diccionario Larousse en la entrada “Clarividencia” (*DB*: 51)

Podemos distinguir entre dos tipos de invención ficcional. El primero de estos sería una especie de inferencia presentada como perspicacia por parte del narrador basada en los datos disponibles y las circunstancias. Más que invención total, estas inferencias producen lo que Devila Cooke llama un “sutil efecto de ficción” (2005: 295), que sirve para establecer una conexión con Dora o con otros personajes. A veces el narrador se permite imaginar escenas o intuir los pensamientos de Dora. El narrador nos cuenta que Dora pasó el verano del 1940 allí y que los domingos visitaba a sus padres. En una suerte de destello de los pensamientos de Dora, el narrador nos cuenta que para ella volver al internado a finales de verano “era como volver a la cárcel” (*DB*: 45). O, por ejemplo, sin saberlo a ciencia cierta, el narrador se imagina la ruta que seguiría para ver a sus padres durante el año escolar: “Dora pasó el verano de 1940 en el internado en la calle Picpus. Sin duda visitaba los domingos a sus padres [...] Observo el plano del metro e intento imaginar el trayecto que seguía. [...] Ella debía de seguir el mismo camino al regreso” (*DB*: 45). Estas especulaciones sobre los pensamientos o sentimientos no se limitan exclusivamente a Dora. Tras su fuga, el narrador reflexiona sobre cómo podrían haber sido esos días para Ernest y Cécile Bruder: “Dora se había fugado trece días antes y Ernest Bruder había esperado hasta entonces para denunciar su desaparición. Es posible imaginar su angustia y sus dudas a lo largo de trece largos días (*DB*: 70-71). El narrador

describe a Cécile Bruder como “desesperada como la mayor parte de judíos” cuando, sola después de la detención previa de su marido, dice que era “probable que Cécile Bruder hubiera recurrido a” la UGIF (*DB*: 97).

El segundo tipo de invención, mucho más atrevida, consiste en afirmaciones o escenas directamente inventadas, las cuales se presentan dentro del texto sin ningún tipo de indicación que las denote como tal. Pese a estar integrados dentro del flujo normal de la narración, extraña que esas invenciones no estén marcadas, ya que en tantas otras ocasiones el narrador admite su ignorancia o explica que ciertas observaciones son simples conjeturas: el efecto resultante es el de un lector que se pregunta sobre el origen de esa información (Cooke, 2005: 295). Uno de los momentos más llamativos sería la narración del último día de Dora en Tourelles, antes de ser trasladada a Drancy:

A las diez de la mañana del día 13 pasaron lista interminablemente en el patio del cuartel, bajo los castaños. Último desayuno a la sombra de aquellos árboles. Una ración miserable que te dejaba hambriento. Llegaron los autobuses. En cantidad suficiente, al parecer, para que cada prisionera pudiera sentarse. Dora como todas las demás. (*DB*: 124-125)

La descripción novelística, producto de la invención imaginativa por parte del narrador continúa una vez que explica que Dora llega a Drancy. A pesar de afirmar que en agosto del 1942, Drancy sufría un problema de sobrepoblación y que “llegaban por millares en trenes de mercancías” desde otros lugares, nos dice el narrador que “en Drancy, entre el barullo, Dora encuentra a su padre, internado desde marzo” (*DB*: 125). Ese reencuentro, tras meses de separación, se trata de una escena completamente inventada e imaginada; aunque líneas después el narrador explica que, debido a la sobrepoblación, se traslada a los judíos de nacionalidad francesa al campo de Pithiviers, “Dora, que era francesa, habría podido dejar Drancy con ellos. Pero no lo hizo por una razón fácil de *adivinar*: prefirió quedarse con su padre” (*DB*: 126)<sup>114</sup>. Del mismo modo, el narrador también se atreve a imaginar un reencuentro entre Ernest Bruder y Cécile durante la semana que ella estuvo internada en Drancy en julio de 1942 —luego fue

---

<sup>114</sup> La cursiva es nuestra.

liberada al haber nacido en Hungría y en ese momento los alemanes aún no daban órdenes de detener a los judíos de origen húngaro: “La madre de Dora, Cécile Bruder, fue detenida [...] e internada en Drancy. Se encontró con su marido durante algunos días, mientras su hija permanecía en Tourelles” (*DB*: 126).

Pese a que el narrador dispone de documentos que confirman la estancias o las deportaciones desde Drancy, estos reencuentros son invenciones propias de una novela de ficción: son escenas que sutilmente apelan a la emotividad y a una especulación que choca frontalmente con la mucha documentación anterior. Esas escenas imaginadas no solo llaman la atención por la dosis de ficción, sino que también quedan marcadas por un cambio morfológico. En su análisis de la novela, Birgit Schlachter (2006) afirma que los elementos de ficción quedan marcados no tanto por lo que se puede entender como detalles decorativos —como que desayunaron “una ración miserable” “bajo los castaños”— como por un cambio gramatical: si la información que va descubriendo sobre Dora la trasmite en el *passé composé* —un tiempo verbal entendido como en contacto con el presente (Jurt, 2007:103)—, la sección en cuestión la narra en el *passé simple*, un tiempo verbal que queda relegado precisamente al lenguaje escrito y, particularmente, la narrativización. Además, a diferencia del resto de la novela, el narrador no ofrece ninguna información sobre la procedencia de esa información. Aunque Suleiman insiste en que son muy pocos los ejemplos de ficción, por las razones aquí enumeradas —y, especialmente en su versión original por el cambio de tiempo verbal— esas escenas se destacan inmediatamente en la lectura del texto como diferentes. El efecto final es producto de una sutil fricción entre lo que supondría la narración de índole histórica, archivística incluso, —datos, nombres, fragmentos de documentos y cartas— y esa narración más propia de la narrativa. Como lectores acabamos identificándonos con el narrador en su posición en el presente postraumático: por mucho que lo intentemos, una recuperación total es imposible y, una vez que lleguemos al límite de lo cognoscible, solo nos queda la ficción.

El propósito de *Dora Bruder* sería, por tanto, rescatar a Dora del olvido, pero insistiendo también constantemente en que ese rescate es imposible. Aunque parecería

que el objetivo de Modiano es esclarecer todo lo que podría estar relacionado con la vida, la desaparición y la subsiguiente deportación a Auschwitz de Dora, sabemos, gracias al trabajo de análisis de Alan Morris citado anteriormente, que Modiano realizó una serie de correcciones y adiciones para la segunda edición de la obra (1999), dos años después de la primera, en la que optó por no incluir *toda* la información de la que disponía: datos concretos sobre los padres de Dora o incluso fotografías de Dora y su familia, algunas de las mismas que se describen en la obra<sup>115</sup>. Esto, junto a la confusión producida por una narración no lineal y lo que es la mayor omisión por parte de Modiano —cualquier referencia a la colaboración del historiador Klarsfeld— demuestra que la técnica de Modiano no es la de un simple cronista o investigador, donde “el silencio, la ausencia, los vacíos, la información oculta o perdida y lo no contado son fundamentales” a la coherencia de la obra en sí (Morris, 2006: 283)<sup>116</sup>.

Para Nordholt, la decisión de omitir a conciencia toda referencia a Klarsfeld manifiesta el deseo de Modiano de hacer de su obra algo más que una mera investigación: *Dora Bruder* se trata de “enquête *et* roman, témoignage *et* fiction, témoignage qui passe par la fiction, par l’imagination, afin de pouvoir être pleinement témoignage” (2008: 97). Las correcciones hechas para la segunda edición constituyen un paso más en un proyecto continuo que no tiene un fin concreto, ya que nunca podremos rellenar esa huella dejada en hueco. Igual que el duelo persistente, el proyecto de Modiano se concibe como una tarea irrealizable del todo, lo cual no supone un fracaso sino todo lo contrario, un proceso en el presente que permanece perpetuamente abierto. Entendida como modelo afectivo de nuestra relación en el presente con el pasado irrecuperable, así podemos entender la obra como, en palabras de Nordholt, un testimonio *pleno*, un testimonio que mimetiza una afectabilidad de todos los que venimos después.

---

<sup>115</sup> En la primera edición francesa y las ediciones traducidas al castellano, no se publicó ninguna fotografía. En otras ediciones, como la americana (1999) o la japonesa, sí se publicarían algunas de las fotografías además del recorte de prensa que anunciaba la desaparición de Dora y algún mapa de los distritos parisinos habitados por la joven. El objetivo de incluir esa información era supuestamente dotarle a la obra un carácter más documental (Nordholt, 2012: 527). Para un análisis de los paratextos de distintas ediciones internacionales de la obra, véase Nordholt, 2012.

<sup>116</sup> La traducción es nuestra.



### 3.2. La tragedia europea vista desde España

En el año 1998, para marcar el día de la conmemoración del Holocausto, Reyes Mate afirmaba en un artículo de *El País* que en España “no hay rastro de lo que pudiéramos llamar una cultura del Holocausto. España ha vivido de espaldas a ese acontecimiento singular, el más significativo del siglo XX” (Mate, 1998). Las posibles posturas a adoptar desde España podrían vacilar entre un desentendimiento general por el papel oficialmente neutral que jugó el país en la Segunda Guerra Mundial —obviando la creación y la participación de la División Azul entre 1941 y 1943— y una reivindicación de las acciones tomadas por parte del régimen franquista de conceder pasaje seguro a miles de judíos europeos<sup>117</sup>. Casi diez años tarde, Mate ofrecería una reflexión parecida, aunque con un matiz que sugeriría la existencia de cierta cultura del Holocausto en España: en la introducción del estudio de Alejandro Baer *Holocausto: Recuerdo y representación*, Mate escribe que “hace un par de lustros podía decirse con toda la razón que en España no había cultura del Holocausto” (2006: 13). Podemos apuntar hacia tres factores de aquellos años alrededor del cambio de siglo que podrían explicar esa diferencia en los dos comentarios de Mate, que va desde el “no hay rastro” de una cultura del Holocausto a “hace un par de lustros no había”: 1) el éxito abrumador de representaciones culturales como *Schindler’s List* (1994), *La vita è bella* (1997) o *The Pianist* (2002)<sup>118</sup>; 2) el comienzo de celebraciones oficiales del Estado para conmemorar el día del Holocausto, impulsadas por la Unión Europea<sup>119</sup>; 3) el auge del movimiento memorialista en España.

<sup>117</sup> Sobre los hechos históricos y los mitos contruidos y propagados por el mismo régimen de Franco sobre el papel que jugó en la salvación de judíos europeos, véase Rother, 2010.

<sup>118</sup> Además del éxito comercial de esas películas, Antonio Gómez López-Quiñones y Susanne Zepp también atribuyen el interés en el Holocausto en España a la traducción y consecuente canonización cultural de los textos seminales de la catástrofe, como los testimonios de Levi, Améry o Wiesel (2010: 10). Véase el monográfico *The Holocaust in Spanish Memory* (2010).

<sup>119</sup> “España participa en enero de 2000 en el ‘Foro Internacional sobre el Holocausto’ celebrado en Estocolmo, y el gobierno suscribe allí el compromiso junto al resto de los Estados de la Unión Europea de impulsar formas apropiadas de recuerdo y métodos de transmitir información, conocimiento y movilización

En el ámbito de la literatura, por lo general las producciones españolas sobre la contienda se limitaban al género testimonial hasta los años noventa<sup>120</sup>: entre los primeros destacan *Lo que Dante no pudo imaginar: Mauthausen-Gusen 1940-1945* de Amadeo Sinca Vendrell y *K.L. Reich* de Joaquim Amat-Piniella, fundador del Amical Mauthausen, que se publicarían décadas después en España<sup>121</sup>. Según Maarten Steenmeijer, entre los años 1976-1996 no se publican novelas que tratan de forma directa el nazismo o el Holocausto y, por tanto, caracteriza las primeras publicaciones que comienzan a finales del siglo XX —en concreto en el año 1997<sup>122</sup>— como “los primeros brotes de una nueva y significativa tendencia literaria” (2009: 204)<sup>123</sup>. En su análisis de los motivos del aumento de novelas de ficción escritas por personas no supervivientes en España, el autor atribuye el surgimiento de interés al hecho de que la conmemoración del Holocausto es mucho menos “peligrosa y polémica que, por ejemplo, la de los crímenes comunistas, la de los crímenes del fanatismo religioso o la de los bombardeos aliados sobre Alemania” (2009: 205). En el caso de España, el enfoque puesto en el Holocausto —es decir, un interés por la catástrofe del otro— constituye una “estrategia evasiva” y parte de “una tendencia en el discurso filosófico, literario y político español a apartarse del discurso primario del propio pasado” —la guerra civil y el franquismo— “para abrazar el discurso

---

ética de las generaciones jóvenes” (Baer 2011: 507).

<sup>120</sup> Una posible excepción sería la obra *San Juan* de Max Aub, publicada en México en 1943. Véase Zepp, 2010. Por otra parte, Sultana Wahnón afirma que existe una serie de poetas que escribieron lo que considera como “poesía del Holocausto explícita”, entre los cuales destaca a Max Aub, Jorge Guillén, León Felipe y Rafael Alberti (2010: 184).

<sup>121</sup> Según Ulrich Winter, el testimonio de Sinca Vendrell se publicó en 1946 pero no se conocería en España hasta el año 1980. *K.L. Reich*, un testimonio-novela o testimonio ficcionalizado, también escrito en 1946, no se publica en España hasta el año 1963, mismo año en el que su autor funda el Amical Mauthausen (2010: 106; 109).

<sup>122</sup> El año 1997 marca la publicación en castellano de la novela de Maria Àngels Anglada, *El violí d'Auschwitz*, originalmente escrita y publicada en Catalán en 1994.

<sup>123</sup> Steenmeijer recoge una lista de novelas publicadas a finales de los años noventa y principios del nuevo siglo que tratan directamente los temas del nazismo y el Holocausto: *El violí d'Auschwitz* (1994) de Maria Àngels Anglada, *Cita en Varsovia* (1999) de Hermann Tertsch, *El niño de los coroneles* (2001) de Fernando Marías, *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, *Velódromo de invierno* (2001) de Juana Salabert, *El comprador de aniversarios* (2003), *La habitación de cristal* (2003) de Luis Manuel Ruiz, *El invierno de las almas desterradas* (2004) de Abel Cabllero (Steenmeijer, 2009: 203). A estas podríamos sumar unos ejemplos más recientes como *Memorias de Bastian* (2016) de Hugo Egido, *Los prisioneros del paraíso* (2017) de Xavier Güell o *Kanada* (2017) de Juan Gómez Bárcena.

memorístico ‘secundario’ del Holocausto” (2009: 207). Aunque Steenmeijer no emplea el término psicoanalítico *Deckerinnerung* —“recuerdo encubridor” o “recuerdo pantalla”—, sus reflexiones son reminiscentes de las críticas que surgieron en torno a la decisión de construir el United States Holocaust Memorial Museum<sup>124</sup>: la noción del Holocausto como “una catástrofe cómoda” permite que la gente que se encuentra temporal, geográfica o culturalmente alejada de los acontecimientos de la Shoah se involucre en las labores necesarias de conmemoración a la vez que la libera, en cierta medida, de tener que examinar su propio pasado u otras injusticias necesitadas de conmemoración<sup>125</sup>.

Condenar el fascismo alemán resulta más cómodo que condenar su forma española: es fácil encontrar a políticos y personajes públicos en España dispuestos, por un lado, a participar y apoyar de una forma u otra las conmemoraciones oficiales de las víctimas del Holocausto a la vez que, por otro lado, critican que se lleven a cabo gestos parecidos para conmemorar las víctimas del franquismo. No obstante, y pese a esa tendencia a la que apunta Steenmeijer dentro del discurso filosófico, cultural y político, son muchas las voces que entienden la importancia del recordar y conmemorar el Holocausto precisamente por su incumbencia en el pasado español. Sin ir más lejos, el mismo Reyes Mate asevera que la Shoa como experiencia del fascismo concierne a España:

¿Habría que recordar que la guerra civil española fue el primer episodio de la lucha contra el fascismo? El fascismo nos implicaba hasta el punto de que es impensable la vida política entonces y después sin la complicidad de la España de Franco y el fascismo. Los hechos son así. Y si de los hechos pasamos al significado de ese criminal acontecimiento, ¿cómo pensar que eso no nos afecta cuando tantos españoles fueron educados en una España franquista, es decir, con categorías que privaban de significación a esta catástrofe? (2006: 13)

---

<sup>124</sup> Véase el primer apartado del presente capítulo y Rothberg, 2009.

<sup>125</sup> En el caso del museo de Washington, se arguía que una memoria oficialmente sancionada por el gobierno norteamericano distraería de otros casos más urgentes o pertinentes. En concreto, la historia de la esclavitud o la guerra de Vietnam, por poner dos ejemplos (Rothberg, 2009: 1-12).

De modo parecido, sobre las maneras en las que el Holocausto concierne a España, el sociólogo Alejandro Baer identifica tres vínculos entre España y la catástrofe de la Shoah: primero, el franquismo y la Guerra civil se sitúan dentro del contexto de la II Guerra Mundial, en el que el franquismo compartía algunos rasgos ideológicos y políticos con el totalitarismo nazi e incluso ofreció su apoyo a la Alemania nazi con la División Azul; segundo, los 9.000 españoles, republicanos exiliados, que fueron deportados a los campos nazis; tercero, la memoria de los judíos expulsados hacia siglos de Sefarad (2011: 503-504). Aun así, en la misma línea que las observaciones de Steenmeijer, Baer advierte de que “para los aliados y simpatizantes de la Alemania nazi, como Italia o España, [...] subrayar la singularidad del Holocausto puede tener efectos exculpatorios respecto al pasado” (2011: 511). Sin embargo, una de las ideas sostenidas por Baer en varios artículos suyos (Baer, 2011; Baer & Sznajder, 2015), la memoria del Holocausto —y otras como la de la última dictadura argentina— ha influenciado y ayudado a asentar las bases teóricas y legales para muchas de las reivindicaciones del movimiento memorialista en España (2015: 338). Pese a ser la memoria del Holocausto la memoria universalizada, la de la Shoah y la de la guerra civil no están en competencia la una con la otra: “They coexist at the same time and in the same place, and each affects the other, in a process of mutual feedback” (Baer & Sznajder, 2015: 332). En una reflexión parecida hecha por Rothberg en la explicación de su concepto de “memoria multidireccional”, el autor insiste en que la memoria no es un juego de suma cero y que “memories are not owned by groups —nor are groups ‘owned’ by memories. Rather, the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant” (2009: 5). Según Rothberg, el contacto y la interacción entre una memoria y otra, incluso en los casos de un “recuerdo pantalla” que se asume con el fin de encubrir o esquivar la responsabilidad de mirar con ojos críticos el pasado propio, asegura la creación de ciertos lazos con una potencial productividad enorme gracias precisamente a esa comparación.

Hemos elegido estas dos obras —*El comprador de aniversarios* (2003) de Adolfo García Ortega y *El cartógrafo* (2010) de Juan Mayorga— no solo por su temática sino en

concreto por la manera en la que se aproximan al tema del Holocausto, porque constituyen también, a nuestro entender, dos ejemplos de narrativas postraumáticas de duelo persistente. La poética de la narrativa de duelo en estas obras permite adoptar una posición en el presente y ofrece un modo de participar en un duelo colectivo social por el otro, por la pérdida ajena. Del mismo modo que es una postura que trasciende las brechas temporales, se podría plantear como modo de trascender las distancias geográficas o culturales, como apuntábamos en la introducción del presente capítulo.

### 3.2.1. Adolfo García Ortega: *El comprador de aniversarios* (2003)

*El comprador de aniversarios* (2003) es la sexta novela del escritor Adolfo García Ortega<sup>126</sup>. A primera vista puede parecer que *El comprador de aniversarios* es muy similar por su forma a algunas de las novelas de memoria histórica tan prolíficas durante los primeros años del *boom* literario: narración en primera persona, en la que el narrador desarrolla la trama de la novela de modo muy parecido a las novelas de autoficción, con alusiones a lugares y figuras históricos del pasado y referencias metaficcionales a otras obras. La diferencia radicaría, entonces, en la ambigüedad característica de estas novelas que, a pesar de ser ficciones, utilizan recursos periodísticos o documentales (aportaciones documentales foráneas a la obra, la mención de figuras históricas, el uso de notas a pie de página, etc.) para dotar de veracidad a la obra. *El comprador de aniversarios* difiere en el pacto de lectura entre escritor y lector, ya que García Ortega acaba con esa ambigüedad al crear un narrador que, desde el principio, nos revela que buena parte de lo que nos va a contar es ficción, producto de la invención y de la suposición.

El narrador, convaleciente en un hospital en Frankfurt tras sufrir un accidente de coche que se produce camino a Auschwitz —“Una peregrinación tal vez pero nunca de turismo. ¿Cómo hacer turismo en Auschwitz?” (García Ortega, 2003: 11)—,<sup>127</sup> cuenta

<sup>126</sup> Además de novelista, García Ortega es ensayista, poeta y traductor. Curiosamente, escribió el prólogo para la edición española de *Dora Bruder* de Modiano en el que García Ortega confiesa ser un ávido lector de la obra del Premio Nobel francés.

<sup>127</sup> En adelante citaremos esta edición de *El comprador de aniversarios* con las iniciales *ECA*.

cómo ha llegado a ese hospital y desvela sus pensamientos durante el período de recuperación. Sus pensamientos giran en torno a las víctimas del Holocausto, en concreto a los niños y específicamente al niño Hurbinek, el niño mencionado en *La tregua* de Primo Levi: “Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre se lo habíamos dado nosotros” (Levi, 2011: 263). Ante el horror del sufrimiento y asesinato de un niño como Hurbinek a manos de la crueldad nazi, y consciente de su lugar en el tiempo y el espacio, alejado de las atrocidades de la Shoa, el narrador asume la ardua tarea de imaginar y de inventarse una vida posible para Hurbinek, ya que, como recuerda el propio narrador citando a Levi, “Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías” (Levi en García Ortega: 13) Pese a que el narrador siente gratitud por las palabras de Levi, por haber evitado que el recuerdo de Hurbinek se borrara de la Historia, admite que no se puede saber nada sobre él. ¿Cómo sería Hurbinek hoy en día? ¿Quiénes eran sus padres? ¿De dónde venía? Consciente de la irrecuperabilidad del pasado, el narrador entiende que para contestar esas preguntas, solo nos queda la inferencia o la invención. De este modo el narrador acaba con la posible ambigüedad y así marca el tono desde las primeras páginas de la novela: “No se sabe, ni se sabrá nunca”, “Su nombre nadie lo sabe”, “Tal vez fuera así o tal vez no” (*ECA*: 17, 24, 113).

El narrador intercala las narraciones de su recuperación solitaria con ficciones sobre Hurbinek: de dónde venían sus padres, cómo es que llegaron al campo, qué familia tenía. Dice que no pretende contar una historia sobre las víctimas del Holocausto, la solución final y la eficacia casi mecánica al servicio del asesinato, que solo quiere hablar de Hurbinek, porque es “el más atroz símbolo del silencio que jamás haya podido crear la Historia”; un silencio al que solo se puede responder con la ficción: “Quiero que Hurbinek exista. Que exista otra vez. Que exista por más tiempo. Que dure su existencia. Que tenga una vida *inventada*, posible. Fabricada por mí. [...] Quiero regalarle, comprarle años, celebraciones de cumpleaños, si eso no fuese una quimera” (*ECA*: 10, 87).

En el cuarto capítulo, el narrador relata la posible historia de los padres de Hurbinek a través de secciones que no se leen cronológicamente, pero que empiezan con el subtítulo de “X años antes/después” de la muerte de Hurbinek, dejando claro que las vidas de estas personas giran en torno al niño. En el séptimo capítulo, dividido en varias secciones, cada una titulada con el nombre de un hombre que podía haber sido Hurbinek, desarrolla posibles vidas para este, como si hubiese sobrevivido. Las *posibles* vidas inventadas por el narrador corresponden a vidas ficticias, cosa que sabemos los lectores por admisión propia del narrador. En cada uno de los ejemplos, el narrador construye una posible historia de cómo podía haber llegado el pequeño Hurbinek a sobrevivir, a ser adoptado o a encontrar hogar en algún lugar, años después. En muchos de los casos, el narrador afirma que seguramente el propio Hurbinek ni siquiera sería consciente de su propio pasado. Este capítulo está plagado de adverbios y frases que invocan la duda, la incertidumbre, la posibilidad: tal vez, o bien esto, quizás, etc.: “Tal vez la vida de Hurbinek sea de verdad la vida de ese individuo, de ese tal Farin, de nacionalidad rusa; una vida vivida de manera interpuesta, decidida por mí, creador de su futuro. ¿Por qué no? ¿Y por qué no más vidas? ¿Por qué no otras vidas posibles?” (ECA: 117).

El recurso de la invención no se limita únicamente a los detalles sobre la posible vida de Hurbinek antes de su muerte y las hipotéticas vidas que habría tenido de haber sobrevivido a Auschwitz. El narrador también nos relata episodios de la vida de Primo Levi y Henek, el joven de quince años —cuyo nombre verdadero era Belo König—, que se dedica a cuidar de Hurbinek, según el testimonio de Levi. Una vez que el narrador nos sitúa claramente en el territorio de la invención, este prosigue narrando escenas e inventando detalles sobre personas que realmente existieron, y así los convierte en ficción: “Sigo a Primo Levi con el pensamiento” (ECA: 46). Por ejemplo, el narrador recrea el día en el que Primo Levi se suicida, narrando lo que hacía, lo que sentía, observaciones e inferencias que van mucho más allá de lo que podemos saber por datos bibliográficos o cualquier información contrastable sobre la vida de Levi:

Primo Levi anduvo a tientas por el pasillo de su casa, donde vivía con su mujer Lucia. [...] Estaba muy deprimido, más que nunca tal vez, y le preocupaba su cáncer de próstata. Ya no amaba la vida, y se preguntaba de dónde sacaría argumentos para amarla nuevamente (*ECA*: 42-43)

Más tarde relata que en un paseo en un callejón, el mismo día de su muerte, Primo Levi se da cuenta de que ha “olvidado el rostro de su madre cuando era joven. Era para él la premonición que antecede a la verdadera y definitiva muerte.” (*ECA*: 44). O, en el caso de Henek/König, el narrador nos cuenta que sobrevive a Auschwitz y vuelve a su Hungría natal para luego alistarse en el ejército, donde llega “pronto al rango de capitán de las fuerzas que se enfrentaron a los soviéticos en 1956 en las calles de Budapest” (*ECA*: 78). Imaginar lo que podía haber sido de Hurbinek si hubiese sobrevivido tal vez no supone lo que Todorov llamaba la “infracción al orden”, el acto de cambiar ciertos detalles históricos según las necesidades narrativas” pero seguramente la invención y descripción del último día de vida de Levi o lo que le pasó después a Henek sí que constituiría una alteración e invención innecesarias de la Historia<sup>128</sup>.

La línea entre realidad e invención se vuelve menos clara todavía cuando la ficción desborda los límites de la narración e invade los paratextos. Después del último capítulo, García Ortega incluye una dedicatoria en la que dedica la novela a la memoria de las personas que aparecen allí nombradas. Todos, menos Belo König (Henek), son personajes inventados: las personas que compartieron los últimos días de Hurbinek con él, los padres de Hurbinek, los que tuvieron algún contacto con Hurbinek durante su tiempo en el campo y luego Ari Pawlicka, el nombre “real” que el narrador inventa para Hurbinek. Como lectores, dudamos al leer estos nombres en la dedicatoria, pero pronto nos damos cuenta de que, primero, se trata de los personajes de la trama de la novela y, segundo, que ante la imposibilidad de saber tantos otros nombres de los que perecieron en el anonimato, a García Ortega no le queda más remedio que dedicar su novela a sus personajes inventados, quienes convivieron en sus historias y vidas creadas por el propio autor con aquellas personas reales y anónimas que no volvieron: “Esta novela está dedicada a la

---

<sup>128</sup> Recordemos que el escritor austriaco Erich Hackl le acusa a Muñoz Molina de cometer esa “infracción del orden” en su novela *Sefarad*. Véase la sección 2.3.1.



memoria de Schlomo Buczko, Belo König, Rubem Yetzev [...] que con otros nombres existieron” (*ECA*: 245).

A pesar de todas estas invenciones, la novela no sufre una pérdida de realismo. Luís María Romeu Guallart comenta este uso de la imaginación por parte del narrador en la novela de García Ortega: el autor “demostrará que no por trabajar desde la imaginación su novela es menos realista que las que tratan de servirse exclusivamente de la documentación” (169). García Ortega rompe con cualquier noción de ambigüedad a través de la admisión por parte del narrador de que no puede saber todos los detalles sobre lo que le pasó a Hurbinek o a los otros, construyendo un relato que es ficticio pero verdad a la vez, convirtiendo las “lagunas del conocimiento” sobre Hurbinek en símbolos a través de la imaginación donde el resultado final es una ficción que es “una nueva forma de conocimiento” (*ibíd.*). Acerca de *El comprador de aniversarios*, Muñoz Molina escribe sobre el poder de la ficción: “Quizás necesitemos algo más, un grado de identificación — no de escuchar a los otros sino de acercarnos más a ellos, de ponernos de algún modo en su lugar- que sólo puede ofrecernos, paradójicamente, el arte de la ficción.” (2003: 76).

Estamos de acuerdo con lo que escribe Muñoz Molina, que ante la ausencia de la tragedia del Holocausto, ante ese “evento sin testigo”, hoy en día, desde el presente, lo único que nos queda para reaccionar ante esa ausencia es la ficción. Pero matizaríamos sus palabras: una identificación con Hurbinek, ponernos en su lugar, no es posible y no *debería* serlo. Con quien nos podemos identificar por medio de la novela de García Ortega es con el narrador. Podemos ponernos en su lugar, el lugar de alguien temporal y espacialmente distanciado de Auschwitz y, sin embargo, tocado, herido y afectado por la violencia terrible del siglo XX. Ése es también nuestro lugar como lectores: como lo que nos relata el narrador al principio de la novela “Auschwitz está demasiado cerca” (*ECA*: 9). Nos afecta, nos incumbe. Y, sin embargo, somos como el narrador, quien “iba a Auschwitz, pero ya no” (*ECA*: 243).

A diferencia de muchas de las novelas publicadas durante el mismo período en España sobre la guerra civil, que combaten la falta de memoria a través de una ficción cargada de investigación historiográfica para arrojar luz sobre lo desconocido, *El*

*comprador de aniversarios* “traza línea de lo desconocido y no proyecta sobre esa frontera una luz ilusoria, sino que nos vuelve conscientes de la extensión sin límite de lo que está más allá” (Muñoz Molina: 76-77).

En su libro *The Holocaust and the Postmodern*, Robert Eaglestone distingue entre dos tipos de verdad que, según el autor, pueden operar a la vez: existen “truth as explanation, corresponding to evidence and states of affairs and truth as in some way revealing of ourselves, of ‘who and how we are” (7). *El comprador de aniversarios* constituiría sobre todo un ejercicio en esta segunda verdad, una que es capaz de revelarnos “quiénes somos y cómo estamos” ante una catástrofe como el Holocausto. A la observación de Lyotard de que el Holocausto nos dejó sin los instrumentos necesarios para siquiera medir los daños, Geoffrey Hartman responde que el terremoto no se pudo medir, pero hoy las réplicas son mensurables (en Eaglestone 2004: 2). La novela de García Ortega, un testimonio de “quiénes somos y cómo estamos” ante el pasado, supone un ejercicio literario en el que la ficción se convierte en una herramienta para medir los efectos que aún perduran en el presente.

### 3.2.2. Juan Mayorga: *El cartógrafo: Varsovia* (1: 400.000) (2010)

*El cartógrafo (Varsovia 1: 400.000)* del dramaturgo Juan Mayorga fue publicada en el libro *Memoria — política — justicia. En diálogo con Reyes Mate* (Alberto Sucasas y José A. Zamora, eds., 2010) que se publicó como homenaje a quien fuera el tutor de tesis del dramaturgo. En el año 2013 se realizó una lectura dramatizada de la obra traducida por Marta Jordan y bajo la dirección de Andrzej Seweryn en el Teatr Polski de Varsovia. Tres años más tarde se representaría por primera vez en su versión original bajo la dirección del autor en el Teatro Calderón de Madrid en noviembre del 2016 y con la interpretación de Blanca Portillo y José Luis García Pérez<sup>129</sup>. La obra aborda de forma

---

<sup>129</sup> Después de su estreno en el Teatro Calderón, la obra se llevaría a las principales ciudades de España hasta su última representación en junio del 2017 en el Teatre Musical de Valencia. La página web que se hizo para la puesta en escena y la gira se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.elcartografo-teatro.com/>

directa el Holocausto mediante la yuxtaposición de dos tiempos en el mismo escenario: Blanca y Raúl, un matrimonio español que vive en la Varsovia actual, y El Anciano (cartógrafo) y La Niña, dos judíos que viven en el gueto de Varsovia<sup>130</sup>. En su ensayo “Educar contra Auschwitz” —una referencia al libro *Educar contra Auschwitz* de Jean-François Forges—, Mayorga subraya la idoneidad propia del género del teatro como herramienta de educación sobre un tema como la catástrofe de la Shoah: “Ningún medio artístico realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de este tiempo encarnan vida pasadas, se hacen responsables de ellas” (2016: 55)<sup>131</sup>. En *El cartógrafo*, vemos cómo la protagonista, Blanca, va descubriendo la historia de la ciudad que habita y se ve afectada por el sufrimiento de las víctimas del gueto de Varsovia y del Holocausto, un trauma que en un principio podría serle ajeno al no ser judía pero que le ayuda a mirar hacia dentro para enfrentar sus propias pérdidas. Así, pese a la diferencia intrínseca del género, la obra de Mayorga la podemos considerar una narrativa postraumática de duelo persistente precisamente por su tratamiento de esa convivencia de pasado y presente, además de la incorporación de ausencias para abarcar esas pérdidas pasadas. Vemos, pues, cómo los protagonistas se dejan impactar y conmover por el sufrimiento ajeno, pese a la distancia temporal, geográfica e incluso cultural que los separa de ciertos traumas pasados y de quienes los sufrieron.

Un matrimonio español, Blanca y Raúl, llega a Varsovia para que él pueda asumir su nuevo puesto en la embajada española después de haber vivido y trabajado en varias ciudades del mundo. Blanca se dedica a recorrer Varsovia y va descubriendo la historia de la ciudad, sus calles, los límites del viejo gueto y el sufrimiento de los 400.000 judíos

---

<sup>130</sup> *El cartógrafo* es la segunda obra de Mayorga que trata directamente el Holocausto: la primera fue *Himmelweg*, publicada en 2004 en *Primero Acto* tras haber sido representada en 2003 en el teatro Alameda de Málaga. Más tarde se representaría en Londres en el Royal Court Theatre en 2005 y en Nueva York en el Teatro Círculo en 2009 bajo la dirección de Matthew Earnest. En esa primera obra, se escenifica la visita que hizo la Cruz Roja en 1943 al campo de concentración Theresienstadt y la preparación por parte de la dirección del campo y los propios prisioneros para convencer a la comisión internacional de que el campo trataban humanamente a los presos.

<sup>131</sup> El ensayo se publicó en una colección de ensayos y escritos del dramaturgo en 2016 bajo el título *Elipses*.

que vivían allí encerrados. En la primera escena, Blanca vuelve tarde a casa de un paseo por la ciudad en el que ve una exposición de fotografías supuestamente tomadas en el gueto. Después de ver la exposición, sale a pasear y a buscar las mismas calles que aparecen en las fotos; Blanca se sorprende al ver que algunos de los nombres de las calles se mantenían y, sin embargo, se encuentra con muchos espacios vacíos también:

BLANCA. [...] Una de las fotos decía que ahí empezó la rebelión, pero no hay señal de ello [...] Pero lo que más impresiona, es el vacío alrededor, el vacío que rodea las estatuas. [...] En una de las fotos esa calle estaba llena de niños, era la calle más alegre del mundo. Hoy no hay nada. Aquí me di cuenta de que era de noche y de que había estado toda el día caminando (Mayorga, 2014: 605)<sup>132</sup>.

Blanca se queda perpleja ante la ausencia que encuentra en Varsovia; ante toda la Historia vinculada a los espacios que transita, ¿cómo puede ser que sean los mismos lugares? Lo son y a la vez no lo son, porque faltan cosas, personas, edificios, y no obstante algunos nombres y espacios son iguales. A pesar de los espacios vacíos con los que se encuentra, Blanca se siente atraída, horrorizada, afectada por el mero hecho de cohabitar, de coexistir con esas mismas calles que fueron testigos de lo ocurrido años atrás: Blanca le dice a Raúl “Esta casa, mira el mapa. ¿Te das cuenta de que nuestra casa está dentro del gueto?” (EC: 605).

La atracción que siente Blanca por la historia de aquellas calles y aquellas personas que fueron condenadas a perecer trasciende cualquier vínculo generacional o nacional: después de su primer paseo se disculpa por la tardanza: “Lo siento. Perdí la noción del tiempo” (EC: 603). Ante el interés y la emoción que siente, Blanca decide que quiere hacer un mapa en el que se vean los límites de la zona del gueto, “un mapa para los que viven aquí. [El gueto] es parte de la ciudad. Debe estar en el mapa”, y “marcar en

---

<sup>132</sup> A partir de ahora citaremos esta edición de *El cartógrafo* con las iniciales EC.

el suelo la silueta del gueto” (EC: 613). Sin embargo, Raúl se siente incómodo ante la insistencia de su mujer, no entiende qué tiene que ver todo aquello con ellos:

RAÚL. Imagina que un extranjero llegase a Madrid dándonos lecciones sobre nuestra historia. Que se le ocurriese marcar en el mapa, en el suelo, las atrocidades de nuestra guerra civil. ¿No te sentirías ofendida? [...] No somos polacos, no somos judíos, no somos alemanes. ¿Qué ciudad no tiene sus heridas, sus sombras? (EC: 613)

Ante los reproches de Raúl, Blanca insiste: para ella, las ideas que tiene para desarrollar un mapa para los habitantes de Varsovia y para marcar las calles no tienen que ver con educar ni conmemorar (“no se trata de museos ni de monumentos”), ni mucho menos con corregir o criticar, sino que se trata más bien de hacer constancia de que estamos unidos físicamente con el pasado a través de los espacios, que convivimos con el pasado, aunque no siempre seamos conscientes de ello, que los cuerpos del pasado nos afectan.

Esta noción de la coexistencia de distintas personas y de dos tiempos diferentes se hace patente también en la propia estructura de la obra. Las escenas en las que Blanca habla sobre sus paseos y sus descubrimientos de las calles de Varsovia se intercalan con otras en las que aparecen el Anciano y la Niña, dos judíos que viven en el gueto en los años cuarenta, y más tarde con escenas en las que aparece Deborah, una cartógrafa profesional —y superviviente del gueto— quien se dedica a hacer mapas para libros escolares y, más tarde, como cartógrafa independiente. En las escenas que transcurren en los años del gueto, el Anciano, un cartógrafo viejo que nunca sale de casa, le enseña a la Niña la importancia de hacer mapas y ésta sale por las calles del gueto y se dedica a hacer mapas para poder enseñar y contarle al Anciano qué está ocurriendo fuera de casa.

Los dos tiempos —el tiempo del gueto y algún momento “entre 1940 y la actualidad”— se juntan en algunas escenas en las que no hay diálogo, solo acotaciones sobre acciones de personajes de tiempos diferentes que cohabitan en los mismos espacios pese a la brecha temporal: la escena seis “*Blanca camina siguiendo un mapa. La Niña mide distancias con sus pasos*” (EC: 612) o la escena duodécima “*La Niña mide distancias con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa*” (EC: 626). En estas escenas

sin interacción entre los personajes vemos cómo Blanca y la Niña cohabitan los mismos espacios pese a la disparidad temporal.

Por último, el afecto y el interés que Blanca siente por el pasado violento de Varsovia, a pesar de las críticas de su marido, cobran un sentido nuevo al yuxtaponerse su insistencia y preocupación con los comentarios hechos por el Anciano, a la vez que él ve en tiempo real cómo se despliega el horror ante sus ojos: “¿Cómo puede nadie asombrarse de lo que está pasando?” (*EC*: 611) y “¿Pueden dormir, comer, besarse, sabiendo lo que sucede a este lado?” (*EC*: 630). A pesar de la distancia temporal, es como si Blanca oyese las preguntas del Anciano ante la catástrofe que está viviendo en el gueto. La capacidad de Blanca de ser afectada por lo que queda de los gemidos y susurros que resuenan y emanan de los adoquines de las calles de Varsovia se evidencia en su insistencia en querer quedarse en Varsovia:

RAÚL. Puedo conseguir un destino tranquilo en algún lugar agradable donde tengamos tiempo para nosotros.

BLANCA. Pide ese traslado si quieres. Yo no voy a irme de Varsovia.

RAÚL. Desde que estamos aquí, todo ha ido a peor. Tienes que salir de aquí. Voy a sacarte de aquí.

BLANCA. No voy a irme de Varsovia. [...] No voy a irme de Varsovia. (*EC*: 633-634)

En otra escena, que ocurre años más tarde, la cartógrafa Deborah se hace eco de esta idea cuando explica unos mapas que ha hecho para ella misma: podemos convivir con el pasado a través del espacio, ser conscientes de compartir lugares que fueron testigos de atrocidades o lo contrario, vivir ignorantes y desvinculados de otros. Deborah cuenta que le interesaría hacer mapas biográficos en los que plasmaría los sitios más frecuentados por personalidades famosas de otras épocas en Varsovia: “Resulta asombroso comparar algunos de esos mapas. Ver cómo hombres separados por siglos eligen las mismas calles, los mismos rincones” (*EC*: 639). A esto le responde Dubowski, el hombre que la está interrogando: “También puede suceder lo contrario. Que dos personas vivan al tiempo en una misma ciudad, pero en mundos distintos” (*EC*: 639).

Hacia el final de la obra, Raúl le dice a Blanca que está preocupado por ella, que ha hablado con su familia y que piensan mandarla de vuelta a Madrid. Al preguntarle a Blanca por los mapas que dibuja a base de su propia silueta, y que ocupan todo su tiempo, se nos revela que ella ve en su propio cuerpo, igual que en un mapa, los distintos lugares y personas que la han marcado:

BLANCA. Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio.

RAÚL. Blanca...

BLANCA. Alba caminando sola por Londres. Alba el día que murió.

RAÚL. Blanca...

BLANCA. ¿Por qué nunca hablamos de ella?

RAÚL. No hablamos de ella porque nos hace daño hablar de ella (EC: 643).

Como lo que cuenta Dubowski en la conversación con Deborah, vemos cómo después de sufrir la pérdida de su hija, Raúl y Blanca son capaces de vivir en el mismo lugar, pero en sitios distintos. Y después de esta escena, entendemos por qué Blanca se deja afectar tanto por todas las pérdidas que le rodean en Varsovia: tras conocer la vulnerabilidad física de su hija tras su suicidio en Londres, Blanca es capaz de reconocer la vulnerabilidad física de tanta muerte y destrucción aún presentes en las calles del antiguo gueto. Y es solo a través de este reconocimiento del horror, del sufrimiento de los judíos del gueto y de este dejarse afectar por la Historia, que es capaz de volver la mirada hacia dentro y entender su propia vulnerabilidad, la propia pérdida, la pérdida de su hija.

Hacia el final de la obra, después de enseñarle a Raúl cómo entiende su propio cuerpo como un mapa, Blanca, aún intrigada por la historia de Varsovia y específicamente por el cuento del Anciano y la Niña cartógrafos, encuentra a una Deborah ya mayor, a quien Blanca cree la misma Niña de la leyenda. Blanca le revela a Deborah que la ha encontrado tras conocer un libro suyo, *Cartografía de la ausencia*, “mapa del exilio republicano español, mapa de la limpieza étnica en Yugoslavia...Una cartografía de la desaparición” (EC: 646). Deborah le enseña otros mapas que ha hecho que, habiendo

sobrevivido el Holocausto, siempre parten desde su punto de vista de la experiencia del gueto. Entre los mapas que le enseña a Blanca está el que hizo de Sarajevo para marcar los puntos desde los que disparaban los francotiradores durante la guerra o el “Mapa de Europa para africanos”. Sobre este último, Deborah dice que “desde que me jubilé, sólo hago mapas útiles. Cómo entrar, dónde obtener ayuda... mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el gueto” (EC: 648).

En *El cartógrafo*, el Anciano le explica a la Niña que el tiempo es lo más difícil de representar en los mapas, pero lo más importante: “Lo más importante del espacio es el tiempo” (EC: 611). El personaje Deborah reitera esta idea hacia el final de la obra en un paseo con Blanca en el que le dice “No basta mirar, hay que hacer memoria, lo más difícil de ver es el tiempo” y reconoce que con el tiempo, todo se borrará, aunque “lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. [...] El ruido del gueto, los gemidos que nunca cesaban, de día y noche, el silencio del gueto” (EC: 649). El personaje de Blanca es capaz de abrirse a escuchar aquellas voces que habían sido silenciadas a la fuerza e incluso de dejarse afectar y herir, a pesar de no ser, como le recuerda su marido, ni polaca, ni judía, ni alemana. La obra elabora una narrativa que demuestra las conexiones y entresijos entre pasado y presente, nuestra capacidad de afectar al otro y de ser afectado por otro. La lectura de la obra puede llevarnos más allá de las conexiones temporales pasado-presente para ver no solo cómo uno puede estar y ser afectado por ese pasado y el presente sino también cómo podemos estar implicados en o formar parte de otras injusticias actuales y futuras y cómo las ausencias del pasado integran nuestro propio presente.



**SEGUNDA PARTE**

---

**DUELO Y LITERATURA EN LA ESPAÑA DEL *BOOM* DE LA MEMORIA**



#### 4. EL CASO ESPAÑOL

Tras haber abordado las cuestiones teóricas que atañen a la propuesta central de esta tesis —la de las narrativas postraumáticas de duelo— y de haber presentado algunos ejemplos procedentes de otros países, pasamos a la aplicación de dicha clasificación narrativa a las obras que componen el corpus de esta tesis y, en concreto, al contexto de España a partir del año 2000.

Para ello, será necesario abordar brevemente el llamado *boom* de la memoria en el contexto de la literatura española, tanto cuantitativa como cualitativamente, y el ámbito socio-político que es testigo de esa proliferación cultural a partir del cambio de siglo. Ofreceremos un breve recorrido del auge del llamado movimiento de recuperación de la memoria histórica, apuntando a las influencias de la cosmopolitización de los discursos sobre la memoria y la justicia transicional, que tendrá, como se verá, una gran influencia en la construcción del relato que marca tanto la temática y la estética de buena parte de las novelas sobre la guerra civil del siglo XXI. Haremos también un breve resumen de las características generales de las novelas del *boom* —las que algunos estudiosos han llamado la “*nueva* novela sobre la guerra civil” (Dorca, 2011: 14; Faber, 2011: 103)<sup>133</sup>— y nos centraremos específicamente en lo que denominamos “las novelas de recuperación de la memoria histórica”. Esta distinción será clave para acercarnos a los ejemplos concretos de narrativas postraumáticas de duelo persistente, ya que estas últimas, aunque contemporáneas de las narrativas de recuperación, difieren bastante en cuanto a su modo de entender la relación del presente con el pasado. Dicho de otro modo, antes de enfocarnos en las narrativas postraumáticas de duelo persistente, pretendemos demostrar

---

<sup>133</sup> Por otra parte, en su “Para un mapa de lectura de la guerra civil (1960-2000), Juan-Carlos Mainer lanza la pregunta sobre la posibilidad de un nuevo modo de escribir sobre la contienda española a partir de sus reflexiones sobre *Soldados de Salamina*: “ha puesto sobre la mesa los términos de una discusión potencial (¿ha comenzado un nuevo modo de tratar la guerra?)” (2006: 157).

mediante una suerte de diagnóstico diferencial lo que *no* son las narrativas de duelo persistente en base a los que otros han escrito sobre las narrativas de recuperación,

Una vez presentadas las características socio-políticas y literarias del *boom* y las narrativas de recuperación, dedicaremos una sección exclusivamente a la cuestión del duelo en la España del cambio de siglo: ¿qué podemos entender por duelo en el contexto español? ¿por qué se habría de llevar a cabo un duelo en el contexto español? ¿cómo definiríamos el duelo incompleto o inconcluso que se ha de hacer en el cambio del siglo? ¿cuál es la naturaleza de ese duelo y qué diferencias hay entre un duelo individual y colectivo?

#### **4.1. El *boom* de la memoria: contexto internacional y el auge del movimiento de recuperación de la memoria histórica español**

Sería un error hablar del llamado *boom* de la memoria como un fenómeno únicamente español, ya que forma parte de esa misma preocupación por temas relacionados con la memoria a nivel mundial<sup>134</sup>: el concepto de “memoria colectiva”, los usos y abusos de la memoria, el debate entre Historia y memoria, la comparación de casos y contextos distintos, etc. Tampoco las observaciones críticas hacia este renovado interés general por el pasado de las últimas décadas son únicamente españolas y resulta un tanto curioso comparar, por ejemplo, las observaciones críticas y las reticencias hechas por críticos y estudiosos del tema desde dentro y fuera del contexto español: Victoria Best y Kathryn Robson sostienen que la memoria en Francia y otros países “has become an increasingly dominant cultural obsession since the incommensurate horrors of the

---

<sup>134</sup> Ya hemos abordado de manera más directa algunas de estas cuestiones en capítulos anteriores. En definitiva, las preocupaciones por un “pasado que no pasa” —una referencia al ensayo homónimo del historiador alemán Ernst Nolte que desencadenaría el llamado “debate de los historiadores” y al título del libro de Henry Rousso *Vichy, un passé qui ne passe pas* (1994)— suponen un fenómeno extendido en occidente, aunque sí es cierto que se ha manifestado de forma distinta en cada uno de los contextos (la Alemania post-nazi, la Francia colaboracionista, el contexto poscolonialista, etc.). No se puede hablar del *boom* de la memoria en España, ni tampoco de un lugar en concreto sin referirse a otros contextos.

Holocaust” (2005: 1), o las palabras que utiliza Dominick LaCapra para describir el interés y preocupación por el pasado de las últimas décadas, el presente como un “memory panic” (1998: 8). Pese al éxito del que han disfrutado en el mercado distintas representaciones de la guerra civil en sus múltiples formatos y la ubicuidad del debate socio-político que su aparición ha generado, podemos localizar comentarios de índole parecida procedentes de varios sectores en el caso español: el historiador Santos Juliá, en un artículo titulado “Bajo el *imperio* de la memoria,” escribe que “vivimos desde hace unos años, no sólo en España, bajo el signo de la memoria”; un lugar en el que existe “una *saturación* de memoria [...] memoria colectiva, memoria histórica y otras denominaciones equivalentes” (2006: 7, 10)<sup>135</sup>; por otro lado, el escritor Isaac Rosa escribe sobre un “empacho” o una “inflación de memoria” (2006; 2007: 11).

Cabría hacer una distinción entre ese aumento general en el interés o la preocupación por temas relacionados con la memoria en occidente y España y el *boom* de memoria cuando se refiere al incremento de producciones literarias, cinematográficas e historiográficas en España<sup>136</sup>. Si el primero se inicia en la segunda mitad de la década de los 80, el *boom* en la producción y la venta de representaciones culturales se intensifica extraordinariamente con el cambio del siglo<sup>137</sup>. En definitiva, de los aspectos más intrigantes y llamativos del (re)surgimiento del interés por la guerra civil española y la dictadura franquista desde el año 2000 cabe señalar no solo la rapidez con la que estos momentos históricos se han convertido en tema cultural ubicuo y recurrente sino también la gran cantidad de novelas, películas y libros que han sido publicados en los últimos

---

<sup>135</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>136</sup> El *boom* no solo supuso un incremento en el número de producciones culturales relacionadas con el tema de la guerra civil y la dictadura, sino también marca un cambio en las preocupaciones generales de la sociedad española con respecto a temas como la justicia. Como se expondrá más adelante, este giro y cambio se puede observar en, por ejemplo, la literatura escrita por autores que escriben antes y después del *boom*.

<sup>137</sup> “Desde el último cuarto del siglo XX la narrativa de la memoria de la guerra civil española y de la posguerra ha ocupado en el campo de la creación literaria un lugar prominente y progresivo que no deja de crecer. El fenómeno no es aislado, forma parte de un proceso de recuperación y elaboración de los pasados traumáticos con profundas repercusiones en todos los ámbitos de la vida social y cultural de los pueblos de Occidente” (Macciuci, 2010: 17).

años, además del gran número de trabajos académicos sobre estas mismas producciones culturales<sup>138</sup>. En su trabajo *La guerra civil como moda literaria* (2015) de Becerra Mayor, podemos observar la eclosión de esa “moda” de las novelas sobre la guerra civil española si nos fijamos en el número de novelas publicadas entre los años 1989 y 2011: “la media de novelas sobre la guerra civil entre 1989 y 1998 desciende a menos de cuatro novelas por año,” mientras que entre los años 1999 y 2011, esa media de “novelas de temática guerracivilista se encuentra muy por encima de los ocho títulos publicados anualmente” (2015: 421).

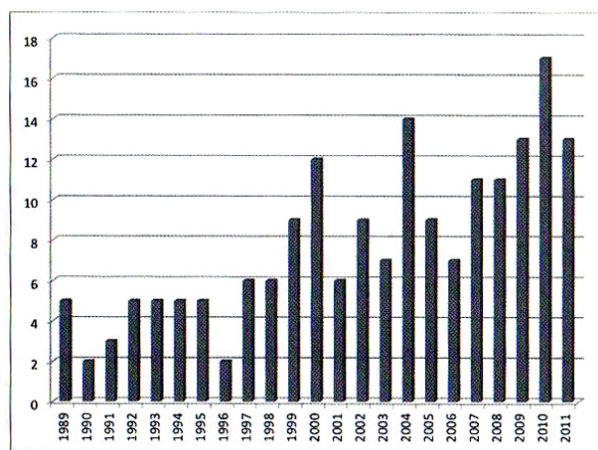


Figura 11. Número de novelas de temática guerracivilista publicadas entre 1989-2011 (Becerra Mayor, 2015: 421)

En su análisis, Becerra Mayor confirma la misma tendencia en el número de reediciones de novelas anteriores: se puede observar un claro incremento a partir del año 2000 que se

<sup>138</sup> Son varios los trabajos que han pretendido contabilizar el número de obras literarias del *boom* publicadas —cada uno con sus propias delimitaciones temporales de acuerdo con la metodología escogida—. Aquí recogemos algunos de esos datos: En *La guerra civil como moda literaria* (2015), David Becerra Mayor recoge un total de 181 novelas escritas y publicadas sobre la guerra civil española entre 1989 y 2011 (2015: 19; véase el corpus, pp. 397-416); Carmen Moreno-Nuño recoge unas 150 obras publicadas entre los años 1996-2006 (2006); Dionís Sáiz contabiliza unas 136 obras publicadas en los primeros diez años del siglo XXI (2011). Señalamos también los datos presentados por el “lector impertinente” en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa sobre el número de obras publicadas: “según el ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra ‘memoria’” (2007: 11). A esto añadimos, para abarcar el territorio académico, que según la base de datos bibliográfica de la Modern Language Association en Estados Unidos, existen “más de ciento veinte entradas sobre la memoria en España publicadas desde el año 2000” (Faber, 2014: 138).

mantiene hasta el año 2011 (2015: 426). Asimismo, podemos comprobar la misma tendencia en la producción cinematográfica: según la base de datos “La guerra civil española en el cine” de la Universidad de Huelva<sup>139</sup>, entre los años 1980-1989, la media de producciones cinematográficas era ligeramente superior a dos por año; entre 1990-1999, gira en torno a dos y media por año; a partir del cambio de siglo, se puede observar un claro incremento, con la media de producciones por encima de tres y media por año (Martínez-Salanova; Peralta).

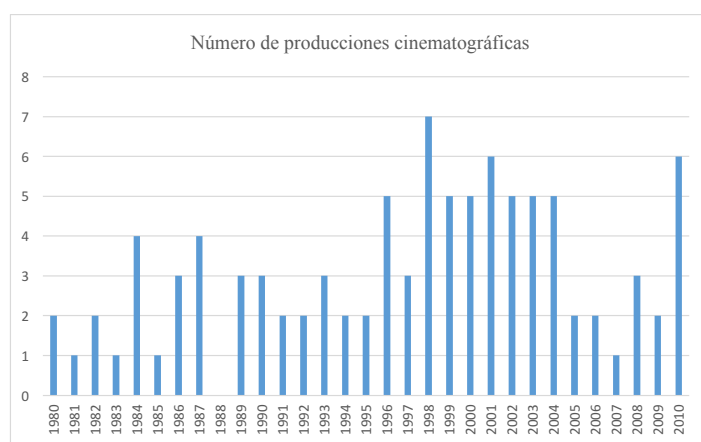


Figura 12. Número de producciones cinematográficas de temática guerracivilista (1980-2010)

A pesar del aumento en el número de publicaciones literarias, historiográficas o académicas, sería erróneo afirmar que la memoria, la guerra civil o la posguerra habían sido ignoradas por la Historia y la literatura en décadas anteriores: en realidad, desde los mismos años de la contienda se empezó a producir obra literaria, periodística e historiográfica sobre lo ocurrido tanto dentro como fuera de España. En cuanto a la literatura, la obra seminal de Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela* (1982), una sumamente detallada bibliografía comentada que consiste en dos tomos, recoge obras literarias con algún vínculo con la guerra civil publicadas desde los años treinta hasta el año de la muerte de Franco. La obra consta de cuatro secciones

<sup>139</sup> Esta base de datos de la Universidad de Huelva, firmada por Enrique Martínez-Salanova Sánchez e Ilda Peralta Ferreyra y consultable en < [https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia\\_guerra\\_civil.htm](https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerra_civil.htm)>, recoge las producciones cinematográficas de todos los géneros, tanto aquellas producidas para televisión como para cine, y procedentes de varios países.

principales que dividen las novelas en categorías según la relación que tienen estas y los autores con la contienda bélica: guerra presentida, guerra vivida, guerra recordada y guerra referida. Entre el año 1936 y 1975, se han escrito “más de dos mil obras de creación literaria que se refirieron totalmente o en parte a la revolución española” (Bertrand de Muñoz, 1982a: 5)<sup>140</sup>. Pese a este número, la autora afirma en el año 1982 que “la mayoría de la gente y, lo que es más grave, la mayoría de los críticos ignora que se han publicado tantas obras novelescas inspiradas en la guerra española en numerosos países del mundo” (ibíd.: 9-10)<sup>141</sup>. La posición de Bertrand de Muñoz de que existe un desconocimiento general, o por lo menos hasta el año de publicación de su bibliografía, es secundada por Antonio Iglesias Laguna, quien afirma que a pesar de que algunos de los críticos que desconocen la inmensa obra sobre la guerra española son “de campanillas”, sugiriendo que la ignorancia sobre la obra publicada es más grave aun, sí que hay interés en la novela sobre la guerra civil y que ese interés es permanente (Bertrand de Muñoz 1982a: 30). A pesar de estas observaciones hechas a principios de los años ochenta, en términos cuantitativos la obra de Bertrand de Muñoz pone de manifiesto la producción literaria sobre la contienda bélica en todo el mundo y el hecho de que la literatura tiene la guerra como tema desde los primeros días de la misma.

Del mismo modo, alegar que la historiografía también había ignorado la guerra civil antes del *boom* de la memoria sería igual de falaz. En *Víctimas de la guerra* (1999), con esa eclosión de producción sobre la guerra en ciernes, el historiador Santos Juliá critica la “majadería” de los que afirman y propagan la noción de que “existe en España una gran dificultad para hablar de la guerra civil, o lamentan que hasta el día de hoy no hayamos asimilado esa experiencia histórica, que todavía tengamos pendientes no se sabe bien qué cuentas con el pasado” (1999: 48). Para Juliá, semejantes observaciones —y podríamos añadir, hablar del momento del *boom* como una suerte de iluminación tardía

---

<sup>140</sup> En una ponencia publicada en 2005, más de veinte años después de la publicación de su bibliografía, Bertrand de Muñoz añade que la cifra total de “bibliografía general de la guerra sobrepasa los 40.000 títulos” (2005: 89). Según una entrevista con el historiador y periodista francés Jean Lacouture, quien en el mismo año participó en el coloquio *Los intelectuales franceses y europeos y la guerra civil española*, se han escrito alrededor de 1.600 novelas sobre la guerra civil en todo el mundo (Villena, 2006).

<sup>141</sup> Véase la sección titulada “Abundancia y desconocimiento de la novela de la guerra civil”, pp. 9-18.



sobre lo ocurrido en los años de la guerra, la dictadura y la Transición— ignoran la gran cantidad de trabajo realizado tanto dentro como fuera de España en el mundo académico:

De ella se comenzó a hablar así que terminó y pueden contarse por miles las memorias de los protagonistas, los estudios monográficos, los artículos, las películas y los documentales, las obras literarias. Se han celebrado, aquí y fuera de aquí, decenas de coloquios y debates, y aunque la Guardia Civil siga custodiando celosamente sus secretos, se ha investigado en los cementerios, en los archivos judiciales y en los militares; han aparecido libros con apéndices de cientos de páginas con los nombres de los muertos y la fecha de su asesinato o ejecución. [...] es sencillamente absurdo seguir hablando de olvido y de silencio cuando resulta imposible moverse entre las montañas de papel crecidas desde el 18 de julio de 1936. (ibíd.: 48-49)

Si bien es cierto que abundan los estudios historiográficos, sobre todo a partir del año 1982, estos tienen sobre todo una repercusión en el ámbito académico. Además, los estudios dedicados a la *memoria* de la guerra civil tendrían que esperar hasta finales de los años 80 y, de nuevo, con el cambio del milenio<sup>142</sup>.

Por mucho que se haya hablado y trabajado el período que va desde los comienzos de la Segunda República hasta la Transición, el hastío y la frustración expresados por críticos y estudiosos como Juliá ante las aseveraciones realizadas en la esfera pública sobre los “descubrimientos novedosos” del *boom* “parecen no tener en cuenta el distinto nivel de acceso al conocimiento de cada sector social o la diferencia de tiempos entre la investigación académica y la *divulgación*” (Fernández de Mata, 2016: 44)<sup>143</sup>. Además, no es solo una cuestión de divulgación —es decir, que antes ciertos estudios se limitaban al ámbito académico o especializado y ahora no—, sino también de contenido: buena parte de esa proliferación de cultura relacionada con los temas de la guerra civil, la posguerra y la dictadura ofrecía información que hasta ese momento no había tenido lugar para

<sup>142</sup> De este último grupo son especialmente destacables las obras seminales de la historiadora Paloma Aguilar, quien en el año 1996 publica *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* y en el 2008 *Políticas de la memoria y memorias de la política*.

<sup>143</sup> Ignacio Fernández de Mata apunta hacia lo que es una suerte de contradicción propia de las críticas y reivindicaciones que acompañan el *boom* de la memoria: “La guerra civil es tanto una categoría histórica como de silencio,” y sin embargo, pese a ese silencio que supone la contienda, ahora somos testigos de un tiempo de “sobrememorización.” (2016: 1).

exhibirse. Este es el caso de toda la información —testimonios, fotografías, estudios, etc.— relacionada con las fosas comunes y las miles de víctimas de las políticas oficiales del franquismo en la posguerra. Lo que sí pone de relieve la explosión de obra literaria e historiografía a partir del año 2000 es la ignorancia sobre estos temas: “a pesar de todo lo que se ha dicho y escrito sobre ese enfrentamiento armado, la mayoría de españoles no saben, o no quieren saber, mucho acerca de él, y además otros hacen lo imposible para que no lo sepan” (Casanova, 2013: ix). José Colmeiro también apunta hacia una falta de información sobre el pasado reciente, achacando el déficit de memoria a una voluntad de no querer saber:

Es un hecho *comprobado* que no se estudia apenas en los planes *españoles* de bachillerato y universidad el periodo contemporáneo; la historia sigue acabando con la Guerra de Independencia; y sobre todo lo demás se sigue echando un tupido velo como en los años oscuros del franquismo. ¿Qué es ‘el maquis’? ¿Hubo campos de concentración en España? ¿Qué son ‘los topos’? ¿Qué era el ‘exilio interior’? Preguntas que resuenan como si fueran palabras de un lenguaje extraño y desconocido, o simplemente olvidado (2005: 39).

En definitiva, lo que antes se había relegado al ámbito académico o especialista encuentra en el *boom* de la memoria espacios para atender a las necesidades y curiosidades de la población:

Libros, periódicos, emisoras de radio y televisión, presentaban una narrativa contrahegemónica del pasado silenciado. No eran tan solo las historias acalladas de los asesinados las que ocupaban los espacios públicos, también las de sus familiares. [...] Revelaban que la sociedad española no reconocía aún la magnitud de la injusticia y las atrocidades cometidas durante el terror caliente, la guerra y la dictadura, ni sus consecuencias resultantes. (Fernández de Mata, 2016: 112-113)

Además, las críticas surgidas en el momento del *boom* hacia cómo se ha gestionado ese conocimiento no tiene nada que ver con la existencia o el número de debates habidos o trabajos publicados y más que ver con “la poca disposición a encarar ese conocimiento y derivar consecuencias prácticas para la esfera pública” (Resina, 2007: 409). Efectivamente, la literatura y el cine devienen un escenario privilegiado para aquellas cuestiones que no se supieron o no se quisieron atender en su momento. Sobre el porqué

de tanto deseo de consumir este tipo de literatura sobre la guerra civil, el escritor Isaac Rosa afirma que “si buscamos esas claves en la ficción, es seguramente porque no las encontramos en otros espacios” (2015: 12)<sup>144</sup>.

Ahora bien, aunque es cierto que “la mercadotecnia conecta así a la perfección con un deseo de conocimiento [...] muy demandado y que tiene que ver con una ignorancia organizada” (Fernández de Mata, 2016: 43), no podemos tomar este renovado entusiasmo por la memoria y la Historia del siglo XX en España y la proliferación de tanta producción cultural como “un signo definitivamente esperanzador de una conciencia histórico-política en España” ni negar la importancia de las fuerzas del mercado a la hora de explicar el éxito del género (Gómez López-Quiñones 2006: 14). Más allá de la literatura, la historiografía o el cine, también hemos visto la guerra civil convertida en artículo de consumo en forma de series de televisión, ediciones de libros para coleccionistas, cómics, videojuegos, camisetas, y un largo etcétera. La conversión de la guerra civil en moda<sup>145</sup> y *commodity* no deja de ser un tanto contradictoria, ya que las tendencias y los artículos de consumo están regidos por unas leyes del mercado cuyo *modus operandi* es precisa e irónicamente antitético a la recuperación del pasado: las modas pierden fuerza y vienen a ser reemplazadas por la siguiente novedad y el artículo de consumo que debe su existencia a su “capacidad para producir dividendos y ganancias” que es, en el caso de la literatura sobre la guerra civil, “bastante mayor que su potencial

---

<sup>144</sup> De modo parecido, Luis Martín-Cabrera afirma en su análisis de los documentales políticos y la ficción policial en España, Argentina y Chile que el éxito de estos géneros se opone “diametralmente a los relatos patrocinados por el Estado del pasado y al dominio de esa impunidad que define las sociedades post-dictatoriales en general. En este sentido, la amplia popularidad de la ficción policial y los documentales políticos [...] está directamente relacionada con el hecho de que presentan una alternativa al archivo histórico y a los tribunales de justicia” (2016: 5). Véase a continuación la sección 4.1.3.1. sobre las narrativas de recuperación de memoria histórica, cuyo objetivo final, según nuestra visión, es precisamente arrojar luz sobre aspectos, episodios o personajes históricos olvidados o ignorados.

<sup>145</sup> De modo parecido al ya citado libro de David Becerra Mayor: *La guerra civil como moda literaria* (2015), el escritor Alfons Cervera reserva palabras críticas para describir la repentina aparición de la memoria en la esfera pública como “moda”: “Todo es memoria. Donde antes había unos pocos historiadores preocupados por esa memoria, unos pocos novelistas y periodistas, unos pocos testimonios, casi ningún político, surgen ahora cultivadores del género igual que setas en el monte cuando llueve como toca en otoño. Todo es memoria, de repente. Quien no se apunta a la moda es porque no quiere.” (Cervera, 2017: 167).

para determinar ciertas políticas que retroactivamente deparen algún tipo de justicia a ciertas víctimas” (Gómez López-Quiñones, 2006: 15)<sup>146</sup>.

Los motivos económicos que impulsan el *boom* de la memoria, junto a una ignorancia general en la esfera pública, también han dado paso a la publicación de obras historiográficas de cuestionable rigor científico: en efecto, la capacidad de producir dinero se desentiende de la verdad fáctica. Aunque el revisionismo histórico coincide en parte con el auge del Partido Popular<sup>147</sup> con las políticas respecto a la memoria tras su victoria en las elecciones del año 1996 y especialmente en la segunda legislatura<sup>148</sup>, los pseudohistoriadores revisionistas como Pío Moa o César Vidal han sabido aprovechar la moda del *boom* y encontrar un medio de divulgación para propagar sus ideas: “muchos libros de escaso rigor o destacado sensacionalismo sobre la guerra civil se promocionan bajo promesas de desvelamiento novedoso del pasado [...] enganchado así con los anhelos de miles de españoles que no han tenido otro acceso al saber” (Fernández de Mata, 2016: 43)<sup>149</sup>.

Ahora bien, queremos señalar dos aspectos interrelacionados que definen el ambiente y el discurso socio-políticos de final de siglo que serán testigos de ese *boom* de memoria y marcarán buena parte de los distintos discursos que participan en y

---

<sup>146</sup> Resulta frecuente el uso de un lenguaje financiero para describir ese auge en producciones culturales relacionadas con la memoria en España y en el contexto internacional: “La memoria cotiza en bolsa” (Cervera, 2017: 168); “La memoria cotiza al alza” (Mate, 2008: 149); “en los últimos tiempos [...] se ha producido una verdadera inflación de memorias” (Colmeiro, 2005: 22).

<sup>147</sup> César Vidal “es antiguo miembro del consejo asesor de la FAES —*think tank* fundado por José María Aznar y posible acrónimo de dudoso gusto, FAlange ESpañola” (Aguado, 2010: 56).

<sup>148</sup> El historiador Pedro Ruiz Torres identifica el año 1996 y la victoria del PP como un cambio de coyuntura en las políticas del Estado con respecto a la historia. Bajo el mandato de José María Aznar, el Estado pretendía reivindicar no la memoria de la guerra civil y la dictadura sino la de los monarcas de siglos pasados como Felipe II y Carlos V: “se trataba [...] de una historia convertida en memoria nacional” (2007a: 310). En definitiva, la falta de atención prestada al pasado reciente y “la escasez de medidas legislativas de este periodo es inversamente proporcional —o causal— a la efervescencia de las iniciativas sociales” que durante la segunda mitad de los años 90 empiezan a consolidarse (Fernández de Mata, 2016: 171).

<sup>149</sup> Sobre el surgimiento del revisionismo en personas como Pío Moa, César Vidal o Ángel David Martín Rubio, véase *El fenómeno revisionista o los fantasmas de la derecha* del historiador Francisco Espinosa Maestre. Según su autor, el propósito del libro “no radica en desmontar las tesis defendidas por [los revisionistas] sino en explicar su éxito” (2005: 13).

contribuyen al debate sobre la memoria: (1) un giro ético o mayor preocupación por la justicia; (2) una privatización de la memoria. En el contexto de España, entendemos que estos dos aspectos son el resultado directo, primero, de la influencia de las nociones de justicia transicional y la internacionalización de los discursos sobre la memoria —el llamado giro transnacional de la memoria— y, segundo, también los entendemos como producto de las políticas oficiales y posturas adoptadas por el Estado español con respecto a la guerra civil y la dictadura que se remontan a los años de la Transición. Las posturas y las medidas oficiales —o falta de ellas—, fueran adoptadas conscientemente o mantenidas y heredadas desde tiempos de la dictadura, ayudaron a catalizar este giro ético y entendimiento privado de la memoria en el caso español. Huelga decir que estamos interesados en estos elementos en la medida que influyen en la literatura a partir del año 2000, la cual entendemos, como veremos, tanto como producto de una sociedad condicionada por ese giro ético y la privatización de la memoria como una respuesta a estas condiciones. Estos dos aspectos que caracterizan el ámbito socio-político que ve nacer el *boom* cultural serán los principales factores que condicionan la manera de entender el papel de la literatura “bajo el imperio de la memoria”.

#### 4.1.1. La memoria cosmopolita y el auge del movimiento por la recuperación de la memoria histórica

Ese giro ético y la mayor preocupación por una justicia reparadora en la sociedad española a partir del cambio de siglo se deben en primer lugar a la transnacionalización de los discursos de la memoria. El llamado “giro transnacional” de la memoria (Bond & Rapson, 2014) y/o la “memoria transcultural” (Crownshaw, 2014) se pueden entender como la tercera fase de los estudios sobre la memoria: la primera fue marcada por el trabajo de Halbwachs con la noción de la memoria y sus marcos sociales; la segunda, a partir de los años 80-90, con el trabajo de Pierre Nora y sus *lieux de mémoire*. Esta tercera fase de la memoria en la edad de la globalización ha dado paso a lo que se ha aceptado como una suerte de perogrullada dentro del ámbito de los estudios sobre la memoria: que

el estado-nación no constituye el mejor marco para la memoria<sup>150</sup>; la globalización de los discursos sobre la memoria se ha extendido y asentado tanto que es imposible desvincular los procesos y el desarrollo de la memoria en un contexto nacional en concreto de los vaivenes del movimiento global (Assman & Conrad, 2010: 6). Las memorias no solo cruzan fronteras e interactúan con las de otros países y contextos debido al libre comercio propio del capitalismo tardío, los medios de comunicación y las instituciones u organizaciones supranacionales (la ONU, la UNESCO, la UE, etc.), sino que esas interacciones pueden ser productivas y llevar a entendimientos que de otro modo no serían posibles. Nociones como las ya mencionadas de la posmemoria de Marianne Hirsch o la “memoria multidireccional” (*multidirectional memory*) de Rothberg, insisten en la importancia del intercambio de recuerdos que trasciende las fronteras políticas y culturales:

The Holocaust, slavery, and colonial domination are in fact interconnected, and by refusing to think them together (except in a competitive manner)<sup>151</sup> we deprive ourselves of an opportunity to gain greater insight into each of these different strands of history and to develop a more comprehensive understanding of the dark underside of modernity. [...] Allowing for the transmission across society of empathy for the historical experience of others, cross-communal remembrance has the potential, at least, to help people understand past injustices, to generate social solidarity, and to produce alliances between various marginalized groups (Craps & Rothberg, 2011: 518).

En España son varios los críticos que han abordado directamente la importancia y la influencia de la memoria transnacional en el contexto de la guerra civil y dictadura a finales del siglo XX y principios del XXI y los casos del Holocausto judío y las sociedades posdictatoriales del Cono Sur han sido, entre otros, los más influyentes en el contexto

---

<sup>150</sup> Andreas Huyssen nos insta a recordar que a pesar de la existencia de unos discursos globales sobre la memoria, los usos y las aplicaciones políticos de esos discursos aún se restringen al estado-nación: “Whatever the differences may be between postwar Germany and South Africa, Argentina, or Chile, the *political* site of memory practices is still national, not postnational or global” (2000: 26).

<sup>151</sup> Rothberg aborda esta noción de competitividad entre recuerdos, criticando una visión de la memoria como un juego de suma cero en el que distintos grupos han de competir por un espacio limitado en la esfera pública para reivindicar sus memorias particulares. Véase Rothberg, 2009

español. En un artículo sobre la narrativa a principios del nuevo siglo —apropiadamente titulado “La misma guerra para un nuevo siglo”— Antonio Gómez López-Quñones realza la importancia de este proceso de internacionalización para entender el caso español, instándonos a considerar este dentro de un marco transnacional en el que los trabajos seminales de Pierre Nora y Maurice Halbwachs, sobre la memoria colectiva en la sociedad y los estudios sobre la Shoah, ya definieron la manera en la que entendemos la memoria en la sociedad europea: “España debe ser tratada como un caso más de un fenómeno continental con muchas causas no estrictamente nacionales” (2011: 113). En su análisis de la novela de los primeros diez años del siglo XXI, Ulrich Winter utiliza el término “memoria cosmopolita”<sup>152</sup> para referirse a este nuevo modo de interpretación del caso español que surge a partir del cambio de siglo. Según Winter, antes del siglo XXI, tanto en la sociedad como en la literatura, la historia de España siempre se había abordado dentro de un marco nacional (2012:13-14).

Como ejemplo de la influencia de esa internacionalización de la memoria en el caso de España, basta con destacar la adopción y uso de términos y conceptos importados de otros contextos —del Holocausto, las dictaduras del Cono Sur, etc.— para hablar sobre el conflicto español y los años de la dictadura: “*Víctima, trauma, o genocidio* son algunos de los conceptos cuyo uso en la cultura española democrática no puede ser entendido sin rastrear su origen en el Holocausto” (Gómez López-Quñones, 2011: 113). Según el sociólogo uruguayo Gabriel Gatti, la incorporación de términos como *desaparecido* o *bebé robado* ha hecho que “un viejo problema español se ve[a], de repente, incluido en una categoría universal” (2012: 212) y Raquel Macciuci afirma que la incorporación de estos términos “rompe el aislamiento de las aproximaciones realizadas con anterioridad y reescribe el relato desde una perspectiva menos local” (2019: 90)<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Este término, “Cosmopolitan memory”, procede del *The Holocaust and Memory in the Global Age* (2006) de Levy and Sznajder.

<sup>153</sup> Macciuci afirma que “el desaparecido ha comenzado a reemplazar o completar la figura del fusilado o ‘paseado’, hasta poco tiempo atrás síntesis por antonomasia de los crímenes perpetrados por el estado con un método casi invariable” (2019: 93). Además de los términos ya mencionados, Macciuci recoge otros como *campos de concentración, trabajo esclavo, deportados, exterminio, o delitos de lesa humanidad* que se han instalado como objetos de estudio centrales en las investigaciones sobre la guerra civil y la posguerra

A partir de ese momento los diferentes movimientos memorialistas disponen de una serie de términos para expresar sus reivindicaciones en un lenguaje que ya está reconocido al nivel internacional como legítimo: quizás el ejemplo más claro de este lenguaje internacional sería el término/categoría “detenido-desaparecido”, proveniente de países latinoamericanos. Desde sus inicios en el año 2000 y con el comienzo de las exhumaciones organizadas por ella misma, la propia Asociación para la Recuperación de la Memoria (ARMH) emplea el término “desaparecido” para hablar de las más de 114.000 personas que quedan por localizar desde la guerra civil y los primeros años de la dictadura<sup>154</sup>. Este mismo término fue empleado por uno de los fundadores de la ARMH, Emilio Silva, en un artículo publicado en *El diario de León* el 8 de octubre de 2000 — “Mi abuelo también fue un desaparecido”—: “muchos españoles reconocieron su historia familiar en esa palabra” (Rubin, 2015: 18). De allí, con el incremento y creciente visibilización de las exhumaciones, el término ya se instala en el vocabulario colectivo con la aprobación la la llamada ley de Memoria Histórica en 2007 y el auto del juez Baltasar Garzón en 2008<sup>155</sup> (ibíd.). A esto habría que añadir la incorporación del término *holocausto* para referirse a las atrocidades cometidas durante la guerra y la dictadura, como en el caso del libro de Montserrat Armengou i Martín y Ricard Belis, titulado *Les fosses del silenci: Hi ha un holocaust espanyol?* (2004), basado en el programa

---

(2019: 89). En el mismo artículo, Macciuci plasma las principales diferencias entre el término *desaparecido* en el contexto argentino y su subsiguiente aplicación al caso español. Véase también Espinosa Maestre, 2010b, en que el historiador define la aplicación del término al caso español.

<sup>154</sup> Gabriel Gatti habla de una “internacionalización” de la figura del detenido-desaparecido de las dictaduras latinoamericanas en la que el término se ha aplicado a varios contextos, entre los cuales menciona a España y a los “114.000” desaparecidos españoles reconocidos por Amnistía Internacional. Gatti también menciona la novela de Benjamín Prado, *Mala gente que camina* (2006), en la que “*desaparición forzada* o *niños apropiados* son parte de los ingredientes”, o la serie fotográfica del fotógrafo español Gervasio Sánchez (*Desaparecidos*) que recogía varias fotografías de familiares de desaparecidos de varios países del mundo bajo el mismo título (2012: 113). A estos ejemplos añadiríamos el libro *Desaparecidos* (2002) de Rafael Torres.

<sup>155</sup> Véase el artículo de Jonah Rubin en el que traza la evolución del término tanto en el caso español como en el salvadoreño, ambos influenciados en buena medida por el caso argentino, que es, según Rubin, el contexto en el que se desarrolla la categoría legal del término. Véase también el gráfico de la página 19 en el que se evidencia el incremento de las búsquedas de Google para el término *desaparecido*, siendo los repiques más altos coincidentes con, primero, la introducción del proyecto de la llamada Ley de Memoria Histórica en 2007 y, segundo, con la querrela de Manos Limpias contra el juez Baltasar Garzón en septiembre de 2009.



homónimo emitido en TV3 en el año 2003<sup>156</sup>, o el libro de Paul Preston, *The Spanish Holocaust*, publicado en el año 2011<sup>157</sup>. Vemos además no solo el uso del término *holocausto* en el contexto español sino también la comparación con la represión ejercida por las fuerzas golpistas y, más tarde, por el régimen franquista, con sus campos de concentración y políticas de trabajo forzado: a modo de ejemplo hay que señalar el documental *El largo viaje* (2009) de Sabin Egilior, producido por Basque Films, que cuenta la historia poco conocida de un grupo de presos de Bilbao que fueron mandados en un tren de mercancías por las fuerzas golpistas a Sevilla en noviembre del año 1937 a realizar trabajos forzados; de camino a su destino el tren se descarriló y murieron 60 de los presos (Larrauri, 2009). En la carátula de la película aparece una imagen en blanco y negro de dos hombres demacrados y esqueléticos con una frase que dice “No es Auschwitz ni son judíos. Son prisioneros republicanos bajo el franquismo”.



Figura 13. Carátula del documental *El largo viaje* (2009) de Sabin Egilior.

El debate socio-político sobre el pasado en España ha encontrado acomodo en un discurso sobre los roles respectivos de la historia y la memoria que ya existía al nivel internacional,

<sup>156</sup> El programa originalmente estrenado en la televisión pública catalana se distribuyó en el mundo anglófono como *The Spanish Holocaust* (Faber, 2005: 212).

<sup>157</sup> Sobre la propiedad y la posible problemática del uso de términos propios de la Shoa como *holocausto*, *campo de concentración* o *trenes de muerte* para el caso español, véase Estrada, 2010.

proveyéndonos, como Gatti explica, con un léxico apropiado y adaptable a las carencias propias del caso español.

La internacionalización de la memoria y, particularmente, la importación de conceptos relacionados con los derechos humanos y la justicia transicional han impulsado una mayor preocupación por la justicia reparadora y han ayudado a dar paso a una mirada más crítica y una reevaluación de lo que Ricard Vinyes llama “la buena memoria”<sup>158</sup> del Estado y la Transición en España. Como escribe Reyes Mate en *La herencia del olvido*:

Ya no “venden” modelos de olvido. Este cambio es particularmente visible en la valoración de la transición política española. Si hubo un tiempo en que fue vista, dentro y fuera, como modélica, ahora las que interesan son aquellas como las de Chile, Argentina o Sudáfrica, que se hicieron bajo el signo de las Comisiones de la Verdad (2008: 151).

La incorporación de términos como *genocidio*, *holocausto*, o *desaparecidos* para hablar sobre las injusticias del pasado en el caso español ha generado críticas, pero incluso estas hacen patente la influencia de discursos traídos de otros países: independientemente de que uno esté de acuerdo o no con su uso, los términos han llegado a instalarse. En un artículo publicado en *El País*, Santos Juliá advierte de que la visión que se tenía durante la Transición de la guerra civil como algo pasado, como Historia y no como algo “presente que pudiera determinar el futuro [...] está a punto de ser arrojada al basurero de la historia con la creciente *argentinización* de nuestra mirada al pasado y la demanda de justicia transicional” (2010)<sup>159</sup>. Es interesante notar que Juliá dota a este término con una connotación negativa cuando para muchos dentro del movimiento memorialista o grupos de derechos humanos, el caso de Argentina sirve precisamente para criticar lo que *no se ha hecho* en el caso de España y como punto de partida para muchas de sus reivindicaciones (Faber, 2012a: 120).

---

<sup>158</sup> La “buena memoria” definida por Vinyes se refiere a la construcción de “una economía memorial [...] un sistema de administración de bienes morales y simbólicos, datos y fechas, actos de Estado y recursos administrativos y de difusión diversísimos, que aparentemente [...] están destinados a garantizar la inhibición institucional en los conflictos de memoria” (2009: 25).

<sup>159</sup> La cursiva es nuestra.

Las críticas hacia el llamado “pacto de olvido”<sup>160</sup> en el nuevo siglo supondrían un cambio de paradigma en España: si antes, en los días de la Transición, la amnesia aseguraba un nuevo comienzo y reconciliación, con los cambios de siglo y de generación, posturas como la amnesia voluntaria o la llamada ley de amnistía de 1977 constituían medidas que no casaban con la justicia transicional o el discurso de los derechos humanos. Los procesos transnacionales de justicia como la constitución del Tribunal Penal Internacional para la ex-Yugoslavia en 1993 o la querrela del juez Baltasar Garzón contra Augusto Pinochet en 1998 y el auge de los discursos globales sobre la memoria y la justicia reparadora jugaron un papel fundamental en ese cambio de mirada hacia la Transición en España. Alejandro Baer y Natan Sznaider reflexionan sobre ese giro a través de la migración y las distintas apropiaciones de la célebre frase “¡Nunca más!”. Mientras el Holocausto constituye el ¡Nunca más! por excelencia y la frase fue utilizada para titular el informe producido por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en la Argentina posdictatorial, en el caso de la Transición española la frase implicaría “nunca más guerra civil” y sería un llamamiento a la reconciliación, pero para el movimiento de recuperación de la memoria histórica a partir del año 2000, la frase haría referencia al contexto Europeo de “Nunca más fascismo” o al contexto argentino (2015: 335)<sup>161</sup>. La adopción de esta mirada más crítica también

---

<sup>160</sup> Santos Juliá ha sido una de las voces más críticas con los términos “pacto de olvido” o “pacto de silencio” para explicar la Transición. Según Juliá, los dirigentes durante la Transición no olvidaron la historia, “sino que, por recordarla, decidieron no repetirla” (2002). Ricard Vinyes matizaría ese término de manera particularmente acertada: ese olvido prolongado durante la Transición no es “en absoluto olvido histórico, sino olvido ético y político” (2009: 39). El antropólogo Paul Connerton ofrece la transición española como un ejemplo de lo que denomina “olvido preceptivo”, uno de las siete formas de olvido que el autor propone (2011: 34).

<sup>161</sup> Véanse los artículos de Baer & Sznaider, 2015 y Baer, 2011 sobre la influencia del Holocausto en el reconocimiento de las víctimas del franquismo y la apertura de las fosas. Según la tesis sostenida por Baer, “la memoria del Holocausto (judío) abre el reconocimiento institucional de las víctimas republicanas” (2011: 509). Aunque estamos de acuerdo con esta noción, cabe recordar que conmemorar y condenar el Holocausto en España ha supuesto ciertas contradicciones e hipocresías. Recordar las víctimas del régimen nazi implica recordar también los presos republicanos que estuvieron presos en los campos nazis; condenar las barbaries cometidas por las fuerzas armadas del Tercer Reich implica condenar también la División Azul, y este mensaje parece no acabar de calar o, por lo menos, no deja de ser un tanto incómodo de asumir para algunos: recordemos el desfile del 12 octubre de 2004 en el que el entonces ministro de defensa José Bono organiza un homenaje en el que participan un veterano de la División Azul y un veterano republicano de la División Leclerc o el homenaje organizado en Cataluña en el año 2013 a la Hermandad de

procede del mismo proceso institucional de europeización de España mediante la política conmemorativa del Holocausto de la Unión Europea (Baer, 2015: 330).

Esa internacionalización de los discursos sobre la memoria es solo uno de los factores que condicionan el momento a partir del cambio de siglo de la aparición de grupos de ciudadanos como la ya citada ARMH (2001) o la red del Foro por la Memoria (2002)<sup>162</sup>. Hemos mencionado anteriormente que la ARMH habla desde sus inicios de “desaparecidos” y, según ellos mismos, parte de su trabajo consiste en “pedir justicia a los que la merecieron y no la tuvieron”<sup>163</sup>. Aunque es a partir del año 2000 que la ARMH inicia su campaña de exhumaciones, sería una vez más un error afirmar que el cambio de siglo marca una primera comprensión general de la importancia de llevar a cabo exhumaciones. En lo que se puede entender como la primera fase de la Transición<sup>164</sup>, que

---

combatientes de la División Azul.

<sup>162</sup> Estas dos asociaciones mencionadas son, sin duda, las hegemónicas y con más alcance nacional e internacional. No obstante, existen diversas iniciativas que se han fundado en torno a un territorio en particular (como el Grupo para la Recuperación de la Memoria Histórica de Valencia, fundado por Matías Alonso) o un colectivo (Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales). En su análisis de estos casi ciento setenta colectivos, Sergio Gálvez Biescas distingue entre cuatro tipos: 1) aquellas asociaciones que plantean la recuperación de la memoria histórica en un sentido global, trabajando varios componentes; 2) aquellas que se dedican a recuperar la memoria histórica de un grupo en concreto; 3) grupos que se dedican a preservar determinados lugares de memoria como la Asociación de Pozos de Caudé; 4) asociaciones o amicales dedicados al estudio de la II República y la guerra civil (2006: 35). Citamos una lista recogida por Sebastiaan Faber de distintos grupos que nacieron a principios del siglo XXI. Según Faber se trata de grupos parecidos y, a la vez, rivales: la Asociación de Familiares y Amigos de Represaliados de la II República por el Franquismo (AfarIRP) y el Archivo de la guerra civil (AGE), también conocido como la Asociación para la Creación del Archivo de la guerra civil, las Brigadas Internacionales, los Niños de la Guerra, la Resistencia y el Exilio Español (2005: 206). Pese a esta proliferación de asociaciones dedicadas a la reivindicación de memoria(s) histórica(s) específicas a principios de siglo, muchas asociaciones se fundaron en los años 90 durante el gobierno del Partido Popular, momento en el que estaba claro que los familiares de las víctimas no iban a poder contar con la ayuda del Estado. Fernández de Mata cita el trabajo de Gálvez Biescas, quien recoge la “Asociación de Amigos de los Caídos-Región de Murcia [1995], Asociación Archivo Guerra y Exilio —AGE [1997], Asociación Andaluza Memoria Histórica y Justicia [1999]” (Fernández de Mata, 2016: 170).

<sup>163</sup> La cita proviene de la página web de la asociación en la que hacen un recorrido de su historia, consultable en el siguiente enlace: <https://memoriahistorica.org.es/que-es-la-asociacion-para-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-armh-2000-2012/>

<sup>164</sup> Fernández de Mata presenta cinco periodos o acotaciones temporales de una transición larga —el primero siendo el mencionado arriba, el quinto abarca las dos legislaturas de Rodríguez Zapatero y finaliza con la crisis económica del año 2008. Estas divisiones temporales sirven no solo para distinguir entre las distintas medidas tomadas por los sucesivos gobiernos sino también para diferenciar y analizar los cambios tanto de la atención a las víctimas del franquismo como de la preocupación general por la memoria histórica. Fernández de Mata deja claro que “como periodo histórico, la duración de la Transición es un asunto aún

va desde la muerte de Franco a las primeras elecciones generales, pasando por la coronación de Juan Carlos de Borbón, los gobiernos de la Unión de Centro Democrático y la intentona de golpe de estado del 1981, “a pesar del silenciamiento y ocultamiento de los crímenes de la dictadura y el supuesto deseo de no mirar atrás, es el período en el que más se legisla con relación a la guerra civil y la dictadura franquista” (Fernández de Mata, 2016: 168). Sin embargo, “en ningún momento se tomaron medidas que atendieran al núcleo central del sufrimiento de los supervivientes de la represión: la cuestión de los *desaparecidos* y de las fosas comunes” (ibíd.). Durante este periodo de los años 1970, tuvieron lugar las primeras exhumaciones<sup>165</sup> por parte de iniciativas particulares de personas de primera o segunda generación y de ámbito local en diferentes zonas repartidas por todo el territorio español (Fernández de Mata, 2016: 168). Pese a que las exhumaciones llevadas a cabo durante los años de la Transición disfrutaron de cobertura mediática, esta fue muy escasa en comparación con la “segunda ola” a partir del año 2000 (véase Aguilar & Ferrándiz, 2016)<sup>166</sup>. Muchos de los líderes de lo que se podría llamar el segundo ciclo de exhumaciones no han reconocido los esfuerzos del primero (Aguilar & Ramírez-Barat, 2016: 2).

No sería hasta lo que constituye para Fernández de Mata el tercer periodo de la Transición (1996-2004: primera legislatura del PP bajo el mando de Aznar) que se vería la consolidación del movimiento por la recuperación de la memoria histórica. Podemos decir que esto se debe a tres factores: 1) la internacionalización de los discursos sobre la memoria, la justicia transicional y el discurso de los derechos humanos aplicados al caso

---

en discusión entre los especialistas. [...] Cada periodización depende de las variables o intereses que maneja el autor.” (2016: 167-168).

<sup>165</sup> Fernández de Mata recoge lo que bien podría ser una de las primeras exhumaciones realizadas en Burgos en el año 1946 (2016: 168). En cuanto a aquellas realizadas durante ese primer periodo de la Transición, Fernández de Mata da varios ejemplos: véase la nota 15 a pie de página, pp. 168-169.

<sup>166</sup> Algunos historiadores como Santos Juliá han apuntado a la publicación de informes sobre las exhumaciones en revistas como *Interviú* como prueba de que nunca hubo un “pacto de silencio”, Paloma Aguilar afirma que, aunque sí que hubo mucho interés en indagar en el pasado, esto variaba mucho según sectores: si en el ámbito político sí que hubo una especie de “pacto de silencio”, en el sector cultural no fue así. Sin embargo, la historiadora asevera que, aun así, algunos de los temas más delicados como la represión franquista y los miles de cadáveres que aún yacían en fosas comunes recibían escasa atención pública (Aguilar & Ferrándiz, 2015: 5).

español, 2) el recambio generacional, 3) la memoria histórica convertida en herramienta política. Estos tres factores harían que el momento del cambio de siglo se convirtiera en “el periodo social de la memoria histórica”, propulsando el debate sobre las fosas en la esfera pública y despertando así el interés que serviría de catalizador para esa proliferación de material dedicado a los temas de la guerra civil, la dictadura y la Transición (Fernández de Mata, 2016: 170).

El primer factor, la internacionalización de los discursos provenientes de los debates sobre el Holocausto y la justicia internacional llegaría a su apogeo en los años noventa con el establecimiento de varias comisiones de la verdad en varios países de Latinoamérica: “las principales experiencias oficiales fueron las comisiones de Argentina, Chile, El Salvador, Guatemala, Panamá, Perú, Uruguay. Colombia, por su parte, desarrolló una al margen del gobierno y en Guatemala se dio una comisión eclesial previa a la oficial” (Fernández de Mata, 2016: 199)<sup>167</sup>. No obstante, quizás el acontecimiento relacionado con estos temas de justicia transicional que más atención y repercusión tuvo en España fue “el encausamiento de Augusto Pinochet por el juez Garzón, que conllevó a su detención en Londres en octubre de 1998” (ídem.: 198). En ese momento, los años 90 y el cambio de siglo, no solo habían empezado a introducirse términos como *desaparecido* en el vocabulario colectivo sino también un lenguaje general para reclamar contra las injusticias no atendidas de décadas anteriores. La insistencia de las referencias y comparaciones a otros casos de represión se pone de claro manifiesto en un testimonio de Clarisa, familiar de cuatro desaparecidos en España, recogido por Montse Armengou y Ricard Belis en *Les fosses del silenci*:

---

<sup>167</sup> En Argentina se crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1983; en Chile se crea en el año 1990 la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación; en El Salvador se crea en el año 1991 la Comisión de la Verdad; en Guatemala en el año 1994 se establece la Comisión para el Esclarecimiento Histórico para analizar los 34 años de guerra y el genocidio contra el pueblo maya; en Panamá 2001 se crea la Comisión de la Verdad sobre las desapariciones sucedidas durante el régimen militar; en 2001 se crea en la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú; en Uruguay se crea una Comisión de la Paz en 2000. Véase Fernández de Mata, 2016, p. 199 para detalles sobre estas comisiones de la verdad.

No oigo a nadie decir que se olviden del holocausto, que se olviden de Pinochet. Sin embargo en España hubo que correr un tupido velo, olvidar a todos nuestros familiares, olvidar las penas y las angustias. No sé por qué hay que olvidarlo todo y borrar y cuenta nueva. Me parece grotesco querer ser los justicieros del mundo y que aquí no pase nada” (2004: 21-22)

El cambio generacional también juega un papel importante en la consolidación del movimiento por la recuperación de la memoria histórica: “Ha sido la irrupción de la tercera generación, la de los nietos de los *fusilados*, la que resolvió la inacción señalada, visibilizando este conflicto a partir de las exhumaciones de fosas comunes que provocaron la sacudida de todo el país” (Fernández de Mata, 2016: 37). Esta nueva generación —la tercera—, más alejada aún temporalmente de los momentos más cruentos del siglo XX, se demuestra más receptiva a los procesos de justicia transicional y más crítica con la Transición. Este cambio de actitudes respecto al pasado español del siglo XX se patentiza en la única encuesta realizada hasta la fecha sobre la memoria de la guerra civil y la dictadura, el legado de ambos y las medidas de justicia transicional por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) en el año 2008 (Aguilar & Ramírez-Barat, 2016: 2)<sup>168</sup>. Habiéndose educado y socializado durante y/o después de la guerra y durante la dictadura, los encuestados pertenecientes a la primera y segunda generación afirmaron que la prioridad del gobierno democrático debe ser garantizar la paz y el orden frente a proteger los derechos y las libertades, mientras los integrantes de la tercera e incluso cuarta generación favorecen la protección de derechos y libertades sobre la garantía de la paz y el orden<sup>169</sup>. La encuesta también incluía preguntas sobre medidas de justicia transicional —establecimiento de una comisión de la verdad, el reconocimiento de las víctimas del franquismo y la reparación simbólica— y la segunda generación se muestra como la más reacia al reconocimiento y reparación de las víctimas y la tercera y cuarta

---

<sup>168</sup> Dicha encuesta fue diseñada por Paloma Aguilar, Laia Balcells y Héctor Cebolla y contó con 2.489 encuestados mayores de 18 años.

<sup>169</sup> Según Aguilar y Ramírez-Barat, esta diferencia entre la primera y segunda y la generación más joven se debe al miedo a la represión y el recuerdo traumático de la violencia en las primeras dos generaciones. Primera generación: 54,9% garantizar paz y orden frente al 18% proteger derechos y libertades. Segunda generación: 39,3% garantizar paz y orden frente al 28,4% proteger derechos y libertades. Tercera/cuarta generación: 28,5 % garantizar paz y orden; 33,3% proteger derechos y libertades (2016: 6-7).

como la más sensible a las demandas de las víctimas (ídem: 7-8)<sup>170</sup>. No obstante, pese a una clara diferencia entre las actitudes de las distintas generaciones con respecto al pasado español del siglo XX, Aguilar y Ramírez-Barat afirman en su análisis que la generación más joven es mucho más heterogéneo en sus creencias y posiciones. Como ejemplo de esto, las autoras del análisis de la encuesta apuntan a las dos formaciones políticas nuevas, Podemos y Ciudadanos, y sus diferencias respecto a la guerra, la dictadura y la Transición (2016: 10)<sup>171</sup>.

Con el advenimiento de las nuevas generaciones que acompañan el cierre del siglo XX, también se pueden observar un cambio respecto a la valoración de la Transición. Comparando los datos de varias encuestas también realizadas por el CIS, se puede ver un leve descenso en la valoración positiva de la Transición entre los años 1995 y 2012: a la pregunta ¿cree Ud. Que la forma en que se llevó a cabo la transición a la democracia constituye hoy en día un motivo de orgullo para los/as españoles/as?, la visión favorable de la Transición alcanza su punto máximo en el año 2000 con un 86,1% respondiendo sí y un 7,9% que no. Doce años más tarde, caería la respuesta afirmativa hasta el 72,4% y la negativa subiría a un 20,1%. Según Fernández de Mata, este descenso se debe al cambio generacional y a la difusión mediática de las imágenes de las exhumaciones durante esa primera década del siglo XXI:

Al parecer, las exhumaciones despertaron a la sociedad del sueño de la Transición y de sus legados soporíferos. Con los ojos muy abiertos, millones de españoles no querían mirar hacia el futuro sin

---

<sup>170</sup> Aunque es verdad que “la edad es relevante para predecir el apoyo a estas medidas” de justicia transicional, “de modo que los entrevistados de mayor edad tienen una probabilidad más baja de estar de acuerdo con la JT”, hay otros factores que también influyen esta postura: “las personas más proclives a apoyar este tipo de políticas tienden a ser de izquierdas, se declaran no religiosas, sus familias han solido combatir en el bando republicano y/o han sido víctimas de la represión franquista” Además, “la edad parece tener un impacto diferenciado según la población de residencia” (Aguilar et al., 2011: 76).

<sup>171</sup> A la luz de la respuesta por parte de las generaciones más jóvenes a la pregunta de cuál debe ser la prioridad de un gobierno democrático —garantizar la paz y el orden o proteger los derechos y las libertades, es sugerente y curioso recordar las palabras pronunciadas por Albert Rivera, líder de Ciudadanos, en una entrevista tras un viaje a Venezuela en 2016: “Yo diría que [Venezuela] es incluso peor [que una dictadura]. Las dictaduras no tienen libertad, pero tienen cierta paz y orden porque todo el mundo sabe lo que hay, pero aquello es peor.” Disponible en: <[http://www.eldiario.es/politica/Albert-Rivera-dictaduras-libertad-cierta\\_0\\_520398115.html](http://www.eldiario.es/politica/Albert-Rivera-dictaduras-libertad-cierta_0_520398115.html)>



primero ver qué había en el pasado. Esto era particularmente cierto para las generaciones más jóvenes —los nietos y biznietos de los protagonistas de la guerra civil— quienes se sentían engañados por sus maestros, sus libros de texto, sus representantes políticos, e incluso sus padres, ante la enormidad del horror que se les había ocultado (2016: 181).

El tercer factor que impulsa el auge de asociaciones y grupos como la ARMH en España es la apropiación política de la memoria histórica y, más tarde, las medidas jurídicas bajo la dirección del juez Baltasar Garzón. Esto en principio se debe a las dos legislaturas del PP en el gobierno:

El ascenso del Partido Popular al poder en 1996 habría contribuido a avivar en la memoria colectiva los estrechos lazos de la derecha presente con el totalitarismo de Franco, sobre todo después de la reelección de 2000, en que el gobierno de Aznar empieza a alejarse de las reglas del juego de la democracia (Macciuci, 2010: 29).

Pese a que la ARMH no tenía vinculación con partido alguno<sup>172</sup> (Fernández de Mata, 2016: 39), a partir de la segunda legislatura del PP (2000-2004), la escasa legislación<sup>173</sup> con respecto a la memoria histórica ayudaría a catalizar la fundación y la consolidación de grupos como la ARMH: las cada vez más numerosas y visibles exhumaciones y reivindicaciones por parte de asociaciones como la ARMH o el Foro por la Memoria hace que los partidos de izquierda —y en particular el PSOE— sean “quienes apetezcan y busquen el apoyo del movimiento memorialista y no ya a la inversa” (Fernández de Mata, 2016: 170). Tras décadas de desatender —o postergar hasta un momento político más conveniente<sup>174</sup>— las peticiones de muchos familiares de represaliados y víctimas, el

<sup>172</sup> Michael Richards define la ARMH como claramente republicana, pero afirma que su “principal motivación era ética y humanitaria”, mientras que el Foro por la Memoria estaba vinculado al PCE y contaba con “una postura ideológica más marcada” (2015: 337). En cambio, Aguilar y Ramírez-Barat afirman que el discurso de las asociaciones de la memoria —la ARMH también— no son políticamente neutros, hecho que se evidencia en, por ejemplo, su uso de los símbolos que las asociaciones utilizan en sus actos conmemorativos (2016: 14).

<sup>173</sup> "Durante la primera legislatura de José María Aznar (1996-2000) se aprobaron tan sólo dos medidas relativas a la guerra civil y la dictadura: una ley de 1998 de restitución o compensación a partidos de bienes incautados y un real decreto de 1999 para la creación del Archivo General de la guerra civil." (Fernández de Mata, 2016: 171)

<sup>174</sup> “tanto en el PCE como en el PSOE se instaló el 'ahora no toca' que silenciaba sus potenciales demandas a la vez que prometía un futuro en el cual, entonces, sí se podría buscar justicia" (Fernández de Mata, 2016:

PSOE se apropiaría del movimiento de la memoria histórica “para reconstruir cierta referencialidad histórica para el partido y sus votantes; política muy en línea con otras sensibilidades de Rodríguez Zapatero de atender a colectivos hasta entonces ninguneados.” (ídem: 40). Tras la victoria del PSOE en los comicios del año 2004, el gobierno aprobaría un total de diez medidas legales: “10 leyes, 4 Reales Decretos, 2 Órdenes Presidenciales” (Fernández de Mata, 2016: 186), entre las cuales destacan la declaración del año 2006 como Año de la Memoria, la reclamación de la Segunda República como predecesor democrático de la actual democracia y la llamada Ley de Memoria Histórica de 2007.

Podemos entender la aprobación de la Ley de Memoria Histórica y el auto del juez Garzón en pleno auge del movimiento por la recuperación de la ley de memoria histórica y el *boom* cultural de la memoria como “una fusión de memoria, ley, ética, política de partidos, crítica cultural de la Transición, [...] que ha redimensionado la tarea política en el período democrático” (Gómez López-Quiñones, 2011: 112). En ese punto de fusión, el nexo entre las reivindicaciones y las demandas de grupos concretos de ciudadanos y la política y la justicia —profundamente influenciada, recordemos, por el principio de justicia universal defendida y aplicada por el mismo juez Garzón—, consolida el lugar del discurso de asociaciones como la ARMH, ya no solo en la esfera pública, sino también en el mundo judicial. La misma ARMH ha trabajado junto a abogados que habían colaborado antes en casos de desaparecidos en Chile, Argentina y Guatemala, e incluso presentó en 2002 ante la ONU una petición para exigir al gobierno español el cumplimiento de una declaración de la propia ONU firmada por España sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzosas<sup>175</sup> (Bernecker & Brinkmann, 2009: 275). Tanto el trabajo de la ARMH y otros grupos afines como el reconocimiento político y judicial de sus quejas, “han creado una corriente de sensibilidad

---

165-166).

<sup>175</sup> Ante el recurso presentado por la ARMH, la ONU se declararía incompetente “en relación con todos los casos de desaparición acaecidos con anterioridad a su propia fundación en 1945” (Bernecker & Brinkmann, 2009: 276).

sobre los derechos humanos propicia para atender la memoria de las víctimas olvidadas de la guerra civil española" (Fernández de Mata, 2016: 42).

#### 4.1.2. La privatización de la memoria

El segundo aspecto que es imprescindible destacar del discurso sobre la memoria y el pasado es el proceso de privatización de la memoria, fenómeno que de un modo u otro está presente en muchas sociedades de posconflicto (Peris Blanes, 2011: 38). Después de tanto insistir en el (re)surgimiento de una preocupación por la justicia y la mención de distintas medidas legales, promovidas tanto por el gobierno español como por parte de las susodichas asociaciones memorialistas, puede parecer un tanto paradójico a primera vista hablar ahora de la privatización de la memoria. Sin embargo, se trata de un hecho que no contradice el lugar central que han tenido la memoria y la Historia en el debate social y que, de hecho, va en paralelo a ello: el entendimiento privado de la memoria constituye el modo por excelencia de participar en el ámbito público en el debate respecto a la memoria histórica (Gómez López-Quiñones, 2012: 93).

Puede ser que hablar de un proceso de privatización de la memoria a partir del año 2000 sea un error, ya que en cierta medida la memoria colectiva de los vencidos nunca disfrutó de un escenario público y colectivo amplio, por lo menos dentro de las fronteras nacionales de España<sup>176</sup>. En cuanto a las políticas de memoria histórica oficiales y las que entran en la escena gracias a los distintos grupos reivindicativos a partir del año 2000, sería más apropiado hablar de una *consolidación* de la privatización de la memoria, un proceso —esta vez sí— que es producto en parte de dos factores estrechamente interrelacionados: primero, la decisión de no abordar de forma política el tema de los desaparecidos y las fosas comunes durante los años de la Transición y, segundo, la respuesta dada a esa desconsideración por parte de las entonces recién fundadas asociaciones, cuya base descansaba enteramente en la adopción del discurso de derechos

---

<sup>176</sup> Sí que se puede hablar de una identidad y memoria(s) colectivas de los vencidos, aunque estas se construirían o bien en el exilio o en la clandestinidad.

humanos y de los grupos que reivindicaban las exhumaciones y una mayor atención por parte del estado. Estos dos factores acaban por consolidar ese entendimiento de la memoria como algo primariamente privado, el cual condicionaría, como veremos, el modo en que muchos escritores entenderían a partir del año 2000 el papel de la literatura como respuesta a la violencia del pasado y la falta de atención.

En primer lugar, el entendimiento de la memoria como algo que se ha privatizado en la sociedad española se puede atribuir a “una decisión política de recluir al ámbito privado, o académico, los efectos de la dictadura, la guerra y la República” (Vinyes, 2009: 39)<sup>177</sup>. Esta visión está inextricablemente ligada a esos primeros años de la Transición — lo que Fernández de Mata considera el primer periodo (1975-1982)—, cuando se adopta esa decisión de no dejar que el pasado influyera en el presente, la cual resultaría en el llamado “pacto de silencio o de olvido”. Pese a las medidas legislativas aprobadas durante esos años —el periodo en el que más se legisla con respecto a la guerra civil y la dictadura<sup>178</sup>—, “en ningún momento se tomaron medidas que atendieran al núcleo central del sufrimiento de los supervivientes de la represión: la cuestión de los *desaparecidos* y de las fosas comunes” (Fernández de Mata, 2016: 168). Relegadas al margen las quejas de muchas víctimas de la represión y los familiares de los desaparecidos, estas ya no suponían una amenaza a la estabilidad política y actualmente, “pasado el tiempo, los partidos suelen referirse a la *generosidad* de las víctimas al soslayar sus demandas y necesidades como colectivo particular y permitir así que se atendieran otras cuestiones de la negociación política asociadas al llamado 'bien común'” (Fernández de Mata, 2016: 165). Este acuerdo, tanto político como social, de no atender a las víctimas — especialmente aquellas del franquismo<sup>179</sup>— funcionaba como una suerte de mordaza que “sirvió para dejar fuera del debate político el reciente pasado de guerra y autoritarismo de

---

<sup>177</sup> Aquí convendría recordar las quejas y la frustración de algunos estudiosos ante aseveraciones que lamentan la falta de trabajos historiográficos o literarios sobre la guerra civil a lo largo del siglo XX.

<sup>178</sup> “un total de 33 decretos, reales decretos, leyes y órdenes legales. De estas, 19 eran medidas de indulto/amnistía; 8 relativas a pensiones; y el resto, providencias de integración, convalidación y reconocimiento de grados profesionales (6)” (2016: 168).

<sup>179</sup> Véase la entrevista con los historiadores Paloma Aguilar y Julián Casanova en *El País* (Cruz, 2006).

España; mientras, la Ley de Amnistía de 1977 funcionó como un escudo que evitara procesos judiciales a los protagonistas de este pasado." (Fernández de Mata, 2016:165). Más que una generosidad por parte de las víctimas, fue un silenciamiento de ellas y es justo a raíz de esa falta de atención, de ese mirar para el otro lado, de ese olvido, que se avivan las demandas y reivindicaciones de colectivos privados, primero durante aquellos años en que vimos la primera ola de exhumaciones y más tarde, a partir del año 2000, con la segunda.

Al ser negados un escenario público y ante la falta de amparo de un Estado que les atendiera, las víctimas de la represión y los familiares de los desaparecidos se vieron obligados a pasar a la acción mediante la fundación de asociaciones como la ARMH, donde formularían su discurso sobre los crímenes e injusticias de aquellos años en términos privados e individuales. Este hecho, junto con la internacionalización de los discursos sobre la memoria y la consolidación de una justicia internacional y de un lenguaje de los derechos humanos<sup>180</sup>, acaba haciendo cristalizar esta visión de los crímenes como un asunto sobre todo privado:

the public and political facets of these offenses, their trans-individual and non-family dimension, their inevitable "correlation with" and "implication in" the trajectory of some political parties, and their ideological connection with some radical movements are usually dissolved or lost. [...] The reconceptualization of these crimes as a semi-private issue addressed by particular individuals under the thin umbrella of humanitarian organizations would not have been possible without human rights discourse (Gómez López-Quiñones, 2012: 93).

Dicho de otro modo, la adopción del discurso de los derechos humanos en el caso español<sup>181</sup> para argumentar y abogar por la recuperación de la memoria histórica ha hecho

---

<sup>180</sup> Específicamente sobre la ARMH, Aguilar y Ramírez-Barat escriben: "This group, which to the date has been the most ambitious in terms of pursuing justice, truth, and memory in Spain, has been the first to adopt the language of international human rights to express the traditional claims of the victims of Francoism, and has often converted reburial ceremonies of exhumed bodies into bold vindication acts. It has also taken advantage of international human rights instruments, resorting to national and international courts to articulate their justice demands" (2016: 9).

<sup>181</sup> Para un análisis de la adopción del lenguaje de los derechos humanos en el caso de la desaparición forzada en España, véase Ferrándiz, 2010.

que otros “vocabularios políticos” se hayan desplazado y relegado al fondo (ídem: 94), resultando en lo que algunos críticos han llamado una desideologización o despolitización de los crímenes de la guerra y el franquismo<sup>182</sup>.

Otro componente determinante en la consolidación de la privatización de la memoria es el vínculo familiar. Muchos grupos como la ARMH entienden los crímenes cometidos por las fuerzas golpistas y, más tarde, por el régimen franquista, como trágicos, pero que hoy en día constituyen sobre todo un asunto familiar, lejos de las causas originales de su pérdida. La ARMH, por ejemplo, “insiste en primer lugar en los derechos de los familiares a saber, y por tanto, ahí donde intervenga a petición de familiares, se esfuerza por mantener una posición políticamente neutra” (Bernecker & Brinkmann, 2009: 271). En otras palabras, dicha visión de la memoria como algo privado surge primero a partir de este entendimiento de que indagar en el pasado es la responsabilidad de aquellos interesados, ya que el sufrimiento que puedan tener se entiende como un sufrimiento enteramente privado, individual y muy distinto en cada caso. Prima el vínculo familiar sobre la afiliación política, la naturaleza del crimen cometido, etc., lo cual resulta un tanto contradictorio ya que en muchos casos los crímenes cometidos por el régimen franquista se llevaron a cabo a un nivel más allá del individuo, por la identidad política o por encontrarse vinculado a algún grupo en particular (Gómez López-Quiñones, 2012: 93). Alejandro Baer y Natan Sznajder se hacen eco también de esa contradicción en el caso español de los familiares de desvincular los motivos políticos de la desaparición de sus familiares:

The ethnographies of exhumations reveal the tendency of the relatives (above all, those of the first and second generations) to maintain a depoliticized memory of the crimes [...], when the reason for

---

<sup>182</sup> Para un análisis y crítica de la privatización y despolitización, véase el artículo de Gómez López-Quiñones, 2012, en su totalidad. Para otros ejemplos de estudiosos que se han suscrito a esa visión de los efectos despolitizadores del discurso de los derechos humanos, véase Baer & Sznajder, 2015 o Golob, 2008. Aguilar y Ramírez-Barat afirman, sin embargo, que no hay ninguna incompatibilidad intrínseca entre la adopción de un lenguaje de derechos humanos y la defensa o la reivindicación de ciertas posturas ideológicas (2016: 14).

the murders is fundamentally the political identity of the executed persons in a war or post-war context (2015: 335).

Este hecho lo ha comprobado Ignacio Fernández de Mata a través de sus entrevistas con familiares de víctimas, quienes alegaban que sus parientes fueron asesinados por una denuncia por envidias, pese a la existencia de pruebas que refrendaban órdenes dadas en la retaguardia de aniquilar a toda persona vinculada con la Segunda República (2016: 66).

Cabe señalar que aquí nuestro enfoque se vincula a la ARMH, dado que esta asociación es la que más cobertura mediática recibe y la que más se implica en las exhumaciones, pero ese entendimiento privado de la memoria ha sido diana de las críticas dirigidas hacia la ARMH por otros grupos como el Foro por la Memoria:

the capacity of ARMH's practice to engender a rupture in the memory politics of particular communities has been radically questioned by a rival organization within the Republican memory campaign. Foro por la Memoria believes that exhumation is an opportunity to represent the political identities of the dead, their biographies of political action and their ideology. They believe that the rationale for exhumation should be located in the collective identity of the dead as participants and adherents to a broad spectrum of left-wing politics. The bond between the living and the dead should be conceived of as a shared ideology, and should be actively fostered amongst the living. The republican dead represent the Left's shared political heritage rather than particular individuals' ancestors: this is why members of the Foro describe ARMH's privileging of affective and familial bonds as a "privatisation of memory" (Renshaw, 2011: 230).

La insistencia en el vínculo familiar como condición *sine qua non* para reclamar las exhumaciones y la recuperación de la memoria histórica no ha hecho sino cimentar esa privatización de la memoria.

El Estado también adopta esa visión privada de los crímenes, la cual se puede observar en el modo en el que se implica —o no se implica directamente— a través de la llamada Ley de Memoria Histórica del PSOE (Martín-Cabrera, 2016: 2), que reconoce las exhumaciones de fosas comunes por parte de individuos y grupos como la ARMH:

El estado no se opone formalmente a su apertura, reconociendo que es un derecho de los familiares honrar la memoria de sus mayores, pero no involucra al sistema judicial ni a la maquinaria del Estado

en la compleja empresa de desenterrar los cadáveres y estudiarlos con técnicas forenses. Se entiende que la búsqueda de los desaparecidos del franquismo, pues, tiene sentido desde el ámbito privado, pero carece de relevancia pública y de sentido político (Peris Blanes, 2011: 38).

Así, el gobierno de Zapatero acaba consolidando ese entendimiento privado de la memoria iniciado en los años de Transición, donde “se fomentaba la ilusión de una sociedad de memorias paralelas, de memorias que no se tocan, que no dialogan, que no friccionan; memorias privadas, memorias sin más espacio que el personal”; ante la ausencia de una política de memoria durante la Transición y, en su lugar, una serie de decretos y leyes “dirigidos a colectivos concretos de afectados, de víctimas”, el gobierno de Zapatero retoma esa misma línea: “una política de memoria fue sustituida, —aún lo es hoy— por políticas de la víctima” (Vinyes, 2012: 28).

Y esta visión de los crímenes del Franquismo como un asunto sobre todo familiar, es decir, una decisión primero y sobre todo de aquellos familiares que desean buscar y exhumar los restos de sus antepasados, no se limita solo a la posición del Estado. Los efectos de primar los lazos familiares y de despolitizar las causas de la desaparición de las víctimas de los años de la guerra y la posguerra que contribuye a la privatización de la memoria se evidencian también en la diversidad de los distintos grupos por la recuperación de la memoria que han surgido en los últimos años: entre los más de 170 grupos registrados, a parte de las asociaciones de proyección nacional como la ARMH o el Foro por la Memoria, hay grupos fundados a partir del año 2000 que abogan por los derechos e intereses de grupos concretos de víctimas como presos políticos, combatientes antifascistas, etc. Además, es de notar que existe una desigualdad geográfica entre estas iniciativas, con la mayoría de las organizaciones situadas en las Comunidades de Madrid, Cataluña y Andalucía (Bernecker & Brinkmann, 2009.: 268). Este es el resultado, a nuestro entender, de percibir las distintas reivindicaciones que pueda haber por todo el territorio español como casos individuales, inconexos entre sí. Se trata de una posición que proviene de una visión de desconexión entre la violencia de la guerra civil y la de los años de la dictadura; la desvinculación de víctimas partidistas (comunistas, anarquistas o presos políticos) del que fuera víctima “inocente” (el que tuvo la mala suerte de



encontrarse en el otro bando al estallar la guerra). La resultante incapacidad de vincular las distintas memorias privadas no solo crea una jerarquización de víctimas (en la que algunos familiares de víctimas podrían incluso llegar a concluir que algunas víctimas se lo merecían, se lo buscaban, aunque no mis antepasados) sino que además dificulta (y se desconfía de) la comparación o solidaridad con otros pasados violentos como puedan ser los casos del Holocausto, Argentina, Chile o Uruguay (recordemos la *argentinización* denostada por Juliá).

Este entendimiento de la memoria como un fenómeno privado que, como veremos, se ha reproducido en la literatura, viene influenciado también por el concepto de *recognition*, ligado al trabajo del filósofo canadiense Charles Taylor. Según las ideas de Taylor, nuestra identidad como individuos (o individuos pertenecientes a un grupo) está marcada en parte por el reconocimiento que otros nos dan. O, en otros casos, nuestra identidad surge a partir de la *misrecognition*, que ocurre cuando la sociedad refleja una imagen equivocada, restringente o degradante hacia un individuo o colectivo. Según Antonio Gómez López-Quiñones el paradigma de la *recognition* ha tenido repercusiones en la sociedad española y en la conceptualización de la memoria como algo privado: “recognition has imposed the categories of minority identity, public acknowledgement of that identity, and a minimum degree of social respect-appreciation for it as the crucial *milieu* where political fights are played out” (2012: 100). Aunque existen múltiples memorias sobre la guerra civil y los años de dictadura, como reconoce el autor, el paradigma de *recognition* ha impedido la construcción de una identidad colectiva y englobadora de las víctimas de la contienda. Gómez López-Quiñones da el ejemplo de diferentes víctimas de la dictadura (socialistas, anarquistas, comunistas, etc.) y como se han visto obligados a remodelar sus reclamaciones y demandas principalmente por este reconocimiento: “they represent themselves as *another* socio-political and cultural different that was neglected before and after the Transition, and that seeks a dignified accommodation within the domain of liberal-capitalist reassignments of recognition” (Ibid.). La primacía del concepto de *recognition* resulta en una individualización de las demandas políticas, cuya consecuencia es el abandono de cualquier pretensión de cambio

radical respecto a las injusticias cometidas en el pasado y, a su vez, una resultante jerarquización de víctimas compitiendo por más reconocimiento.

El reconocimiento atrasado y tardío de quién es víctima —en esencia el otorgamiento del estatus de víctima— en el momento de la Ley de Memoria Histórica toma precedencia sobre quiénes eran responsables de convertirlas en primer lugar en víctimas, prescindiendo de las causas o los orígenes de aquellos crímenes. Ricard Vinyes insiste en ese enfoque en la figura de la víctima y la ignorancia de las causas mediante una cita del presidente Zapatero en 2008 que pone de manifiesto dicha postura: “Recordemos a las víctimas, permitamos que recuperen los derechos, que no han tenido, y arrojemos al olvido a aquellos que promovieron esta tragedia en nuestro país” (Vinyes, 2012: 28). Sobre lo problemático de esta posición en un momento tan crucial como el que supone la primera década de los años 2000 en la que estas cuestiones por fin disfrutaban de un enfoque más general, más público, Vinyes escribe que:

en el discurso público realizado en la coyuntura de mayor preocupación reparadora y memorial de nuestra historia democrática, se consolida un sujeto, la identidad del cual en el espacio público (institucional o no) se consolida en lo pasivo, fortuito, accidental. [...] Se establece una recomendación: la desaparición del causante de la víctima. Y se instituye un vacío ético y político creado por el desvanecimiento, marginación o negación de valor político a la responsabilidad ejercida por una parte de la ciudadanía (ibíd.).

Vinyes sigue en su crítica de la visión privada de la memoria por parte del Estado, que otorga el estatus de víctima y se ofrece dispuesto a reconocer el derecho a los familiares que deseen la exhumación de sus deudos: “exime a las administraciones de cualquier responsabilidad porque la decisión —de olvidar o recordar, la que sea— queda reducida a la más estricta intimidad, al ámbito privado; la sociedad no tiene ninguna implicación, sólo el individuo y por tanto no puede existir actuación pública” (2012: 30).

Se ha insistido mucho y defendido la idea de que existen muchas memorias sobre la guerra civil; existe también una gran diversidad —cada vez más a partir del cambio de siglo— en el movimiento memorialista. Sostenemos que estos dos factores —el giro ético y la mayor preocupación por la justicia reparadora y la consolidación del entendimiento

privado de la memoria— son los que ejercen mayor influencia sobre la literatura. El resultado final de esto es una visión de la literatura como un espacio en el que se librarán batallas por la memoria.

#### 4.1.3. La literatura del *boom*

Entendemos que la mayor preocupación por esta justicia reparadora que se instala en la sociedad española mediante la cosmopolitización de la memoria, los discursos sobre la justicia transicional y la privatización de la memoria influyen fuertemente en la manera en que los autores escriben sobre el pasado del siglo XX en España a partir del año 2000. En un momento en el que asociaciones como la ARMH tornan la mirada más allá de las fronteras nacionales hacia las instituciones supranacionales como la ONU en busca de reconocimiento y retribución, podemos entender las novelas escritas a partir del cambio de siglo también como consecuencia de la difusión de la memoria del Holocausto —de la *cosmopolitización* de esa memoria— que alienta a los escritores a buscar justicia, aunque simbólica, mediante sus páginas. Como hemos visto en la sección anterior, tal es el ambiente socio-político en el que nace la novela del *boom* de la memoria histórica, que es producto de o cuya trayectoria corre paralelamente a “una transformación en el modo en que los españoles piensan, hablan y escriben sobre su pasado nacional” (Faber, 2011: 101): una narrativa que se construye como un comentario, un debate y un cuestionamiento de los procesos sociales en lo que Hans Lauge Hansen llama “una mimesis de la memoria cultural” (2012: 89)<sup>183</sup>.

Son varios los que han afirmado el surgimiento de una *nueva* novela sobre la guerra civil que surge a finales del siglo XX (Dorca, 2011; Faber, 2011; Mainer, 2006): “la nueva novela de la guerra civil complementa y refuerza una transformación paralela en la postura ante el pasado de la sociedad española en general” (Faber, 2011: 103). Entendemos que la visión que estos autores tienen de la literatura y de su papel con

---

<sup>183</sup> Este concepto empleado por Hansen es una derivación de “la mimesis de la memoria”, que se suele utilizar “para denominar el discurso literario que evoca el proceso de la memoria individual” (2012: 89).

respecto al pasado no solo está influenciada por esas condiciones sino que constituye una respuesta a ellas: a partir del cambio del siglo, la literatura deviene un modo no solo de indagar en el pasado sino también un modelo epistémico y afectivo de cómo relacionarnos con el pasado desde un presente cada vez más alejado. Esta literatura del *boom* de la memoria cuenta con toda una serie de rasgos que la distingue de obras anteriores sobre la guerra civil, empezando, primero, por la cuestión generacional y terminando con unas características estéticas y estructurales.

Acotar los límites exactos de una generación de escritores puede suponer una dificultad enorme, ya que son varios los factores a tener en cuenta —biológicos y sociológicos— para dicha acotación: ¿han de primar las fechas de nacimiento de los escritores o las situaciones históricas que viven?<sup>184</sup> En cuanto al siglo XX de la historia española, son varios los momentos históricos relevantes al elaborar una serie de distinciones generacionales: la contienda de la guerra civil, la primera posguerra, el periodo de aperturismo, la muerte de Franco, la Transición y, por último, el momento del auge de la memoria histórica en la esfera pública. Sobre los diferentes escritores en relación a la guerra y todas sus secuelas, Joan Oleza distingue entre cuatro cohortes generacionales: los protagonistas de la guerra —los que nacieron a finales del siglo XIX o muy a principios del XX, que participaron en la guerra y/o sufrieron directamente sus consecuencias; los niños de la guerra —los que sí vivieron la contienda y la posguerra, pero sin haber llegado a una edad adulta; los hijos de los vencedores o de los derrotados; y los nietos<sup>185</sup> (Oleza, 2017).

---

<sup>184</sup> Sobre la cuestión generacional y la narrativa española actual, véase el artículo de Javier Lluch-Prats, 2010, “El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea”.

<sup>185</sup> De modo parecido, Germán Labrador distingue entre tres promociones —de diez años cada una— a base de la educación formativa y experiencias vividas respecto a la guerra y, en particular, la Transición: la primera promoción (1935-1944), “aquellas personas cuya juventud transcurre en los años sesenta y que, desde la militancia política o contracultural, comienzan a expresar una distancia del régimen”; la segunda promoción (1945-1954), que “llega a la universidad a mediados de los años sesenta y participa en el ambiente contestatario y, en algunos casos, toma parte de la contracultura posterior a la muerte de Franco. Ve la democracia en su primera madurez, y protagoniza el relevo político en los ochenta de la mano del PSOE”; y la tercera promoción (1955-1965), “la que vive su primera juventud y su adolescencia en los años posteriores a la muerte de Franco y la que integra en su mayor parte la ‘Movida’ ochentera. En realidad debemos diferenciar dos segmentos: la cohorte 1955-1960, los ‘jóvenes de 1975’, cuya formación debe

En la literatura del *boom* de la memoria a principios del siglo XXI, nos encontramos con escritores de la segunda generación —es decir, de los hijos de los vencedores o de los derrotados— y de la tercera generación —la de los nietos. Pese a las diferencias en cuanto a la experiencia vivida, que en este caso tendrían que ver sobre todo con la Transición, aquí insisto que lo que más peso tendrá a la hora de influenciar su obra es justamente los aspectos socio-políticos expuestos anteriormente. Autores como Alberto Méndez (1941-2004), Rafael Chirbes (1949-2015), Antonio Muñoz Molina (1956-), Almudena Grandes (1960-), Benjamín Prado (1961-) o Javier Cercas (1962-), integrantes de la generación de hijos o de nietos, según cada caso, “cuya visión de la guerra civil española y sus consecuencias, por ejemplo, viene modelada por el testimonio oral escuchado a sus mayores y por sus múltiples lecturas y reflexiones acerca de nuestro pasado”, constituyen el grupo de escritores cuya carrera literaria empieza mucho antes del cambio de milenio (Lluch-Prats, 2010: 59). Sin embargo, estos comparten no solo algunas experiencias vitales sino también elementos estéticos y, sobre todo, preocupaciones y sensibilidades comunes con respecto a autores más jóvenes como Ernesto Pérez Zúñiga (1971- ) o Isaac Rosa (1974- ), cuya carrera como escritor empieza hacia finales del siglo XX y en los inicios del *boom* de la memoria internacional: “en la obra de estos autores, más jóvenes que los mencionados [arriba], [...] también hallamos intereses comunes y, compartidos con los anteriores, late la responsabilidad social de la práctica literaria” (ídem.).

En cuanto a los escritores de la tercera generación —es decir, los nietos de los que vivieron de forma directa los acontecimientos pasados de la guerra civil, los años más crueles de la posguerra y la Transición— se ha escrito que sus obras están llenas de “reivindicaciones específicas y una sensibilidad muy diferente a la de generaciones anteriores” (Peris Blanes, 2011: 37). Pero como hemos visto arriba, en la obra de los autores más mayores, muchos de los cuales ya habían iniciado su carrera bien antes del

---

enfrentarse todavía a las estructuras ideológicas y educativas del franquismo; y la de 1961-1965, los “jóvenes de la Movida” (Labrador, 2009: 79-80).

cambio de siglo, la influencia de los discursos relacionados con el tema de la memoria histórica se puede notar en

la bifurcación en los temas a los que tenían acostumbrados a sus lectores, Javier Cercas con *Soldados de Salamina*, Almudena Grandes con *El corazón helado*, Benjamín Prado con *Mala gente que camina*. También el breve derrotero de Dulce Chacón da un giro cuando abandona sus historias intimistas y se interna en el tenebroso capítulo de la guerra y la posguerra, en Extremadura primero, con *Cielos de barro*, y luego en el presidio de las mujeres republicanas bajo el régimen de Franco con *La voz dormida*. (Macciuci, 2010: 30-31).

La cultura de la memoria a partir del año 2000 no solo inspira y anima a los autores a abordar temas nuevos, sino también hay una diferencia entre las novelas escritas en los años 90 y las del cambio de siglo, algunas escritas por algunos de los fundadores de la novela sobre la guerra civil como como pueden ser Julio Llamazares con su *Luna de lobos* (1985), Manuel Vázquez Montalbán con *El pianista* (1985) y *Galíndez* (1990) o Antonio Muñoz Molina con sus *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991). Podemos entender estas novelas, pertenecientes a lo que Joan Oleza ha denominado “el realismo posmoderno” (1996)<sup>186</sup>, como los precursores de las novelas de memoria histórica a partir del cambio del siglo. Por tanto, a partir del año 2000, nos encontramos no con un cambio de temática, sino más bien un cambio de tratamiento de estos temas: “es la distancia que media entre el Muñoz Molina de *Beatus Ille* y *El jinete polaco* y el de *Sefarad* en 2001. [...] la que media entre los huidos de *Luna de lobos* de Llamazares y los *Maquis* de Alfons Cervera” (Macciuci, 2010: 31).

Como sugiere Ulrich Winter, si el objetivo de la novela sobre la guerra civil de los años ochenta y noventa giraba en torno a la representación del pasado, la novela a partir del año 2000 busca crear realidades (2012: 16). “Más allá de estas diferencias de

---

<sup>186</sup> El “realismo posmoderno”, donde según Oleza se abre “una nueva alianza entre historia y novela” (2012: 242), coincide “en el tiempo con el debate de los historiadores sobre ‘la nueva historia’ (de Burke y White a Chartier o Ricoeur), sobre la índole de la verdad histórica, o sobre las relaciones de las construcciones históricas y ficcionales, que comparten la condición común narrativa. Se entrecruzan así la ficcionalización del relato histórico por los historiadores y la historización del relato ficticio por los nuevos narradores” (Oleza, 2012: 192).

forma y fondo,” y aquí añadiríamos las diferencias generacionales entre autores que nacieron, por ejemplo, a finales de los años cincuenta y los que nacieron a principios de los setenta,

los tratamientos literarios de la guerra civil desde el cambio de milenio comparten, en grandes líneas, una actitud nueva ante el pasado: consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre las generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquéllas (Faber, 2011: 102).

Usando los términos empleados por Ana Luengo en su libro *La encrucijada de la memoria*, el autor, disponiendo de sus propios recuerdos —influidos por su entorno— y dado el carácter de esa “memoria cultural” que será influyente en la mimesis del pasado, asume el papel de *homo agens* cuando escribe sobre el pasado: *homo agens* porque actúa, porque tiene una voz en la esfera pública. En esta literatura “implicada en las controversias, polémicas y batallas de la memoria”, vemos a la figura del autor como crítico y mediador de esa gestión de la memoria. “En lugar de ser el árbitro de ‘una nueva alianza entre historia y novela’ —tomando prestada la figura de expresión de Joan Oleza— parece convertirse en una suerte de escáner de la sensibilidad social ante las deudas de la memoria y en un intérprete de las voces del pasado” (Macciuci, 2010: 30).

Como hemos visto en la sección anterior, asumir el trabajo de “escáner de la sensibilidad social ante las deudas de la memoria” requeriría adoptar un ojo crítico sobre las políticas y narrativas oficiales de la memoria y es justamente contra esa ruptura consciente con el pasado, contra esa decisión de no dejar que el pasado violento influyera en el proceso democrático, y contra esa relegación del pasado “al pasado”, que reaccionan los autores de esta “generación de nietos”, quienes ven esa ruptura de la Transición, originalmente tan modélica, primero como inmoral —un abandono total de las injusticias cometidas contra generaciones pasadas— y, segundo, como imposible: no nos queda más remedio que enfrentar el pasado, este simplemente no desaparece (Faber 2012: 125).

Si bien la modernidad separaba el pasado del presente en términos materiales, para esta generación heredera del pasado, este se mide en términos morales o éticos, en la obligación moral de enfrentar el pasado, retratarlo, rescatarlo, honrarlo o incluso juzgarlo (ídem.: 124). Esta generación de posmemoria insiste en que tiene “una *obligación moral* —además de una necesidad psicológica— de investigar el pasado y asumir su legado” y de “desentrañar y afrontar los *dilemas e imperativos éticos* que surgen cuando se asume ese legado” (Faber 2011: 102). Este asumir un pasado tan arraigado en las nociones de justicia y en el rechazo —o por los menos una posición crítica— de la memoria heredada se manifiesta en los tratamientos literarios de la guerra civil desde el cambio del milenio en forma de lo que Sebastiaan Faber llama “actos afiliativos”. Un concepto propuesto por Edward Said, la afiliación, que definía como “conexión establecida por voluntad o compromiso conscientes, contrapuesta a la noción de filiación entendida como conexión impuesta por la sangre, el parentesco o el destino” (Faber 2014: 142). La narrativa sobre la guerra civil como acto afiliativo —frente a la filiación— prima a través de la novela las relaciones y conexiones establecidas en la solidaridad con las diversas víctimas de la guerra civil y el Franquismo. Faber también afirma que el acto afiliativo, en el caso de España, implica también, guste o no, “una serie de rechazos y condenas”,

del golpe de Estado que desató la guerra en 1936; de la represión de parte de las tropas y paramilitares del bando nacional; de la dictadura franquista; de la negligencia del legado político y judicial de la represión en los años de la Transición; y de las políticas de la memoria de los sucesivos gobiernos democráticos (2014: 148).

Dentro de la crítica literaria y cultural sobre la literatura española de la guerra civil y la dictadura, parece haberse abierto una división entre los que afirman que esta noción del “acto afiliativo” —acuñado por Faber a partir de Edward Said— describe mejor la realidad y posición críticas de las generaciones presentes con respecto al pasado que la noción de posmemoria de Hirsch. La inadecuación del concepto de Hirsch para el caso español, según Hansen, radica en su “interpretación fuerte y literal del concepto del trauma psíquico individual e insiste en la posibilidad del traslado de los efectos mismos



del trauma entre generaciones” (2018: 9). Según la lectura de Hansen, la narrativa de la generación de escritores nacidos entre los años 1950 y 1980 en España no “sigue el patrón narrativo del trauma” y, además, en las narrativas en cuestión la recuperación de la memoria no ocurre dentro del marco social de la familia ; de hecho, muchas veces es todo lo contrario (ibíd.)

Si bien algunos teóricos, como Hans Lauge Hansen, han expresado la opinión de que la posmemoria de Hirsch se queda corta a la hora de describir adecuadamente la posición crítica de presentes generaciones con respecto al pasado en el caso español, no creemos que el acto afiliativo y la posmemoria traten de dos posiciones necesariamente antitéticas: recordemos que la propia Hirsch ha afirmado que la posmemoria puede operar más allá de los límites familiares a partir de una herencia transgeneracional —frente a una herencia intergeneracional— y dentro de un marco social de la memoria. Más tarde, Hirsch matizaría su concepto en sus aplicaciones más allá del ámbito familiar en lo que denomina “posmemoria afiliativa”, que es una “extension of the loosened familial structured occasioned by war and persecution” (2012: 36). No obstante, estamos de acuerdo con la noción de que el acto afiliativo capta mejor esa mirada crítica que rompe con los lazos familiares como delimitación de espacio de la memoria<sup>187</sup>.

Dentro de esta literatura que surge a partir del siglo XXI y que está tan influenciada por los discursos internacionales sobre la memoria, así como caracterizada por una mayor preocupación ética, podemos localizar las narrativas postraumáticas de duelo persistente, aunque las podemos destacar de aquellas narrativas de memoria cuyo objetivo se resume principalmente en un deseo u obligación de recuperar o reivindicar ciertos episodios y figuras del pasado. Estas novelas que surgen a finales del siglo XX están escritas —recordemos— por generaciones que no vivieron la guerra y que, como hemos señalado, están íntimamente relacionadas con las nociones de justicia reparadora

---

<sup>187</sup> Las nociones de “memoria prostética” de Landsberg (2004) o “trauma elegido” de Volkan (2001) también podrían ser útiles para describir la realidad de las generaciones posteriores en España. Sobre la memoria prostética aplicada a la literatura española actual, véase Arroyo, 2014, y en particular el capítulo cuatro. En la siguiente sección abordaremos la noción de “trauma elegido” de Volkan.

y de querer acercarse al pasado a pesar del paso del tiempo y en contra de la idea de que el pasado ya está resuelto, y de las advertencias contra (re)abrir viejas heridas. En este sentido, constituyen actos afiliativos que “movilizan el discurso literario para escenificar —y, en los más de los casos, defender— una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética que en cualquier momento anterior desde el final de la dictadura” (Faber 2011: 102). Además, buscan una relación con el pasado que trascienda los vínculos de una mera herencia familiar y/o generacional y que esté arraigada, en su lugar, en el cumplimiento de una obligación ética y solidaria elaborada desde el presente. A pesar de compartir este fundamento que, a nuestro entender, tiene que ver con el momento socio-histórico (es decir, la generación de los nietos, el énfasis en la justicia reparadora y la conceptualización de la memoria sobre todo como un fenómeno privado), la novela de memoria y la novela de duelo se diferencian principalmente en su planteamiento de esa relación con el pasado.

#### *4.1.3.1. Narrativas de recuperación de la memoria histórica*

Lo que aquí describimos como “narrativa de recuperación de la memoria histórica”<sup>188</sup> engloba buena parte de las novelas escritas desde el inicio del siglo XXI sobre la guerra civil y existe “una relación directa entre este fenómeno literario y la

---

<sup>188</sup> Becerra Mayor escribe sobre “las novelas de memoria histórica” (2015: 33). Aquí optamos por “narrativas de recuperación de la memoria histórica” para subrayar ese vínculo y esa conexión con el movimiento de la recuperación de la memoria histórica y para distanciarlas aún más del término utilizado por David Herzberger en el año 1995 —“novela de memoria”— para referirse a las novelas españolas de los años sesenta y setenta en las que el pasado surge a partir del recuerdo subjetivo, muchas veces en primera persona: “the novel of memory includes those fictions in which the individual self seeks definition by commingling the past and the present through the process of remembering” (1995: 67). A diferencia de los escritores de la generación de posmemoria, los novelistas de memoria como Camilo José Cela, Carmen Martín Gaité, Juan Benet, Juan Goytisolo y Luis Goytisolo, entre otros (1995: 162-63) vivieron durante la guerra civil (aunque siendo algunos bastante jóvenes) y los años más cruentos de la posguerra. Es preciso insistir en que estas narrativas de recuperación no constituyen una nueva forma de narrativa sino una continuación de las mismas preocupaciones que surgen en la narrativa española a partir de los años 80 y 90 como parte de ese “realismo posmoderno” acuñado por Oleza, donde “la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas” (1996: 41).

reivindicación de la reparación moral de las víctimas del franquismo que, desde principios del presente siglo, está realizando la ARMH” (Becerra Mayor, 2015: 33). Dentro del marco teórico y temporal, se trata de, como hemos visto arriba, novelas escritas sobre todo por autores de segunda o incluso tercera generación que no vivieron la contienda de la guerra, los años más crueles de la posguerra o incluso la dictadura franquista. Al tratarse, por tanto, de una generación de posguerra y de posdictadura, algunos estudiosos del tema las han tildado de “novelas de posmemoria” (Cuñado, 2007) para denominar la respuesta dada por las generaciones subsiguientes al trauma.

Entendemos estas obras como producto de su tiempo: un momento histórico marcado por la internacionalización de las nociones de memoria colectiva y justicia transicional y por el auge del mismo movimiento por la recuperación de la memoria histórica en España, aspectos ambos que han influido buena parte de la actual generación de escritores a la hora de asumir una mirada más crítica del siglo XX en España bajo el imperativo moral de cuestionar aspectos de la guerra civil y de la dictadura, pero también influida por cómo se ha gestionado y heredado lo que Ricard Vinyes llama “la buena memoria” del Estado, que establecía de arriba hacia abajo cómo se iba a formar esa memoria e historia oficiales (2009: 25). Estas novelas están dotadas de “un afán cognitivo, la obligación moral de deshacer los nudos de silencio y de completar los hiatos impuestos por el rigor del franquismo” (Macciuci, 2010: 36) y sus argumentos suelen girar precisamente en torno a una recuperación de datos o información relacionados con la memoria de los vencidos: “Se reivindica su memoria frente a la política de olvido emprendida en la Transición como única fórmula viable mediante la cual llevar a cabo la reconciliación nacional” (Becerra Mayor, 2015: 326).

En buena medida, estas narrativas, tan influenciadas por esa memoria cultural, tienen como objetivo educar, esclarecer, arrojar luz sobre aquellos episodios, personajes, acontecimientos olvidados, borrados o ignorados de la memoria colectiva: corregir ese déficit de memoria a través de la recuperación de figuras e historias perdidas que sirven para actualizar la memoria colectiva actual; “las novelas se apropian de la memoria colectiva y [...] cooperan a fijarla” (Luengo, 2004: 13). La escritora Dulce Chacón afirma

que la literatura puede servir para iluminar lo desconocido y que “no es casualidad ni es una moda el que haya tantas publicaciones sobre la represión de la posguerra porque somos una sociedad que no se conoce a sí misma, y un pueblo sin memoria es un pueblo enfermo...” (Chacón ápuđ Potok, 2012: 10).

La recuperación de historias y figuras en la novela surge a partir de una obligación moral por parte de los autores, para quienes más que contar algo sobre el pasado a través de la ficción, se trataría de hacer que lo perdido se oiga, se consuma, donde “frente al olvido que la democracia va fraguando en torno a la memoria todavía sangrante de la Guerra, la literatura se convierte en instrumento con el que *reemplazar* una memoria cada vez más perdida” (Moreno-Nuño, 2006: 15)<sup>189</sup>.

Esta recuperación de elementos se hace casi siempre en clave de justicia; así, las novelas de recuperación surgen a partir de:

la responsabilidad de desenterrar las calaveras, que junto con los restos de sus objetos, denuncian la verdad silenciada de la historia. Pero la responsabilidad pasa también por hacer parte del presente un pasado desconocido, y como en las novelas, dar la palabra a voces silenciadas por la historia, apoderándose mediante la ficción narrativa de la verdad de su memoria (Corredera González 2010: 20).

Comparar las exhumaciones reales con las literarias no es casual: como las numerosas exhumaciones llevadas a cabo por grupos como la ARMH y otros, la novela de recuperación a través de sus páginas deviene un receptáculo para los restos de las historias olvidadas. En esta literatura, existe “una relación directa entre este fenómeno y la reivindicación de la reparación moral de las víctimas del franquismo que, desde principio del presente siglo, está realizando la ARMH” (Becerra Mayor, 2015: 33). De las exhumaciones Francisco Ferrándiz escribe que devienen “a privileged public space for telling of their stories” (2008: 6); en las narrativas de recuperación, el texto literario deviene un espacio también privilegiado para los personajes y episodios olvidados de la historia. Aunque en la cita que viene a continuación, Fernández de Mata se refiere a los

---

<sup>189</sup> La cursiva es nuestra.

desaparecidos cuyos restos se intenta recuperar, de modo parecido se puede entender la labor de estas narrativas para retornar lo olvidado o ignorado a la memoria colectiva:

Se consideran los olvidados de la guerra civil [...] agraviados en cuanto que no han recibido la atención y reparación debida. Todo su dolor se ha transformado en una reivindicación sobre el conocimiento: incorporarse a la historia. Su periplo como *excluidos de la historia* les ha llevado a sentirse sujetos carentes de consideración histórica y de ahí la reivindicación de que la arte experiencial que creen sólo ellos conocen, pase a formar parte del discurso histórico colectivo. (Fernández de Mata, 2016: 43)

En este sentido, “la novela de la guerra civil en la actualidad realizaría [...] las tareas que la clase política no llegó —no quiso o no pudo— abordar con el fin del franquismo” (Becerra Mayor, 2015: 33). El resultado es un narrativa inextricablemente fusionada con la Historia en la que los autores se vuelven agentes de la recuperación de la memoria histórica y asumen el curioso papel de unos historiadores dotados de la libertad creativa intrínseca a la literatura:

On the one hand, contemporary Spanish novelists have massively associated themselves with the memory movement, and many have injected their texts with copious doses of twentieth century history, priding themselves in public on the amount of serious research done for their stories. On the other, they continue to reserve the right to make things up (Faber, 2012a: 130).

De pronto, el acto de escribir —y de leer— se ha convertido en un acto de recuperación y de salvación del olvido, lo que Becerra Mayor describe como “la muerte hermenéutica” (2015: 312), haciéndose eco de lo que Isaac Rosa escribe en su *El vano ayer* (2004), donde

el olvido impuesto sobre los muertos puede, en efecto convertirse en una segunda muerte, un ensañamiento postrero sobre el que fue fusilado, torturado, arrojado por una ventana o baleado en una manifestación, y que desde su insignificancia en la memoria [...] se convierte en un despreciado cadáver que cada día vuelve a ser fusilado, torturado, defenestrado o baleado (2004: 63).

Para las historias y personas desconocidas e ignoradas del pasado, perdurar en el olvido hace que los crímenes y privaciones sufridas se vuelvan a repetir continuamente hasta encontrar su paradero en la narrativa.

Aunque sí es verdad que dentro de lo que llamamos novela de recuperación existe una diversidad en cuanto a forma y estilo, insistimos en usar este nombre para referirnos a aquellas novelas que recuperan algún episodio, grupo o figura del pasado, no conocidos o poco conocidos<sup>190</sup>: los bebés robados en *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado o en *Si a los tres años no he vuelto* (2011) de Ana Cañil; la mujer republicana represaliada y las cárceles franquistas en *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón; los topos en *La malamemoria* (1999) de Isaac Rosa; el republicano exiliado que luchó fuera de España en la Segunda Guerra mundial en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas; la desaparición de José Robles en *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón; el expolio de tierras en *El corazón helado* (2007) o la Operación Reconquista de España en *Inés y la alegría* (2010) de Almudena Grandes; o la masacre de la carretera de Málaga-Almería en *La desbandá* (2008) de Luis Melero. Además, la novela de recuperación suele contar con alguna clase de notas o apuntes de investigación,

---

<sup>190</sup> Las sinopsis en las contraportadas de estas novelas a menudo apelan justamente a ese descubrimiento o esa relevación de un secreto del pasado. Aquí reproduzco algunos fragmentos —la cursiva es nuestra en todos los fragmentos—: “Empeñado en averiguar la *verdad* y en medio de una conspiración de *silencio*” (*Enterrar a los muertos*, 2005); “Un profesor de instituto *investiga*, casi por azar, la historia de una enigmática escritora que [...] publicó una única novela en la que parece denunciar, entre líneas, *uno de los mayores dramas de la posguerra*” (*Mala gente que camina*, 2006); “Julio Carrión, poderoso hombre de negocios cuya fortuna se remonta a los años del franquismo, deja a sus hijos una sustanciosa herencia pero también muchos puntos oscuros de su pasado” (*El corazón helado*, 2007); “*La malamemoria*, primera novela de Isaac Rosa, indaga sobre el *peso del pasado* a partir de dos historias cruzadas“ (*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, 2007). “Ellos están dispuestos a *recuperar* un tiempo doloroso y oscuro” (*La mujer del maquis*, 2008); “Ana R. Cañil recrea [...] unos hechos terribles y *prácticamente desconocidos* de nuestra posguerra” (*Si a los tres años no he vuelto*, 2011). La gran cantidad de argumentos que giran en torno al descubrimiento del pasado queda reflejada de manera irónica en los comentarios hechos por ese “lector impertinente” que “se cuele” en la reedición del libro *La malamemoria* de Isaac Rosa: “El primer capítulo ya se apresura a plantear el que seguramente será hilo conductor de la novela: la búsqueda [...], la investigación desde el presente [...] sobre hechos del pasado, a partir de algún elemento casual, dudoso y enigmático [...]. Todo lo cual, siguiendo el previsible esquema común a tantas novelas de los últimos años (la investigación a partir de un hallazgo fortuito de algún episodio oculto del pasado), desemboca en el inevitable descubrimiento de...¡Un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, unas vidas perdidas en el sumidero de la historia, etc., etc.” (2007: 24).

referencias historiográficas y bibliográficas documentos de distinta índole, fotografías, ec., o incorporados dentro del texto mismo o en la forma de un prefacio, una página de agradecimientos o una bibliografía. En muchos casos, esta incorporación surge a partir de una “preocupación por mostrar el origen de la información, explicarle al lector cómo, quién, dónde y para qué se logra un determinado dato posteriormente incluido en la trama”: como afirma Antonio Gómez López-Quiñones, “nunca la ficción ha parecido tan historiográfica” (2006:16 )<sup>191</sup>.

Nos dice Dulce Chacón de *La voz dormida* que “surge de una necesidad personal de hace mucho tiempo, de conocer la historia de España que no me contaron, aquella que fue censurada y silenciada” (en Corredera González, 2010: 137). Para los novelistas que se ven obligados a emprender la admirable tarea de (re)contar algo poco (o nada) conocido del pasado, el acto de incluir a las diferentes víctimas de la Historia como objetos de la narrativa convierte los actos de escribir y leer en un acto de reconocimiento y conmemoración, para corregir, en la medida de lo posible, los errores de haber ignorado u olvidado historias enteras del pasado y para impedir esa muerte hermenéutica. Se podría decir pues que la novela de memoria histórica constituye un modo de asumir ese imperativo lanzado por Julia Conesa, una de las Trece Rosas, quien escribió una carta dirigida a su madre antes de su fusilamiento en la que pide “que [su] nombre no se borre en la historia” (Chacón, 2002: 220).

Ese aspecto de la fusión de la Historia y la narrativa es un elemento ubicuo e integral en la novela de recuperación y la crítica literaria se ha dedicado a analizar extensamente este fenómeno y a ponerle nombre en las distintas novelas que aquí nos conciernen. Hans Lauge Hansen denomina esta hibridación de géneros (la literatura con el género historiográfico, periodístico, etc.) en la narrativa española a partir del cambio del siglo como “docuficción”. Según Hansen, la incorporación de “documentos”, es decir,

---

<sup>191</sup> Cabe señalar de Gómez López-Quiñones hace esta afirmación sobre la narrativa de los últimos años, yuxtaponiendo esta con el trabajo de pseudohistoriadores como Pío Moa o César Vidal, quienes han disfrutado de bastante éxito a pesar de su “notoria despreocupación metodológica”: “nunca la ficción ha parecido tan historiográfica y la historiografía tan ficcional” (2006: 16).

documentos históricos, nace a partir del propósito de otorgarle al texto literario una noción de facticidad: “el lector se ve sometido a una duda a veces irresoluble acerca de la ‘veracidad’ y ficcionalidad del texto” (2012: 84).

Hansen distingue entre dos tipos de “docuficción”. El primero sería la novela que empieza *a priori* con el documento histórico con el fin de acercar éste a la ficción y cuya narración cuenta “la historia de unos personajes históricos, pero sin incluir personajes ficticios o escenas imaginadas, ni utilizar el diálogo directo entre los personajes” (idem.: 85). Como ejemplo de este “ensayo documental narrado”, Hansen propone *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón y *La mujer del Maquis* (2008) de Ana Cañil, dos novelas que cuentan con una base bibliográfica bastante extensa para narrar la historia verdadera de unos personajes históricos<sup>192</sup>. El segundo tipo de docuficción propuesto por Hansen sería aquel que acerca la ficción al documento histórico o periodístico: son “novelas pobladas de personajes y protagonistas históricos, cuyas tramas están basadas en hechos históricos bien documentados en la historiografía e investigada por el propio autor” (idem: 86). Hansen pone como ejemplos *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2003) de Dulce Chacón o *Tiempo de memoria* (2009) de Carlos Fonseca.

Además de este carácter híbrido de la novela de memoria, podemos distinguir entre dos modos de narración que predominan en este tipo de novela. El primer modelo narrativo ha sido objeto de mucha crítica literaria en los últimos años y es conocido por distintos nombres: “tramas de búsqueda o de investigación” (Fernández Prieto, 2006), “*thrillers* cognoscitivos” (Gómez López-Quñones, 2006)<sup>193</sup> o “el modo reconstructivo” (Liikanen, 2012). La trama de este tipo de novelas se centra en el descubrimiento de una

---

<sup>192</sup> Pese a ser descritas como novelas, hay que insistir en su carácter híbrido: ambas obras cuentan con fotos, notas a pie de página y, al final, una bibliografía con las obras citadas. *Enterrar a los muertos* es galardonado con el premio Dulce Chacón de Narrativa Española en 2006 y *La mujer del maquis* con el premio Espasa de Ensayo en 2008.

<sup>193</sup> Los *thrillers* cognoscitivos constituyen la primera de tres categorías señaladas por Gómez López-Quñones en su estudio (2006). Las otras dos serían aquellas que se dedican a retratar la violencia ejercida por el régimen franquista y las que evocan una visión utópica de los días de la Segunda República y una añoranza por un pasado mejor.



historia o un hecho desconocidos por parte del narrador y el subsiguiente proceso de investigación que se lleva a cabo dentro de la narración misma.

Como hemos señalado antes, un rasgo característico de la novela de memoria es que esta indagación en el pasado suele girar en torno a una cuestión, una historia o una figura en particular, haciendo que uno de los fines principales de la narración sea el descubrimiento de lo desconocido, la recuperación de algo o alguien perdido. Como ejemplo, señalamos *La malamemoria*<sup>194</sup>, *Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina*, *Enterrar a los muertos*, *Los rojos de ultramar*. Sobre esta estructura de narrativa, José-Carlos Mainer observa que esta “nueva forma de acercamiento al pasado”, tan común en en la primera década del nuevo siglo, se ha convertido en una especie de “receta” para escribir sobre la guerra civil (2006: 158-159).

Por otro lado, frente a las tramas de investigación están “las tramas miméticas” (Fernández Prieto, 2006) o “el modo vivencial” (Liikanen, 2012). Estas novelas casi siempre cuentan con “narradores autobiográficos, protagonistas o testigos de lo que cuentan” o, por otra parte, “narradores omniscientes que asumen la perspectiva de los personajes, contruidos a imagen y semejanza de individuos reales” (Fernández Prieto, 2006: 46). En el caso de un narrador omnisciente, este constituye una voz impersonal “que brinda al lector acceso a la intimidad de los personajes mediante la focalización interna” (ibíd.). Su objetivo sería representar “el pasado como una experiencia vivida. [...] Crear una ilusión mimética, abrir una ventana al pasado, para que el lector pueda

---

<sup>194</sup> Cabe señalar que en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa (novela que es, en realidad, una reescritura de *La malamemoria* con los comentarios de un lector impertinente que se cuela en la narración) esta persecución detectivesca es objeto de crítica por parte del lector impertinente: “siguiendo el previsible esquema común a tantas novelas de los últimos años (la investigación a partir de un hallazgo fortuito de algún episodio oculto del pasado), desemboca en el inevitable descubrimiento de... ¡un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, una vidas perdidas en el sumidero de la historia, etc., etc.” (Rosa, 2010: 24). Así, en su versión nueva, la novela metaficticia también formaría parte de lo que Liikanen llama el “modo contestatario”: “las novelas contestatarias no ofrecen necesariamente un relato completo y coherente, sino que se concentran en los problemas inherentes al intento de construirlo. Se trata de textos *autorreflexivos* que rompen la ilusión mimética para explorar y problematizar las prácticas de representación habituales” (2012: 49). A su vez, Becerra Mayor pone la novela de Rosa como ejemplo de una parodia que confirma la existencia de “una moda literaria” (2015: 346).

compartir con los personajes la experiencia subjetiva de los acontecimientos del pasado” (Liikanen, 2012: 45). Se trata de novelas narradas de modo más tradicional, aunque éstas también cuentan con una fuerte presencia de lo historiográfico (ponemos como ejemplo *La voz dormida*).

Pese a las diferencias que puede haber entre estas dos categorías —los *thrillers* cognoscitivos, tramas de búsqueda o de investigación, modo constructivo, por un lado, y las tramas miméticas y el modo vivencial por otro—, podemos entender que el objetivo y la preocupación de ambos es, sobre todo, epistémico: en el caso de las investigaciones se trata de destapar o descubrir un secreto del pasado y en el de las tramas miméticas representar la experiencia vivida por los protagonistas durante la guerra o posguerra. Ambas clasificaciones cuentan con la misma característica de la fusión de historia y literatura, la cual crea en la mayoría de los casos dos niveles paralelos entre el pasado y el presente: o bien el narrador —en el caso de narrativas de búsqueda o de investigación— o bien el propio autor —en el caso de autores que incorporan fuentes bibliográficas directamente al texto o que declaran sus intenciones en prólogos o agradecimientos<sup>195</sup>— busca recuperar historias individuales perdidas u olvidadas, imitando así los discursos sociales de los últimos años de la memoria, su recuperación bajo imperativo moral. Hansen se hace eco también de este aspecto cuando escribe que muchas de las novelas actuales son una especie de “mímesis de la memoria cultural” en la que “esta tendencia literaria se empeña en describir, discutir y reflexionar sobre los procesos sociales que contribuyen a la producción de una memoria cultural en una determinada sociedad” (2012: 89).

El deseo y la necesidad de indagar en el pasado, de recuperar qué es lo que realmente pasó, son dos aspectos característicos de sociedades en transición. Así lo

---

<sup>195</sup> Los agradecimientos y las dedicatorias sirven una doble función: más allá de dar las gracias a quienes han prestado su ayuda para la realización de la novela, tienen también la función de revelar cuáles de sus personajes eran personas de verdad. Ponemos como ejemplo la dedicatoria de *La voz dormida* en la que la autora muestra su “gratitud a todas las personas que [le] han regalado su historia” y enumera varias de las reales que aparecen en la novela como personajes. Otro ejemplo sería *Tiempo de memoria* de Carlos Fonseca, en la que el autor da las gracias a las personas que le ayudaron en descubrir la historia del cabo José Rico.

explica Gabriel Gatti en su trabajo sobre la construcción de la identidad de la figura del detenido-desaparecido en el Cono Sur (citado más arriba) en el que el autor identifica dos tipos de narrativas sociales que en esencia no son mutuamente excluyentes y que han surgido en los años posteriores a las dictaduras en Argentina y Uruguay. Son, en efecto, dos modos de enfrentar el vacío creado por las catástrofes del pasado; dos posturas que podemos asumir ante la pregunta de cómo nos podemos acercar en el presente a aquello que no dejó testigos, y que nos ayudarán a definir la diferencia entre narrativas de recuperación de la memoria histórica y narrativas de duelo persistente.

A diferencia de “las narrativas de ausencia de sentido”, ejemplificadas por la obra del fotógrafo argentino Gustavo Germano, los escritores de la novela de recuperación aquí tratados, con su imperativo de recuperar y rescatar, constituirían parte de “las narrativas del sentido”. Para Gatti, las narrativas del sentido son aquellas que intentan “reponer lo que [la catástrofe] deshace: apuestan por re-unir cuerpos y nombres [...] por re-componer individuos devolviendo sentido a la conexión de esas personas con sus inscripciones como miembros de un estado.” (2012: 84). Como ejemplos de estas narrativas puestas en acción, el sociólogo pone cuatro “militantes del sentido”: los arqueólogos que trabajan para devolver sentido a las ruinas de los espacios utilizados para la detención, tortura o desaparición; archiveros que rebuscan en los papeles del Estado para darles sentido; los antropólogos que buscan los restos de los desaparecidos; los psicoanalistas que buscan ayudar a los afligidos por el trauma (ídem.: 86). Los novelistas aquí en cuestión pueden verse también como militantes de la memoria, militantes del sentido, que pretenden devolver sentido a la tragedia del pasado a través de la recuperación de historias individuales, figuras históricas desconocidas, etc.

Vemos, entonces, la novela de recuperación actual como un producto de su tiempo, influenciada por los aspectos mencionados arriba: un entendimiento de la memoria claramente influido por la internacionalización de ésta (en un ámbito post-Holocausto, post-comisiones de la verdad) y por una visión de la historia que se define sobre todo a partir de una postura ética. La novela de recuperación refleja así también la privatización de la memoria que se ha dado en el debate público y que la entienden como fenómeno

privado, marcando las pautas de cómo recuperar la memoria a través de la literatura: para José-Carlos Mainer, las novelas que se publican a principios del siglo XXI constituyen “una reconquista privada de la memoria” (2006: 157). Los autores de la novela de recuperación “consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual” y pretenden recuperar la memoria arrojando luz sobre algún aspecto, alguna historia o figura olvidadas o desconocidas (Faber, 2011: 102). El rescate de personajes y episodios históricos concretos del pasado a través de la literatura mimetiza el funcionamiento de este tipo de recuperaciones en otros ámbitos como la exhumación de cuerpos o la reivindicación de distintos grupos políticos, asociaciones de la memoria, etc. Se trata en la mayoría de los casos de procesos en los que los intereses individuales de cada grupo o entidad están ligados y limitados a la recuperación de un familiar o un grupo de represaliado en general. La privatización daría lugar a una diversidad en los temas tratados en las novelas de memoria (algunos señalados arriba) que, a su vez, resulta en una sensación de disyunción entre las diferentes víctimas de la guerra civil y el franquismo, entre todas las memorias rescatadas. Si bien es cierto que Chacón habla de las presas republicanas en las cárceles franquistas como “las protagonistas de la Historia que nunca se contó” (ibíd.), lo mismo se podría decir también del caso de los bebés robados, los topes o cualquier otro episodio que quedó enterrado tras la derrota y décadas de dictadura.

Para los novelistas que se ven obligados o inspirados a emprender la admirable tarea de rescatar algo desconocido del pasado, la recuperación de estas historias constituye una especie de justicia reparadora, por lo menos en el ámbito literario, que está arraigada en este concepto de reconocimiento. Como escritores, el acto de incluir a las diferentes víctimas de la Historia como objetos de la narrativa convierte el acto de escribir —y, por tanto, de leer— en un acto de reconocimiento y conmemoración para corregir, en la medida posible y permitida por los medios literarios, los errores de haber ignorado u olvidado historias enteras del pasado.

## 4.2. Duelo en la España del *memory boom*

*Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. Por el contrario, se festeja, una y otra vez, en la relativa normalidad adquirida, la confusión entre que algo sea ya materia de historia y el que no lo sea aún, y en cierto modo para siempre, de vida y de ausencia de vida. El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquél en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío*

Carlos Piera, epígrafe de *Los girasoles ciegos*

Las secciones anteriores del presente capítulo han servido para describir el marco socio-político general de España a partir del año 2000, en el que se desarrolla el *boom* de la memoria y explicar cómo este se ha manifestado en concreto en la literatura a partir del cambio de siglo. De esa impresión general, podremos sacar varias conclusiones que serán integrales a la hora de abordar la noción del duelo en España a partir del cambio de siglo.

La primera es que la influencia de los discursos sobre la justicia transicional y los derechos humanos procedentes del contexto europeo post-Holocausto y, sobre todo, de los países del Cono Sur, han supuesto un punto de inflexión en la mirada crítica propia de la sociedad española, más allá del debate de si ha existido o no un “pacto de olvido” o “pacto de silencio”<sup>196</sup>. Además de la influencia de los discursos internacionales en el giro hacia esa mirada más crítica, hay que tener en cuenta también el recambio generacional. En todo caso, la consolidación de la figura del desaparecido español, a raíz de la internacionalización citada, en el imaginario colectivo mediante las exhumaciones y el movimiento memorialista, pone de manifiesto no solo una inquietud y una preocupación generales en el ámbito social por la Historia reciente del país sino también la conciencia

---

<sup>196</sup> Véase la sección 4.1.1. sobre algunas de las posturas críticas sobre los términos “pacto de olvido” o “pacto de silencio”.

de toda una serie de tareas pendientes por parte de la sociedad —tanto el colectivo como el Estado— para con las víctimas de la guerra civil española y el franquismo. Esto, junto con el esclarecimiento de episodios poco investigados como los de los topos y el trabajo esclavo o desconocidos, como los bebés robados o los campos de concentración, provoca en el terreno de la cultura popular lo que llega a ser una tendencia mayoritaria en las representaciones culturales, cuyo objetivo *grosso modo* sería corregir precisamente el déficit epistémico sobre el pasado.

La segunda de estas conclusiones nos lleva a pensar que, a pesar de esa mirada crítica hacia la “buena memoria del Estado”, el surgimiento de asociaciones particulares como la ARMH y las medidas políticas y jurídicas impulsadas por el gobierno socialista de Zapatero por un lado y por el juez Baltasar Garzón por otro, la primera década del siglo XXI es testigo de la consolidación de una visión *privada* de la memoria. Aunque es cierto que las narrativas de recuperación de la memoria histórica, en su mayor parte, constituyen lo que Sebastiaan Faber ha denominado “actos afiliativos”, que pretenden romper el marco familiar como el espacio por excelencia de la memoria, sostenemos que el rescate de historias, figuras y episodios individuales y distintos acaba reforzando esa visión privada de la memoria según la cual las diferentes víctimas acaban compitiendo por un mayor reconocimiento en la sociedad (Labanyi, 2008; Gómez López-Quiñones, 2012)<sup>197</sup>. Por muy importante y necesario que pueda ser el descubrimiento del pasado para “actualizar” la memoria colectiva mediante las narrativas de recuperación —y cabría añadir el entendimiento de dichas narrativas como actos afiliativos—, sostenemos que estas narrativas operan mediante un proceso privado y particular con respecto al duelo, que refleja un entendimiento privado del mismo. Dicho de otro modo, la prescripción para saldar esa deuda epistémica no deja de reflejar un entendimiento privado de la memoria, que se asemeja al primer modelo de duelo de Freud que buscaba la consolación y un eventual retorno al estado previo a la pérdida. El reconocimiento de historias y

---

<sup>197</sup> Aunque Labanyi reconoce el mérito ético de establecer quién es víctima ante injusticias pasadas, sobre todo cuando se trata de un reconocimiento que en algunos casos ha tardado décadas en llegar, nos advierte de que corremos el riesgo de cimentar una visión de la Historia que prescinde de actores y fuerzas políticas para concentrarse en lo simplemente les ocurre a las personas (2008: 120).

figuras olvidadas, desconocidos o ignoradas es necesario, pero no suficiente; nuestra deuda con el pasado desde el presente obliga a mucho más que contestar la pregunta de qué pasó y las carencias del presente respecto al pasado y a las tareas pendientes atañen a unas posturas y prácticas que van más allá de una recuperación de hechos.

El objetivo de la presente sección es retomar las ideas sobre el duelo en el contexto español, y en concreto en la España del *boom* de la memoria; es decir, a partir de los aspectos socio-políticos antes mencionados, y de cómo condicionan el renovado interés por el pasado y la eclosión de la memoria en la esfera pública. Esto conllevará visitar algunas de las teorías expuestas en secciones anteriores —duelo colectivo, los afectos, etc.—, pero esta vez, con el fin de aplicarlas al caso concreto español. Todo esto será necesario para luego llevar a cabo el análisis de ejemplos particulares de narrativas postraumáticas de duelo procedentes del contexto español.

Nos adentraremos en el terreno del duelo en el caso de España partiendo de una serie de presupuestos que nos guiarán a la hora de contestar cuestiones como: ¿qué formas de duelo han existido o han de existir en el caso español?, y tras identificar y analizar las narrativas postraumáticas de duelo persistente en el caso español: ¿cómo funcionan estas narrativas en este caso en concreto?

El primero de esos presupuestos implica distinguir entre duelo individual y colectivo. Si bien es cierto que el duelo individual y el colectivo están inextricablemente relacionados —no se puede hablar sobre duelo en el caso español sin hacer referencia a las personas con familiares en cunetas, fosas comunes o en un lugar como el Valle de los Caídos—, queremos dejar claro desde el principio que aquí lo que nos concierne es ese duelo colectivo, más abstracto, que ha de realizarse y operar en un ámbito público y colectivo, desvinculado del ámbito familiar: aquel que sería el escenario —claro está— de la circulación y consumo de las narrativas postraumáticas de duelo persistente.

El segundo presupuesto asume la necesidad del duelo o la existencia de un duelo que está por realizar, que exige ser realizado, como sugiere la cita de Carlos Piera<sup>198</sup> que

---

<sup>198</sup> La cita del poeta Carlos Piera que encabeza esta sección y, como indicamos más arriba, sirve de epígrafe

sirve de epígrafe a la novela de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, y que afirma que “en España no se ha cumplido con el duelo”. Afirmamos, junto con buena parte de los autores de las narrativas de recuperación de memoria histórica y estudiosos de las mismas, que más que una saturación de memoria a partir de los comienzos del siglo XXI, ha habido y sigue habiendo, en realidad, un déficit de memoria (Gómez López-Quiñones, 2012: 88), el cual hemos matizado como déficit epistémico, sí, pero también como déficit afectivo.

Empezaremos por abordar, primero, la cuestión de la necesidad de un duelo en la actualidad en España, para luego tratar la distinción entre duelo individual y duelo colectivo en este caso. Por último, abordaremos las narrativas postraumáticas en el contexto español a partir del cambio de siglo.

#### 4.2.1. La necesidad de un duelo

Más allá de las advertencias hechas por el historiador Santos Juliá contra el proceso de *argentización* de la mirada al pasado en España y sus preocupaciones por la intrusión de la Memoria en el terreno de la Historia, Juliá también cavila sobre la cuestión del duelo y, en particular, sobre la naturaleza de ese proceso en clave colectiva, afirmando que “el duelo no crea una duda permanente en la sociedad”<sup>199</sup>. En las escasas declaraciones recogidas por la nota de prensa, el historiador no solo desvincula el concepto del duelo de la noción de una tarea pendiente o necesaria que concierne al colectivo, sino que también considera nuestro presente como un tiempo en el que el duelo ya se ha superado. Aunque semejante aseveración no hace sino cimentar esa visión privada de la memoria, desvinculando las penas aún vigentes de ciertas familias, pensamos que estas declaraciones de Juliá tienen menos que ver con un veredicto al estilo Fukuyama y más con la preocupación por los usos y posibles abusos de la memoria, al

---

a *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez. La cita original proviene de la introducción a la *Antología poética* del poeta valenciano y exiliado Tomás Segovia, titulada *En los ojos del día* (2003).

<sup>199</sup> Estas declaraciones provienen de un artículo publicado por Europa Press después de las V Jornadas “Lecciones y Maestros” celebradas en Santillana del Mar en 2011. Véase el artículo en <http://www.europapress.es/cultura/noticia-santos-julia-aboga-pasar-pagina-guerra-civil-duelo-no-crea-deuda-permanente-20110621161522.html>



llevar a cabo la lectura del pasado a la luz de las preocupaciones del presente. En el debate entre Juliá y el historiador Pedro Ruiz Torres publicado en la revista *Hispania Nova* en 2007, Juliá elucida y matiza esa preocupación escribiendo que

cuando se trata de recordar el pasado no vivido y se intenta que ese recuerdo sea compartido por otros con el propósito de celebrar colectivamente lo sucedido —como *duelo*, como exaltación, como reconocimiento...— entra en acción inevitablemente aquella capacidad para transformar el pasado en función de las exigencias del presente [...]. (2007: 789)<sup>200</sup>

En su réplica, Ruiz Torres hace mención precisamente del duelo al plantear la pregunta de si el trabajo del historiador atañe solo a las causas o también a las consecuencias de un conflicto: “¿Carece de relevancia para el conocimiento histórico de la guerra civil [...] el que unas víctimas estén enterradas en grandes mausoleos que durante muchos años magnificaron su recuerdo y otras hayan desaparecido sin dejar rastro y sin que sus familiares puedan siquiera llevar a cabo el duelo?” (2007b: 841). De forma más tajante, el historiador Francisco Espinosa Maestre describe la postura de Juliá como una censura de las reclamaciones de ciertos sectores de la sociedad: “No se sabe aún el número de víctimas causadas por el fascismo ni su identidad ni la fosa donde acabaron y dice que las familias superaron ya el duelo [...] y dice que hay que dar el caso por cerrado” (2015: 383)<sup>201</sup>. Como sugieren Ruiz Torres y Espinosa Maestre, la proposición de la superación del duelo<sup>202</sup> no solo es una forma de menospreciar o ningunear el dolor de cierto sector de la población —sin entrar en que semejante afirmación parece seguir el mismo rumbo

---

<sup>200</sup> La letra cursiva es nuestra.

<sup>201</sup> Las palabras de Espinosa Maestre proceden del artículo “La guerra en torno a la historia que ha de quedar”, recogido en la colección de textos *Lucha de historias, lucha de memoria* (2015). El artículo en cuestión también se publicó en el año 2012 en el número 10 en la revista *Hispania Nova*, que incluía a modo de epígrafe unas reflexiones hechas por Sebastiaan Faber y extraídas de su ensayo “Elogio del olvido” (2012) sobre las tesis expuestas por David Rieff en *Against Remembrance*. Aunque las observaciones de Faber van más allá del enfoque de esta tesis, ofrecen una mirada interesante y crítica sobre la figura del historiador: “es difícil evitar la sospecha de que, en el fondo, lo que lamentan Rieff, Juliá, [Tony] Judt y [Margaret] Macmillan no es únicamente el auge de la ‘memoria’ a expensas de la ‘historia’. Lo que lamentan también es la desaparición de un mundo: un mundo en que historia y memoria compartían un mismo marco narrativo nacional...” (Faber, 2012b).

<sup>202</sup> En consonancia con lo que Freud llamó “la fase triunfante del duelo”. Véase la sección 4.2.1.3. de esta tesis.

del imaginario franquista sobre una falsa reconciliación que, forzada e impuesta, tiene su máxima expresión en el Valle de los Caídos, pero también, del discurso de la reconciliación de la Transición construido sobre esa noción equívoca de la supuesta “generosidad de las víctimas”—, sino que desoye y desatiende las posibles implicaciones de divorciar el duelo individual del colectivo. Lo contrario de anunciar la superación del duelo sería reconocer la existencia de duelo(s) pendiente(s), incluso de un duelo que nos es ajeno. En una sociedad compuesta de distintas memorias y experiencias, esto constituiría el primer paso de esa labor: en sus escritos sobre el tema en cuestión, Derrida afirmaba que es imposible hablar del duelo sin ser partícipe de esa labor: “one cannot hold a discourse *on* “the work of mourning” without taking part in it (2001: 142).

Más allá de las cuestiones relacionadas con el duelo que han surgido a partir del debate entre memoria e historia, la noción de un duelo inconcluso ha estado presente en muchos ámbitos de la sociedad a partir del cambio de siglo, sin duda como resultado — en parte— del inicio de las exhumaciones a cargo de asociaciones como la ARMH. La aseveración de que “en España no se ha cumplido con el duelo” (Piera en Méndez, 2004) por las pérdidas producidas por la guerra civil y el franquismo no se limita únicamente al ámbito de la literatura —como es el caso de la cita del epígrafe a la novela de Méndez— sino que abunda en diversos campos de estudio que van desde la historiografía o la sociología hasta la psicología y el psicoanálisis. Un breve recorrido por la literatura sobre el duelo en el contexto español a partir del cambio de siglo basta para dar con una diversidad de distintos sinónimos que denominan ese proceso no cumplido, imperfecto o que está por hacer: “duelo no resuelto” o “duelo inconcluso” (Fernández de Mata, 2016); “duelo congelado” (Armañanzas Ros, 2012; Valverde Gefaell, 2014); “duelo silenciado” o “duelo impedido” (Morandi, 2012); “duelo paranoide” o “duelo maníaco” (Tizón, 2014); “duelo inevitable” (Thiebaut, 2008) e incluso “duelo falso” (De Diego, 2012)<sup>203</sup>. Pese a la diversidad disciplinar de los ámbitos en los que estos términos se emplean, en

---

<sup>203</sup> Conviene precisar el contexto de este último. Estrella de Diego afirma que en España los muertos no se han enterrado ni han llorado del todo — sería este un duelo falso, “fake mourning”— el cual, según la autora, ha repercutido en la sociedad y ha dado paso a una especie de melancolía (2012: 199).

cada uno de los casos se aplican al contexto español y hacen referencia a una *labor* o un *trabajo* que aún está por realizar<sup>204</sup>. En el caso de España, hablar de una labor de duelo que está por hacer supone plantear cuestiones fundamentales: ¿por qué no se ha podido elaborar ese proceso? ¿A quién afecta esa labor no realizada y a quién le corresponde (re)tomar esa tarea? ¿Al individuo o al colectivo? ¿A la sociedad o al Estado? Además, requiere mirar con atención la presencia o la ausencia de políticas de memoria, cómo se ha gestionado la memoria, tanto dentro de la esfera pública como en el contexto familiar.

Dentro del marco temporal que aquí nos concierne, podemos entender la figura del desaparecido español<sup>205</sup> como el nexo donde convergen todas las cuestiones a las que un duelo no realizado atañe. Tanto la existencia de esta figura en el contexto español como la necesidad de la misma para ciertas familias —“muchos españoles reconocieron su historia familiar en esa palabra” (Rubin, 2015: 18) — ponen de manifiesto la exigencia de unos *duelos* en plural: al nivel individual para aquellas personas que aún tienen a familiares en las cunetas y fosas comunes, pero también para el colectivo. La extrapolación del duelo privado y familiar al nivel colectivo no supone ninguna contradicción teórica si recordamos que el duelo ha incumbido siempre lo social a través de los actos y ritos colectivos y que no es hasta las reflexiones de Freud y el psicoanálisis que el duelo se plantea primariamente como un proceso individual que ocurre *dentro* de la psique del individuo. En el contexto de España a partir del siglo XXI, podemos considerar, por tanto, la demanda, la necesidad de llevar a cabo o a término un duelo a estos dos niveles como dos aspectos de una misma cuestión. No obstante, estando estos dos procesos relacionados, la labor en sí, las tareas que integran esa labor, serán diferentes.

---

<sup>204</sup> Al hablar del duelo como labor o trabajo, conviene recordar que el propio Freud denominó el duelo como tal en “Duelo y melancolía”, donde escribe del *Trauerarbeit*.

<sup>205</sup> Véase la sección 4.1.1. para más información relacionada sobre la internacionalización de la figura del desaparecido-detenido y su aplicación al contexto español.

#### 4.2.1.1. *El duelo inconcluso de los vencidos*

Al nivel individual —el de los veteranos y heridos de la guerra y el de los familiares de las víctimas—, las pérdidas por las que habría que elaborar un proceso de duelo se refieren principalmente a la pérdida de seres queridos de los vencidos —personas fusiladas o desaparecidas, cuyo paradero es desconocido— o a las personas represaliadas durante y después de la guerra, y durante el franquismo. Además de la pérdida directa de seres queridos, los parientes de los que permanecieron fieles a la Segunda República sufrieron en la retaguardia y, más tarde, tras su derrota en todo el territorio, “encarcelamientos, torturas, robos, expropiaciones, extorsiones, humillaciones, vejaciones públicas, etc.”; en esencia, toda una serie de pérdidas —materiales y psicológicas— que a su vez requerirían su propia elaboración de duelo (Fernández de Mata, 2016: 4). En el caso de los familiares de los ajusticiados por las fuerzas golpistas en la retaguardia o por el Estado franquista más tarde, la imposibilidad de elaborar esas pérdidas en muchos casos resultaría en “un duelo inconcluso”.

Podemos señalar cuatro factores principales que impedían la correcta realización de un proceso de duelo en este caso: 1) en el caso de los llamados desaparecidos, la ausencia de un cadáver que llorar o incluso cualquier información relacionada con su paradero; 2) la prohibición literal del luto durante la guerra y la dictadura; 3) la discriminación y el desamparo por parte del Estado durante los años de la posguerra; 4) el silencio autoimpuesto por miedo a las represalias violentas.

El primer impedimento a la realización del proceso de duelo corresponde al caso de los desaparecidos españoles. Siendo este un término importado del contexto del Cono Sur, el historiador Francisco Espinosa Maestre, experto en la represión en Extremadura y el oeste de Andalucía, nos ofrece una definición del término aplicado al caso español:

podemos decir que, en relación con el golpe militar del 18 de julio de 1936, un desaparecido es la persona que, inscrita o no en el registro de defunciones, habiendo pasado o no por consejo de guerra, fue detenida ilegalmente, reclusa en lugar conocido o no, y asesinada, careciéndose de constancia oficial sobre el lugar donde yacen sus restos (2010: 310).

Para los deudos del desaparecido, la ausencia de un cuerpo o información sobre el paradero de sus restos es lo que en efecto impide la elaboración del duelo al ser imposible llevar a cabo las exequias y costumbres prescritas cultural o religiosamente. Asimismo, la falta de un lugar donde visitar y honrar los restos del difunto hace que su ausencia se prolongue en el tiempo: “un duelo inconcluso impide *la partida* del difunto [...] los deudos simbólicamente cargan con el alma pesada a través del recuerdo y el deber” (Fernández de Mata, 2016: 125).

El segundo factor —la prohibición literal del luto— se imponía sobre todo durante la guerra misma, aunque en algunas localidades se alargaría hasta bien entrada la dictadura, y se aplica tanto a los familiares de los desaparecidos como a aquellos familiares que sí habían podido dar sepultura a sus difuntos: en muchas localidades “se les prohibió a viudas, madres y demás seres próximos hacer públicamente el duelo por estas muertes y vestir luto” (Fernández de Mata, 2016: 39). Los ejemplos de este tipo de prohibiciones de cualquier muestra de pena o dolor son frecuentes sobre todo en aquellas zonas en las que el golpe triunfó en los primeros meses de la contienda. En su libro *El holocausto español*, el historiador británico Paul Preston recoge varios ejemplos: en la Sevilla aterrorizada por el infame general Queipo de Llano se “había prohibido terminantemente el luto en público y la prohibición se repetía sin cesar a través de la radio y la prensa escrita. Fuera de la ciudad las patrullas de falangistas vigilaban los pueblos para asegurarse de que nadie llevaba emblemas de luto” (2011: 206); en el norte, en la provincia de Navarra, el general Cabanellas pretendía prohibir las expresiones públicas de luto con el fin de “privar a las madres, hermanas, esposas y novias de los liberales e izquierdistas de llorar su pérdida y expresar su solidaridad” (2011: 304)<sup>206</sup>. Aun cuando no se trataba de una prohibición explícita, cualquier expresión pública de luto podría ser considerada un delito (Richards, 1998: 30).

---

<sup>206</sup> En el caso del general Cabanellas en Navarra, Preston explica que al final no se hizo público ningún veto explícito de la expresión de luto, aunque sí se había sopesado como posibilidad. En el contexto de Sevilla, sí que se llegó a prohibir mediante un decreto oficial. Véase Aragüés Estragués, 2014, pp. 117-118.

Más allá del veto de la expresión del luto público en la vestimenta, a muchos familiares se les impedía enterrar a sus deudos represaliados en los cementerios municipales o incluso celebrar públicamente un funeral: para los familiares, constituía “un silencio impuesto, una negación de símbolos, ritos e identificaciones, una prohibición de uso de determinados espacios” como iglesias o cementerios (Fernández de Mata, 2016: 32). Para los parientes, la privación del entierro en camposanto suponía un castigo de los más “terribles a los que se podía someter a un individuo, puesto que lo apartaba para siempre de la comunidad y, con ellos, estigmatizaba a su familia durante un tiempo prolongado” (Chulilla Cano, 2002). Aun así, para muchos de los familiares que sí sabían donde yacían los restos de sus seres queridos o para los que habían conseguido enterrarlos, “poder visitar una tumba, dejar flores o meditar contribu[ía] a sobrellevar la pérdida, pero esos detalles esenciales les fueron negados a casi todas las familias de los asesinados en la represión” (Preston, 2011: 291). Más allá de poder dar sepultura a las víctimas o no, a los veteranos republicanos, viudas y huérfanos les fue prohibido cualquier acto conmemorativo que pudiera ofrecer un mínimo de consolación (Aguilar, 1999: 90; Connerton, 2011: 76).

El duelo imposibilitado por la interdicción expresa del luto fue agravado por la persecución o, cuando menos, por el desamparo total por parte de las entidades burocráticas del país; privados de los ritos prescritos, una tumba o información sobre lo que les había pasado a sus familiares, en muchos casos se intentó “incluso borrar toda prueba de la existencia de estos asesinados llegando a arrancar las páginas en las que estaban inscritos en los libros del registro civil” (Fernández de Mata, 2016: 39). En varias regiones del territorio español en los años siguientes al final de la guerra se prohibió directamente emitir el certificado de defunción a los familiares que se atrevían a identificar a sus familiares fusilados (Richards, 1998: 30). Tras la aniquilación física, la aniquilación *civil* privaba a los familiares de los mecanismos burocráticos necesarios para hacer frente a la muerte de sus deudos.

Las mujeres viudas de los *desaparecidos*, pelonas o no, sufrieron toda posible indefensión a nivel jurídico al no reconocérseles su estado civil dado que no existía acta de defunción del marido, lo

que era imposible que sucediera sin contar con el cuerpo del difunto. Así nos encontramos con mujeres convertidas en esposas de fantasmas que sufrían el ninguneo legal impidiéndoseles gestionar bienes de titularidad del marido, cobrar herencias o, como sucedió en varios casos, volverse a casar (Fernández de Mata, 2016: 62-63).

Además, se ilegalizó la Liga de Mutilados e Inválidos de la Guerra de España (LMIGE), una asociación privada fundada en el año 1937 que se dedicaba a ofrecer ayuda material y psicológica a los veteranos republicanos (Aguilar, 1999: 87)<sup>207</sup>. No sería hasta décadas más tarde que muchas de estas personas podrían reclamar las actas de defunción o el derecho a pensión; en efecto, esa suerte de represión burocrática no hacía más que “agravar su situación mediante la deshumanización de sus duelos”: no solo les estaba prohibido llorar a sus muertos, sino que encima el Estado afirmaba que esos mismos muertos no eran merecedores ni de un duelo por parte de los familiares, ni de cualquier gesto que reconociese su fallecimiento o incluso su previa existencia (ídem.: 75). Paloma Aguilar coincide en que las limitaciones impuestas por el régimen a las redes de apoyo para los veteranos y los familiares de víctimas les hacía la vida más difícil, lo que resultó en que acabase primando la supervivencia sobre un proceso correcto de duelo. La historiadora compara el caso de los familiares republicanos con las teorías de los Mitscherlich sobre la incapacidad de muchos alemanes de llevar a cabo un duelo tras la Segunda Guerra mundial (1999: 92).

El último factor que aseguraría la irrealización de sus duelos sería el silencio autoimpuesto por los mismos familiares: ante el miedo a la represión, muchos de los derrotados se vieron obligados a “tragar sus lágrimas y su dolor, a ocultar o renegar de sus ideas, a sentir vergüenza de su condición ideológica, a autoimponerse el más férreo de los silencios; en definitiva, a ahogar a su propia memoria y con ella toda posibilidad

---

<sup>207</sup> En los últimos días de la guerra, representantes de los veteranos de la LMIGE se reunieron con el general Millán-Astray para tratar de conseguir los mismos derechos y privilegios para los veteranos republicanos; la petición les fue denegada. Para una comparación entre las asociaciones de veteranos de los vencedores y de los republicanos —tanto de los que se quedaron en España como los que se exiliaron— véase Aguilar, 1999. Con respecto al duelo, los republicanos exiliados empezaron a celebrar actos conmemorativos en los primeros días de la posguerra, incluso en los mismos campos de concentración establecidos en las playas del sur de Francia (1999: 95).

de elaboración, duelo y superación de los horrores de la guerra” (Ruiz Vargas, 2006: 303). El silencio, el no poder verbalizar la pena, está directamente relacionado con la frustración del proceso de duelo:

Al silencio y a la confusión se añadieron los duelos que no se pudieron hacer: porque la represión no lo permitía, y era peligroso mostrar pena y rabia por lo que el régimen les había hecho, o bien porque fueron tantas las pérdidas porque la persona se sintió desbordada psíquicamente, o por las dos cosas. Cuando existe una pérdida o, como en el caso de una guerra, muchas pérdidas, si no se puede elaborar el duelo de cada una con palabras y emociones compartidas y escuchadas, esas pérdidas se quedan congeladas e interfieren en el funcionamiento emocional de la persona y de la familia y se transmite a los hijos y los nietos (Valverde Gefaell, 2014: 30).

Estos cuatro factores —la ausencia de un cuerpo, la prohibición literal del luto, las desatención por parte del Estado, y el silencio— son los que imposibilitaban el duelo para muchos de los familiares de víctimas de la represión y la guerra, resultando en lo que Ignacio Fernández de Mata —basándose en las teorías del antropólogo italiano Alfonso María Di Nola— llama “un duelo inconcluso”, un duelo que “asume el carácter de un estado permanente que atormenta la memoria desasosegada” (Di Nola *á*pu*d*. Fernández de Mata, 2016: 125).

Durante los primeros años de la Transición se establecería una serie de medidas —leyes, proposiciones no de ley, órdenes para establecer comisiones de estudio, etc.— que reconocerían algunos derechos para viudas y familiares de ex-combatientes del ejército republicano<sup>208</sup>. Pese a estas medidas, la Transición acabó siendo un periodo que no hizo sino prolongar la angustia y los duelos inconclusos para muchos de los familiares, ya que “en ningún momento se tomaron medidas que atendieran al núcleo central del sufrimiento de los supervivientes de la represión: la cuestión de los *desaparecidos* y de las fosas comunes” (Fernández de Mata, 2016: 168). Tras las décadas del franquismo, en

---

<sup>208</sup> Véase el “Dossier Memoria Histórica: El proceso de justicia transicional en Alemania, Argentina, Chile, España, Portugal y Sudáfrica”, *Boletín de Documentación* no. 27, Sept-Dic. 2006, del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Este tipo de medidas haría que, como nos recuerda Fernández de Mata, los años de la Transición fueran los más productivos en cuanto a la aprobación de leyes y medidas para con los excombatientes y sus familiares.



las que muchos parientes de víctimas de la represión habían aprendido a mantenerse callados por miedo a las represalias o para proteger a sus familias de recuerdos dolorosos, el Estado acabó adoptando también el silencio como política oficial durante el tiempo de la Transición. El silencio, convertido en postura hegemónica por parte del Estado, es una estrategia adoptada en otras sociedades de posconflicto, como sugiere Iosif Kovras al comparar los casos de Chipre y España:

in negotiated transitions, a subtle elite agreement links the noninstrumental use of the past with the imminent needs for political stability and nascent democratization. As time passes, selective silence becomes an entrenched feature of the political discourse and democratic institutions, acquiring a hegemonic status and prolonging the silencing of violence (2012: 730).

Es importante señalar que Kovras reconoce la importancia del lugar público que han tenido los debates en torno a la memoria histórica en la sociedad española a partir del año 2000 para combatir los efectos del silencio, tanto el que fue autoimpuesto, como el silencio como postura oficial por parte del Estado.

#### 4.2.1.2. *El silencio, la transmisión intergeneracional y el trauma cultural*

Hasta ahora hemos presentado al desaparecido como el nexo entre el duelo familiar y el duelo colectivo y hemos insistido en que afirmaciones como la de Juliá de que el duelo está superado desvinculan la noción del duelo familiar de un sentido colectivo, lo cual no hace sino reforzar ese entendimiento privado de la memoria. Aquí afirmamos que los duelos inconclusos al nivel individual sí que afectan e incumben al colectivo. Son varios los estudios que se han publicado en torno al silencio y el efecto que este ha tenido en la transmisión intergeneracional de los efectos del trauma de la guerra civil y la represión de la posguerra y el franquismo, habiéndose publicado la mayoría algunos años después del arranque del *boom* de la memoria<sup>209</sup>. Es preciso ofrecer

---

<sup>209</sup> Véanse Miñarro y Morandi, 2009, 2012; Viña Guzmán, 2009; Armañanzas Ros, 2012; Valverde Gefaell, 2014. Cabe destacar el primero de los citados aquí, *Trauma y transmisión en las generaciones* de las psicoanalistas Anna Miñarro y Teresa Morandi, que se publicó en el año 2009 y constituyó “la primera investigación empírica cualitativa dentro del campo del psicoanálisis y la salud mental que analiza los efectos psíquicos en la subjetividad de los ciudadanos de nuestra geografía, tanto de la guerra del 36, como de la posguerra, la dictadura y la transición. Iniciado en Cataluña, se amplió a las Islas Baleares, Aragón,

un resumen de estos estudios por dos motivos: primero, por el vínculo directo entre el silencio y la no elaboración del duelo dentro del núcleo familiar y, segundo, porque ofrecen una explicación acerca de cómo los efectos de ese silencio se transmiten más allá de la primera generación y hacia la sociedad en general; servirá, por tanto, como conexión entre lo particular y privado y lo colectivo, y para abordar la cuestión del duelo colectivo inconcluso.

Es importante señalar de entrada que buena parte de los estudios citados — muchos provenientes no del campo de los estudios sobre el trauma sino del de la psicología y la salud mental— se centran no en la transmisión del trauma mismo sino en la transmisión del silencio como *efecto* de un trauma original, “el impacto del silencio en torno al miedo, a las pérdidas y a la violencia política del siglo XX” (Valverde Gefaell, 2014: 15-16). Es decir, no se trata de un trauma heredado, sino de los *efectos* y las *consecuencias* heredados de un trauma no elaborado<sup>210</sup>. Jo Labanyi nos anima a considerar el silencio de las primeras generaciones con respecto a la violencia del siglo XX en España no conforme las teorías sobre el trauma, según las que el silencio es producto de la incapacidad de la psique de registrar y procesar un acontecimiento traumático y violento, sino como una estrategia de supervivencia para evitar las posibles ramificaciones negativas que se pudieran repercutir en las familias durante la dictadura, como podrían ser la marginalización y la persecución de otros familiares o incluso el

---

Galicia y Euskal Herria” (Miñarro y Morandi, 2012: 17).

<sup>210</sup> Aquí conviene señalar un matiz hecho por Jeffrey Alexander (2012) sobre el concepto del trauma: Alexander hace una distinción entre lo que llama “lay trauma theory” —una teoría profana del trauma— y una teoría más crítica, reflexiva y académica. Según esta teoría profana, que ha llegado a instalarse en el imaginario colectivo y cultural a tal punto que se da por sentada, existen ciertos cambios y experiencias que, por naturaleza, resultan traumáticas para el ser humano: la pérdida de un ser querido, el hogar, un trabajo, cambios políticos o económicos, etc. Este entendimiento del trauma cuenta con varias expresiones y explicaciones —Alexander distingue entre una teoría que denomina “Enlightenment” y otra que proviene del campo del psicoanálisis. Lo que supone un problema para Alexander de estos dos modos de explicar el trauma es que ambos entienden los acontecimientos en sí como traumáticos por esencia. En lugar de considerar un acontecimiento privado o público como intrínsecamente traumático, Alexander nos insta a considerar el trauma como una atribución *socialmente* mediada; para que un hecho se considere traumático, tiene que pasar por un filtro socio-cultural que puede otorgarle la condición de traumática en el momento de su ocurrencia, o incluso antes —como una suerte de premonición o anuncio— o *a posteriori*, incluso décadas después. (2012: 13)

descubrimiento de actitudes críticas hacia el nuevo régimen. Dicho de otro modo, el silencio no se debe a un fallo de la psique, una falta de memoria, sino una elección *consciente* por parte de las generaciones anteriores (2009: 24). Labanyi también atribuye el silencio a la falta de interlocutores políticos durante los años de la Transición y también durante los primeros gobiernos socialista y conservador: para Labanyi, no hubo un “pacto de silencio” *per se*, pero “in practice, the separation of discussion of the past from discussion of the future eliminated the subject of the past from political debate” (2009: 27).

En la misma línea, Clara Valverde Gefaell, por medio de los estudios de Abraham y Torok, afirma que el silencio por parte de las generaciones anteriores constituía una decisión consciente. A pesar de su propia traumatización —la “violencia, polarización, peligro, miedo y pérdidas”— que impedía la correcta elaboración de los acontecimientos, los miembros de la generación que vivió los acontecimientos “piensan que hablar de esos hechos será perjudicial para la próxima generación”; no obstante —y aquí es donde divergen los enfoques de Labanyi y Valverde Gefaell<sup>211</sup>— esta decisión es tomada “sin saber que el daño se transmite aun más si no se habla” (Valverde Gefaell, 2014: 24-25).

En sus escritos sobre la transmisión de los efectos del trauma, Abraham y Torok tildarían esta primera generación como la de “lo indecible”: los miembros de la primera generación, “demasiado desbordados psicológicamente para hacer el duelo, para resolver la humillación y la impotencia” (ídem.: 72) en los momentos posteriores a la violencia sufrida, se aferran al silencio —sea este consecuencia de una decisión tomada a conciencia para proteger a los más cercanos, por miedo a posibles represalias, o por falta de interlocutores—, el cual acabará repercutiendo en las generaciones posteriores. Tras realizar una serie de entrevistas a personas pertenecientes a distintas generaciones sobre el pasado familiar, Anna Miñarro y Teresa Morandi concuerdan con la denominación

---

<sup>211</sup> Tanto Labanyi como Valverde Gefaell reconocen que en muchos casos el silencio fue elegido como una estrategia para proteger al entorno familiar del dolor de los recuerdos o de las posibles represalias. Sin embargo, el enfoque de cada una es distinto: Labanyi nos anima a considerar el silencio no como síntoma del trauma, sino como una decisión tomada a conciencia; Valverde Gefaell nos insta a considerar los efectos dañinos resultantes de una decisión de adoptar el silencio como postura oficial dentro del entorno familiar.

utilizada por Abraham y Torok para esa primera generación: “la falta de elaboración psíquica [...] es indecible en la medida en que está presente psíquicamente en quien lo ha vivido, pero no puede hablar de ello por diferentes motivos: por vergüenza, por el horror del impacto de la guerra y la represión posterior, por un sufrimiento excesivo” (Morandi, 2012b: 92). Ante la imposibilidad de poder elaborar un duelo por las pérdidas sufridas, dentro de un mismo “grupo víctima” las imágenes de esa herida o sus secuelas se transmiten a sucesivas generaciones (Volkan, 2006: 307). En el caso de España, Clara Valverde Gefaell afirma que las pérdidas no elaboradas por la primera generación pueden llegar a tener

efectos nocivos [que] interfieren en el funcionamiento social y político de futuras generaciones. [...] Los que vivieron la violencia política no pudieron llevar a cabo los necesarios procesos de duelo y elaboración del trauma porque se lo impidió la represión política de ese momento, porque estaban desbordados por la situación o porque estaban ocupados luchando contra el régimen (2014: 16-17).

Los “efectos nocivos” de la imposibilidad de llevar a cabo el duelo de los antepasados se van propagando de una generación a otra inconscientemente y, con ellos, una serie de “tareas” para realizar, entre las cuales está hacer el duelo, pero también “vengarse, reparar el dolor [...] tareas que son una carga inconsciente para los hijos” (ídem.: 35).

La segunda generación hereda inconscientemente una carga que viene vinculada a esas tareas pendientes que están por realizarse —el duelo, elaborar la humillación o mantener la memoria de lo ocurrido. No obstante, estas tareas vienen recibidas en forma de historias familiares que se contaron a medias o incluso en forma de un silencio absoluto. Denominada “la generación de lo innombrable” según Abraham y Torok, incapaz de nombrar siquiera qué es lo que se ha de hacer o por qué exactamente habría que elaborar un proceso de duelo, esta generación muchas veces fracasa en la elaboración de dicho proceso: la pérdida original de la primera generación que necesita de una elaboración de duelo aparece “en la segunda como vacío simbólico y las huellas de una generación no validada por palabras” (Viña Guzmán, 2009: 49). Esta confusión paradójica —la de saber y no saber a la vez— es característica de la transmisión

intergeneracional de los efectos del trauma (Fromm, 2012: 4; Valverde Gefaell, 2014: 98). Anna Miñarro y Teresa Morandi también se refieren a ese vacío heredado como paradójico: “no se hablaba, pero el dolor estaba tan presente que se mostraba sin palabras, lo cual producía un gran desmantelamiento psíquico y afectos que se ha transmitido a las siguientes generaciones” (2009: 458). La tercera generación<sup>212</sup> acaba heredando y absorbiendo ese dolor inacabado y esa confusión que surge del saber/no saber, el vacío que está lleno de tareas pendientes. La generación de los nietos —“la de lo impensable” según la terminología de Abraham y Torok— lleva “una gran carga en el inconsciente a la que es más difícil acceder, porque los años de silencio y de comportamientos que han servido para esconder las emociones dificultan la comprensión” (Valverde Gefaell, 2014: 73).

Como conclusión de su trabajo sobre los efectos del trauma del siglo XX en España, Miñarro y Morandi aseveran que “la gran carga emocional que acompañaba los testimonios en las entrevistas [les] confirma la *actualidad de los duelos no elaborados*, transmitidos entre generaciones; que tienen efectos en la cotidianidad y de los cuales el sujeto no siempre es consciente” (2009: 459). Aunque los efectos producidos por traumas pasados no se manifiestan siempre del mismo modo, Morandi explica que hemos de entender el incremento en la fundación de asociaciones como la ARMH a principios del siglo XX como ejemplos de “nietos y nietas de abuelos fusilados [que] han hecho suyo el duelo inconcluso” y “han podido transformarlo en un ‘deber de memoria’” (2012b: 93).

Podemos entender, por tanto, el momento del *boom* de la memoria —evidenciado por un aumento en las producciones culturales tratados en las anteriores secciones y la ubicuidad del tema como debate en la esfera pública— y el arranque del movimiento por la recuperación por la memoria histórica como un nexo entre lo privado y lo colectivo: las estelas aún vigentes de esos duelos inconclusos familiares se fueron pasando de

---

<sup>212</sup> En su trabajo de investigación sobre la trasmisión psíquica intergeneracional, Morandi afirma que, pese a que no se dispone de datos representativos de la cuarta generación, puede “decir que los traumas les parecen como impensables en tanto visualizan muy lejanos los efectos, pero en algunos casos, se producen síntomas o actuaciones que pueden relacionarse con el trauma transmitido” (2012b: 93).

generación en generación y encontraron en las circunstancias socio-políticas del principio del siglo XXI un escenario en el que esas tareas pendientes se pudieron realizar después de tanto tiempo. Aquí hemos sido testigos de la consolidación de aquello que Jeffrey Alexander llama “trauma cultural” para un sector en particular de la sociedad: “when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways” (2012: 6)<sup>213</sup>. Este “trauma cultural” en el caso de hijos y nietos de desaparecidos y familias represaliadas sería una condición colectiva presupuesta por una especie de concienciación sobre su propia herencia que solo ha podido surgir tras una introspección psicológica y los inicios de un proceso de elaboración del pasado que les dota de una agenda para emprender por fin algunas de las tareas pendientes. Los acontecimientos traumáticos originales, las pérdidas, los duelos inconclusos de sus antepasados no suponen un trauma *per se* para los integrantes de generaciones posteriores; hemos de entender el trauma colectivo como una “atribución mediada socialmente” (Richards, 2015: 21).

Quizás el ejemplo que mejor ilustra ese componente social del trauma cultural, donde convergen los duelos inconclusos privados con un escenario público, es la llamada “guerra de las esquelas”: una serie de esquelas y “contraesquelas” que se empezaron a publicar en periódicos de tirada nacional a partir de julio de 2006 con el fin de reivindicar y conmemorar la memoria de familiares que habían sido represaliados, fusilados o desaparecidos por las fuerzas golpistas o el régimen franquista, coincidiendo con el setenta aniversario del golpe de estado<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> Este término acuñado por Alexander se asemeja, aunque quizás solo nominalmente, a lo que Vamik Volkan denomina “chosen trauma” (“trauma elegido”). En el caso del trabajo de Volkan, el psicoanalista ha analizado cómo los traumas elegidos por un grupo pueden llegar a servir para avivar tensiones e incluso provocar violencia y venganza. Véase Volkan, 2001. Según Alexander, el enfoque psicoanalista de Volkan limita la aplicación de sus teorías para una colectividad (2012: 191). Sobre la venganza y la violencia relacionadas con los discursos socialmente construidos, véanse también los trabajos de David Rieff (2011; 2016).

<sup>214</sup> Véase el capítulo ocho de Fernández de Mata (2016) para un análisis a fondo del acontecimiento. Según Fernández de Mata, “El corpus total manejado de estos anuncios supera el centenar, con muestras tomadas de diarios nacionales y regionales, cerca de 450 nombres, publicadas principalmente durante la segunda mitad de 2006, de 2007 e incluso de 2008. [...] El grupo principal fue publicado entre 17 de julio de 2006



Figura 14. Primera esquila conmemorativa publicada en *El País*

Ocurriendo algunos años tras el comienzo de las exhumaciones y la aparición de debates relacionados con el pasado reciente de España y contando con el precedente de las esquelas que se publicaban año tras año en conmemoración de la muerte de José Antonio Primo de Rivera y el propio Franco<sup>215</sup>, la “guerra de las esquelas” no solo pone de manifiesto cómo algunos integrantes de generaciones posteriores de represaliados o desaparecidos llegaron a formular sus quejas y sus reivindicaciones de ese trauma cultural heredado sino también cómo los duelos inconclusos y tareas pendientes heredados dentro del contexto familiar encontraron un escenario en la esfera pública: “el dolor personal del duelo también se relocalizaba, pasando de la esfera íntima a la esfera pública, con lo que se desafiaba así la vergüenza de la derrota permanente” (Richards, 2016: xi). Pese a ese reclamo general de reconocimiento público de la desaparición o fallecimiento de su ser querido —presente en todas las esquelas—, sí que existe una clara distinción en lo que se podría llamar el discurso o el estilo de cada esquila que corresponde precisamente a la generación de la que procede su autor: si los integrantes de la primera generación —los que habían vivido o incluso luchado en la guerra— conservaban ese tono beligerante, los

---

y el 3 de junio de 2007, en el diario *El País*. Las circunstancias de la muerte son tan variadas como las fechas, que comprenden los años de la guerra civil, desde la primera acción golpista, hasta los primeros años de la posguerra” (2016: 133)

<sup>215</sup> Estas esquelas que se publicaban para conmemorar la muerte del fundador de la Falange y del dictador en periódicos como el *ABC* durante años “asientan el precedente del uso de esquelas como textos políticos impregnados de significados relativos a la GCE, aunque en su caso, refuerzan nociones compartidas a viva voz durante décadas” (Fernández de Mata, 2016: 128).

de la segunda generación “exhiben la penetración del franquismo en las conciencias en su aparente miedo a evidenciar alguna tendencia ideológica, a hacer declaraciones públicas que los retraten como políticos” (Fernández de Mata, 2016: 140). Por último, las esquelas cuyos autores pertenecen a la tercera generación cuentan con referencias y preferencias políticas explícitas y para los cuales “el asunto ideológico es más bien un elemento que contribuye a valorar la pérdida, a reconstruir la personalidad del difunto como alguien comprometido con un ideal” (ibíd.).

En su análisis del intercambio de esquelas conmemorativas desde izquierda y derecha, Ignacio Fernández de Mata ve las primeras esquelas como una demanda “de conclusión de los duelos”, un “intento por culminar —en demasiados casos infructuosamente— un proceso de duelo inconcluso y con ello alcanzar la reintegración social de aquellos excluidos no sólo en sus comunidades sino también en el propio sentido de humanidad” (2016: 119-120). Es decir que para los familiares de una tendencia de izquierdas concluir con el duelo heredado pasaba por exigir reconocimiento público de su pérdida mediante la publicación de la esquila. Aunque de modo muy distinto, Fernández de Mata asevera que la decisión de publicar las contra-esquelas publicadas por familiares de los vencedores también surgía de un duelo inconcluso: para estas personas, el régimen se había apropiado del dolor de estas personas con el fin de construir un discurso legitimador para sus crímenes, para justificar el golpe de estado, la guerra y las políticas más severas de la dictadura y veían cómo sus muertos habían pasado de ser héroes a devenir una vergüenza internacional: “en el caso de las víctimas de la represión franquista, la inconclusión del duelo viene por la incapacidad de los parientes de velar, enterrar y ‘despedirse’ de su ser querido en un lugar apropiado”, mientras “los deudos de los caídos por Dios y por España, el duelo inconcluso se debe a la manipulación constante de sus muertos por parte del régimen [...] que se estrella con el presente cambio en la representación de esos muertos, de héroes a villanos, o en el mejor de los casos, de héroes a peones utilizados para fines villanos” (Fernández de Mata, 2016: 158-159).



#### 4.2.1.3. *El duelo colectivo social*

Hasta aquí hemos abordado la cuestión de la necesidad de un duelo restringido a los contornos de la familia: duelos inconclusos, procesos de elaboración de distintas clases de pérdidas que, por motivos varios, no se pudieron elaborar en su momento. La falta de elaboración, junto con el silencio en torno a lo ocurrido, tuvieron sus consecuencias en las generaciones posteriores, dejándoles una serie de tareas pendientes de realizar, entre las cuales encontramos la de llevar a cabo un duelo. Hemos visto que ese duelo tardó por una pérdida familiar cuyas consecuencias se han ido pasando de una generación a otra se lleva a cabo mediante la localización y exhumación de restos o la visibilización pública de la pérdida original. Pero en el caso de la sociedad española en general, ¿se puede hablar de un duelo inconcluso al nivel colectivo? ¿Cómo sería un duelo colectivo que habría de llevarse a cabo para el conjunto de pérdidas individuales y las pérdidas colectivas? ¿Cuáles son sus pasos, sus tareas a realizar?

Como venimos reiterando, el duelo siempre cuenta con un aspecto colectivo y social: primero porque el individuo pertenece a una sociedad —“el sujeto no está solo, aislado, roto, prisionero de sus fantasías más catastróficas, hay un cuerpo grupal que lo sostiene, lo reconoce como parte de sí” (Kordon, 2005: 207-208)—, y segundo porque “los funerales, velatorios, entierros, homenajes u otros ritos que son muy importantes en la elaboración del duelo son colectivos y públicos” (Valverde Gefaell, 2014: 85). Pero más allá del componente social del duelo individual, podemos entender que los colectivos como entidades también elaboran procesos de duelo más allá de ser meramente un conjunto de experiencias individuales. Las pérdidas colectivas —una sensación colectiva de pérdida de individuos, pero también de tierras, prestigio, etc.—, se elaborarían mediante procesos sociales, actos de conmemoración, etc. (Volkan, 2006: 307), y a los que añadiríamos las políticas oficiales de reconocimiento o de memoria por parte del Estado.

Volviendo a la cita de Piera que sirve de epígrafe de *Los girasoles ciegos*, el poeta afirma que existe un duelo inconcluso al nivel colectivo: “En España”, en el conjunto del territorio, la sociedad española, “no se ha cumplido con el duelo”. Del mismo modo en

que hemos visto la prohibición y la imposibilidad de un duelo para muchos casos individuales a raíz de la falta de reconocimiento de los represaliados y el desamparo de la nueva democracia para con los familiares de desaparecidos y represaliados, este mismo duelo congelado ocurre al nivel colectivo. En su trabajo sobre los efectos intergeneracionales de un duelo no resuelto, Clara Valverde Gefaell aborda la cuestión de “qué ocurre cuando toda o gran parte de una sociedad vive en un duelo congelado”. La autora afirma que podemos observar “numerosos síntomas y manifestaciones comunes” entre los cuales identifica “la confusión general y la duda ‘sobre lo que ocurrió, cómo ocurrió, sobre quién vivió y quién murió, cómo y por qué’, la repetición, el miedo y el silencio, la rabia y la desconfianza (2012: 87-98).

Habiendo esclarecido las características del duelo individual en el caso de los represaliados y familiares de víctimas de la guerra civil española y el franquismo, queremos volver a los dos presupuestos con los que hemos prologado esta sección: la distinción entre un duelo individual y un duelo colectivo y la existencia de un déficit epistémico y un déficit afectivo. Si bien no se trata de dos dualidades necesaria o estrictamente paralelas —esto es, duelo individual/déficit epistémico y duelo colectivo/déficit afectivo—, sí que es cierto que llevar a cabo un duelo colectivo implica algo más que simplemente saldar el déficit epistémico<sup>216</sup>. En el caso de la guerra de las esquelas, que serviría de escenario para el encuentro de duelos inconclusos privados y el espacio público, para que los lectores que pueden haberse sentido ajenos a la publicación de dichos anuncios no se queden simplemente con la sensación de que se trataba de una ideologización de las víctimas y se percaten de la importancia y la necesidad de ese reconocimiento público, necesitan de una corrección de ese déficit afectivo: es decir, insistir en que esa deuda con el pasado, las pérdidas de ese pasado son suyas, les *afectan*.

---

<sup>216</sup> Queremos dejar claro que tampoco pensamos que el duelo individual se restrinja exclusivamente a la corrección de un déficit epistémico: si bien es cierto que en algunos casos concretos, llevar el duelo implicaría, por ejemplo, saber simplemente qué es lo que les había pasado a sus antepasados desaparecidos, insistir en la afectabilidad de uno, qué implica esa ausencia en la herencia de uno también puede ser fundamental para realizar la tarea pendiente del duelo al nivel individual.

Nuestra condición de afectados en el presente por el pasado está directamente relacionada con el entorno familiar —los traumas familiares heredados, la propagación del silencio dentro de las familias, etc.—, pero también está relacionada con las posturas y política oficiales del Estado, y la (in)existencia de conceptos públicos de memoria. En su análisis del caso de los desaparecidos españoles, Ignacio Fernández de Mata afirma que “la ausencia de política de memoria ha generado mayores problemas para la sociedad española que los que pudieran haberse derivado de una correcta atención a las víctimas siguiendo los protocolos habituales para sociedades posdictatoriales” (2016: 4). En esa misma afirmación, el antropólogo insiste en las consecuencias para los familiares —“el no reconocimiento del sufrimiento, de la aceptación de la condición de víctimas, ancla y cronifica su dolor”— pero también apunta hacia las consecuencias para la sociedad en general cuando asevera que “la experiencia de exclusión [...] no se acaba con el fallecimiento de los testigos directos de los crímenes”; es decir, que tiene repercusiones más allá de los que vivieron las vejaciones y privaciones de manera directa (2016: 4). Del mismo modo en que el duelo fue imposibilitado en muchos casos individuales por una serie de circunstancias, podemos identificar tres etapas en las que la posibilidad de un duelo colectivo también fue negada, hecho que no solo perpetúa el sufrimiento provocado por las pérdidas de individuos sino también acaba negando las pérdidas de carácter más abstracto —los avances de la Segunda República, la herencia democrática, etc.: 1) las conmemoraciones colectivas y oficiales del régimen franquista, 2) la declaración de la superación del pasado durante los años de la Transición y 3) el desaprovechamiento de la oportunidad de establecer unas políticas de memoria una vez instalada la democracia; tres momentos que corresponden a las tres muertes o “desapariciones”: “la muerte durante la guerra y posguerra, con el silencio durante la dictadura, y con el olvido durante la democracia” (Morandi, 2012: 72).

Del mismo modo en que las esquelas conmemorativas ya contaban con su precedente precisamente para aquellos personajes responsables de tanto sufrimiento, las demostraciones públicas y colectivas de conmemoración y de duelo cuentan con una larga tradición por parte de las fuerzas golpistas y, posteriormente, el régimen franquista; estas

demonstraciones incluían la construcción de monumentos, las conmemoraciones públicas del golpe de estado el día 18 de julio o del día de la victoria el 1 de abril. Además de los actos oficiales conmemorativos, el régimen se encargó de la creación de entidades dedicadas a apoyar material y psicológicamente a los que habían apoyado el golpe militar a la vez que permitía también la fundación de asociaciones privadas con objetivos parecidos (Aguilar Fernández, 1999: 86). Según explica Paloma Aguilar en su análisis de las políticas de memoria oficiales del régimen franquista, establecer y mantener la división entre vencedores y vencidos resultaba indispensable para la construcción del discurso legitimador del régimen:

En contra de lo que podría pensarse, la estabilidad del sistema se hubiera tambaleado de haberse accedido a llevar a cabo la reconciliación mediante el reconocimiento de culpas y perdón, pues la legitimidad del régimen estaba inextricablemente unida a la marginación del vencido, a la justificación de la guerra y a la exaltación de la victoria (2008: 101)<sup>217</sup>.

Efectivamente, durante décadas, “los únicos que fueron libres de recordar colectivamente y participar de manera simbólica en la rememoración pública del conflicto fueron exclusivamente los vencedores” (Richards, 2015: 19)<sup>218</sup>. Una de las grandes y primeras diferencias en cuanto al trato recibido por parte de vencedores y vencidos estaba directamente relacionada con el duelo:

---

<sup>217</sup> Aguilar escribe que la represión sistemática de los vencidos y, sobre todo más tarde, el mantenimiento de esa división supondría un segundo desafío durante la Transición; la sociedad española no solo tenía que cargar con los pesados y traumáticos recuerdos de la guerra sino también con una conciencia de que nunca se habían llevado a cabo gestos de reconciliación entre vencedores y vencidos (2008: 102).

<sup>218</sup> Aunque está claro que los vencedores disfrutaron de un privilegio, una atención y un respeto en el discurso nacional-católico que se fue consolidando en los años posteriores a la guerra y que contaron con múltiples oportunidades de honrar a sus fallecidos públicamente, Fernández de Mata nos insta a considerar que “resulta simplista decir que las víctimas recogidas en la expresión franquista *Caídos por Dios y por España* tuvieron ya su espacio temporal de resarcimiento y duelo público” (2016: 151). Entre las prohibiciones de las expresiones de luto durante la contienda, Paul Preston recoge también casos en los que se les pedía también a los familiares de los *Caídos por Dios y España* que *no* se vistieran de luto, un gesto para proclamar que “la muerte del caído por la Patria no es un episodio negro, sino blanco; una alegría que debe vencer al dolor” (2011: 303). Aunque podemos entender que el régimen se apropiaba y se aprovechaba del duelo de los vencedores para su propio beneficio, el hecho de que hubiera un espacio público para llorar a los vencedores y expresiones varias del duelo público durante los años de la dictadura solo acaba exacerbando el dolor de los familiares de los represaliados, haciendo más urgente y presente ese duelo inconcluso.

Una vez que el territorio republicano fue “liberado” por los rebeldes, o ya a principios de los años cuarenta, el régimen de Franco decretó que debían localizarse y santificarse los lugares donde había sido enterradas las víctimas de la violencia revolucionaria, y se les concedió cierto grado de dignidad a través de un proceso de duelo público. (Richards, 2015: 78)

Más allá del reconocimiento oficial del duelo de los vencedores, el hecho de que “llevar[an] hasta límites abusivos sus ceremoniales públicos de duelo dificultaba aún más la elaboración de los vencidos de sus propios dramas personales y colectivos” (Ruiz-Vargas, 2006: 319-320) y “la exaltación de la victoria por parte de los vencedores sobre los vencidos” acabó imponiendo “una negación de lo que había sucedido y de lo que se estaba sufriendo; impidiendo vivir y elaborar el duelo por todo lo perdido” (Morandi, 2012: 70). Además, “esas representaciones públicas constituyeron la base de las reivindicaciones, alentadas oficialmente, acerca de un pasado colectivo traumático” (Richards, 2015: 20) que servían justamente para perpetuar los mitos que perdurarían hasta la actualidad<sup>219</sup> y que encontrarían su máxima expresión en la construcción del monolítico Valle de los Caídos.

Aunque hablar de un olvido o un silencio pactados durante la Transición ha sido objeto de debate, la decisión de no dejar que el pasado influyera en el presente acabó primando una visión del pasado como algo cerrado y superable: la modernización y el proyecto democrático parecían implicar irremediamente una ruptura con el pasado y una determinación de no dejar que éste influyera demasiado en el presente (Labanyi 2007). Ricard Vinyes describe ese imperativo que regía la Transición como

un modelo que aún y conociendo la existencia de responsabilidades, eludía deliberada y pragmáticamente asumir las dimensiones éticas de las responsabilidades políticas. No debía

---

<sup>219</sup> Aquí me refiero a los mitos que se empezaron a construir en los últimos años de la guerra y que se fraguaron durante los años del franquismo: la guerra civil como “una cruzada gloriosa contra el comunismo, ateísmo y antiespañol, que se había apoderado de la Segunda República” (Aguilar, 2008: 212). Más tarde, estos discursos oficiales sobre la contienda evolucionarían tras la victoria sobre el fascismo europeo y durante los años del tardofranquismo (véase Aguilar, 2008, pp. 212-231), aunque resurgirían durante los últimos años del siglo XX en las publicaciones revisionistas de pseudohistoriadores como Pío Moa o César Vidal. Sobre la expresión y perpetuación de los mitos franquistas en la literatura, véase Becerra Mayor, 2015.

entrarse en el conflicto, simplemente el conflicto se decretaba superado, con el resultado de incapacitar a la sociedad para el duelo que nunca se había podido producir. (2012: 27-28)

Semejantes declaraciones que anuncian la superación del pasado se presentan como enunciados performativos que sentencian el pasado a una posición estática cuyo resultado es una generalización del pasado en la que se construyen idealizaciones y demonizaciones de ciertas épocas e individuos, por un lado, y reparaciones y disculpas por otro. Podemos asemejar el caso de la Transición a lo que Derrida llama —refiriéndose al término empleado por Freud y aplicando este a la noción fukuyamesca del fin de la Historia— “la fase triunfante del trabajo del duelo”, que se caracteriza como “maníaca, jubilosa e incantatoria” (1998: 65) y que anuncia el fin del duelo y la superación de la pérdida, a pesar de que el espectro de lo perdido permanece presente. Independientemente de las buenas intenciones de evitar la violencia, de no dejar que el pasado influya demasiado en el presente, la fundación de la nueva democracia sobre la falsa promesa de la superación del pasado acaba confundiendo —en términos que emplearía Dominick LaCapra— la pérdida histórica de la Segunda República y todos sus avances con una ausencia; dicho de otro modo, el fracaso de concebir la Segunda República como proyecto democrático frustrado que supone una pérdida para la colectividad española y la visión construida durante la Transición de una democracia cuyos cimientos descansan en una *tabula rasa* acaba ofuscando la pérdida original y “se enfrenta el impasse de una melancolía interminable, un duelo imposible, en donde cualquier posibilidad de enfrentar el pasado y sus pérdidas históricas colapsan o abortan prematuramente (LaCapra, 2005: 46)<sup>220</sup>.”

Ya entrados los años de la democracia, no deja de ser un tanto contradictorio que, pese a esas ansias por modernizar y introducirse ya en un mundo y una Europa moderna y democrática, el Estado español haga oídos sordos a las recomendaciones y

---

<sup>220</sup> Aunque aquí identificamos en los discursos hegemónicos de la Transición una confusión de las pérdidas colectivas históricas y específicas de la Segunda República con una ausencia fundacional, impidiendo así una correcta elaboración de las pérdidas, las advertencias de LaCapra también se podrían aplicar a las pérdidas específicas de los individuos desaparecidos y represaliados durante la guerra y el franquismo: hemos de tener cuidado de no confundir las pérdidas de casos y familias individuales con una ausencia fundacional que resultaría en una concepción de la sociedad española actual como un colectivo entero traumatizado.

prescripciones provenientes justamente de esas entidades supranacionales. El Estado español se niega a cumplir con las múltiples recomendaciones ofrecidas por entidades e instituciones internacionales como el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH)<sup>221</sup> o Amnistía Internacional, “entre las cuales está la creación de una comisión de expertos independientes para establecer la verdad histórica sobre las violaciones de derechos cometidos durante la guerra civil y la dictadura” (Valverde Gefaell, 2014: 46). La ONU también ha criticado la existencia de símbolos de exaltación del franquismo, el Valle de los Caídos, una educación deficiente sobre el pasado reciente, la privatización de las exhumaciones y la Ley de Amnistía del 1977, entre otras cosas<sup>222</sup>. Además, la consolidación de la privatización de la memoria resultante de la llamada Ley de Memoria Histórica también cerraba las puertas a la posibilidad de la elaboración de una memoria pública que permitiese un duelo colectivo: “la Ley de Memoria Histórica se aprobó a cambio de olvidar la memoria compartida. O sea, se hizo de la memoria algo privado. [...] El mensaje estaba claro: habría una ley de memoria histórica si cada uno hacía su duelo en privado, lo cual impide en realidad hacer el duelo” (Valverde Gefaell, 2014: 66). En definitiva, en la democracia se ha optado por seguir las costumbres aprendidas durante la dictadura, las pautas prescritas durante la Transición: relegar el duelo particular al entorno privado y desentenderse precisamente de las posibles posiciones y políticas que permitirían una correcta elaboración colectiva de las pérdidas provocadas por la violencia del siglo XX en España:

el conocimiento público de la devastación humana y ética que había provocado la dictadura, la restitución material, social y moral del antifranquismo [...], o el deseo de información y debate que sobre aquel pasado tan inmediato expresaba la ciudadanía más participativa, nunca fueron

---

<sup>221</sup> “A finales de junio de 2014, el Gobierno español recibió un duro informe del Grupo de Trabajo sobre las desapariciones forzadas de Naciones Unidas en el que se le instaba a dar respuesta y asistencia a las víctimas del franquismo en un plazo de 90 días” (Fernández de Mata, 2016: 189). Véase el informe “Report of the Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances on the mission to Spain, 2013. <http://www.ohchr.org/EN/Issues/Disappearances/Pages/Visits.aspx>

<sup>222</sup> Véase el informe del relator especial de la ONU, Pablo de Greiff, publicado en julio del 2014, con el título “Report of the Special Rapporteur on the promotion of truth, justice, reparation and guarantees of non-recurrence : Mission to Spain”

considerados por el Estado de derecho y los distintos gobiernos que lo han gestionado hasta hoy, como parte constitutiva del bienestar social y la calidad de vida de muchos ciudadanos. (Vinyes, 2012: 27)

La falta de iniciativa por parte del gobierno del PSOE de Rodríguez Zapatero de establecer una política pública de memoria se resume en unas declaraciones realizadas en 2006 por la entonces vicepresidenta María Teresa Fernández de la Vega: “la memoria es algo que uno recuerda, algo individual y privado” (Valverde Gefaell, 2014: 66). Esa reducción de la memoria únicamente al nivel individual es para Ricard Vinyes de “lo más preocupante”, ya que “la decisión —de olvidar o de recordar, la que sea— queda reducida a la más estricta intimidad, al ámbito privado; la sociedad no tiene ninguna implicación, sólo el individuo y por tanto no puede existir actuación pública, solo inhibición de la Administración” (2012: 30).

El conjunto de estas medidas y posturas — tanto las oficiales como las *de facto*—, que van desde los mismos días de la posguerra hasta la actualidad, han imposibilitado la elaboración de un duelo colectivo por las pérdidas e injusticias de la guerra civil española y la dictadura franquista en dos sentidos: primero, porque aunque reconocen el derecho a una elaboración de duelos privados cuyo peso viene lastrándose durante décadas, niegan la necesidad de un duelo *colectivo* y, segundo, porque niegan que aquellas pérdidas tengan relevancia para el colectivo hoy en día. Negar la necesidad de un duelo colectivo con afirmaciones como que el pasado está superado, que indagar en el pasado solo abre viejas heridas que ya se habían cerrado hace tiempo, o que las pérdidas individuales han de elaborarse en el ámbito privado, no hacen sino perpetuar la distinción realizada por el régimen franquista entre vencedores y vencidos donde hay unas vidas y pérdidas merecedoras de un duelo y otras que no. Esa jerarquización o “escala de duelos”, según la cual unas vidas son más merecedoras de duelo que otras (Butler, 2004), encuentra su máxima expresión en el Valle de los Caídos, cuya persistencia durante la Transición y cuyo actual mantenimiento<sup>223</sup> por parte del Estado no hace sino patentizar la preservación

---

<sup>223</sup> El proceso de redacción de la presente tesis ha coincidido con el cambio de gobierno en junio 2018 y la consiguiente decisión por parte de ese nuevo gobierno de Pedro Sánchez de exhumar los restos del exdictador. En el momento de la redacción de estas páginas —tras barajar varias posibilidades—, aún está



de la distinción franquista: el pasado está pasado, el duelo colectivo ya tuvo sus expresiones públicas, y cualquier duelo que esté por realizarse es deber del individuo; para el colectivo, hablar de un duelo no hace sino estorbar la paz y el orden actuales. La insistencia en dejar el Valle de los Caídos tal y como está y, en particular, los impedimentos al posible rescate por parte de familiares de los restos de republicanos que fueron trasladados y enterrados allí por orden del mismo Franco en una suerte de acto de “reconciliación forzada”<sup>224</sup> es una perpetuación de esa jerarquía de vidas merecedoras de duelo. Nadie, ni en la esfera pública ni en el ámbito privado, negaría el carácter trágico de la guerra civil para los que la vivieron e incluso para los que vinieron después, pero una postura y una actitud respecto a ese pasado que admite afirmaciones como las del anterior portavoz del Partido Popular Rafael Hernando al referirse a la exhumación de los restos de Franco del Valle de los Caídos: “esto de estar todos los días con los muertos de arriba para abajo” es “el entretenimiento de algunos”<sup>225</sup> y que “algunos se han acordado de su padre cuando había subvenciones para encontrarlo”<sup>226</sup> no hacen sino mantener esa escala de duelos<sup>227</sup>. Para el conjunto de la sociedad, los desaparecidos y sus familiares suponen sujetos irreales:

---

por ver dónde yacerán los restos del dictador Franco cuando sean exhumados por fin y aún habría que tomar una decisión sobre qué hacer con el complejo de Cuelgamuros.

<sup>224</sup> En su estudio sobre las políticas de la memoria, Paloma Aguilar Fernández explica que pese a que algunos restos de republicanos fueron trasladados allí, “el alcance de la integración de los vencidos, a última hora, es limitado” y que el monumento, en palabras del arquitecto de la gran cruz, Diego Méndez, existe para honrar a “los héroes y mártires’ que se inmolaron para salvar la patria, las víctimas de las ‘patrullas rojas’, que veían ‘en cada buen español un enemigo a exterminar’ (2008: 152; 147). Véase la sección dedicada al Valle de los Caídos (2008: 146-158).

<sup>225</sup> Véase la noticia: <http://www.publico.es/politica/fiscalia-ve-delito-burla-rafael.html>

<sup>226</sup> Véase la noticia: <http://www.publico.es/politica/denuncian-hernando-decir-victimas-franco.html>

<sup>227</sup> A estos comentarios de Hernando podríamos sumar otros varios que ponen de relieve la existencia de esa escala de duelos, es decir, que hay unas pérdidas que no merecen un duelo porque, en su momento, no constituían sujetos. Como ejemplo, los comentarios del antiguo abad del Valle de los Caídos, Anselmo Álvarez, sobre las condiciones de los presos de mano de obra esclava que fueron obligados a construir el monolito ponen de manifiesto la visión del menosprecio y la desobjetivación de los presos. Véase la noticia: <http://www.publico.es/politica/antiguo-abad-del-valle-caidos-afirma-nadie-alli-manera-forzada-y-presos-cobran-buen-sueldo.html>

Si la violencia se ejerce contra sujetos irreales, desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez. Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. (Butler, 2006: 60)

Lo que hacen semejantes posturas es negar las pérdidas y promover la visión de que ciertas vidas no son dignas de duelo<sup>228</sup> y que la insistencia por parte de algunos de querer conmemorarlas, hacer justicia por ellas, recordarlas, no hace sino estorbar. Aunque sí es cierto que al nivel individual, hemos visto que el “no saber” constituye una de las principales características del trauma sufrido —“se obligaba a callar lo que se sufría y esto generó situaciones de ignorancia en las familias. Responde a esta imposición de negación el que muchos entrevistados ‘sabían’: de la guerra, de los campos de concentración [...] pero ‘no sabían’ todo lo que estaba pasando” (Morandi, 2012a: 70)— para el colectivo, hemos visto que hablar de una falta de memoria en el ámbito historiográfico, por lo menos, es una falacia. La negación de las pérdidas pasadas supone lo que el psicoanalista Pere Folch llama no “una negación psicótica de la realidad” —es decir, no una negación fáctica de lo ocurrido—, sino “más bien [una negación] perversa” (Morandi, 2012a: 70): sabemos que existen familiares que no saben dónde yacen los restos de sus padres o sus abuelos, entendemos que eso ocurrió, pero es molesto; sabemos que los restos de Franco son honrados perpetuamente, y que algunos planteen la posibilidad de sacarlos es fastidioso.

Si existe un duelo colectivo pendiente de realizarse en la actualidad porque las posiciones, las actitudes o las medidas oficiales han rechazado precisamente la necesidad de este tipo de duelo porque “ya se ha hecho” o porque “es una labor privada” o, directamente, y quizás de manera inconsciente, porque rechazan la posibilidad misma de un duelo colectivo ya que las pérdidas que lo requerirían no son merecedoras de esta

---

<sup>228</sup> En el inglés original Butler emplea el término *ungrievable*, traducido al castellano como “vidas que no valen la pena” (2006: 64).

elaboración, ¿qué cambios de planteamiento o de entendimiento serán necesarios para permitir, alentar o catalizar un duelo colectivo en el caso de España?

Entendemos que la reflexión de Carlos Piera sobre la naturaleza del duelo que hemos elegido para encabezar esta sección es una meditación precisamente sobre el carácter colectivo de ese potencial proceso que está por realizarse. Cuando escribe que el duelo “es el reconocimiento de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable”, ese reconocimiento ha de ir mucho más allá de saldar el déficit epistémico, de saber qué ocurrió. Es el reconocimiento de que el acontecimiento supone una tragedia que nos incumbe y nos toca en el presente y que necesita más que un reconocimiento legal del estatus de la víctima o una reparación monetaria; toca además reconocer que las pérdidas originales, su olvido o negación, son una tragedia también. En el presente y para el conjunto de la sociedad: “hasta ahora, las muertes vinculadas a la guerra civil no han sido percibidas como una pérdida para la totalidad de la sociedad española sino para los grupos o sectores a los cuales pertenecían, caso de la Iglesia Católica, partidos políticos [...] u otras organizaciones” (Richards, 2016: xi).

En su reflexión sobre el duelo y el pasado reciente en España —y en concreto la llamada Ley de Memoria Histórica de 2007—, Jordi Ibáñez Fanés plantea una serie de preguntas respecto a nuestra posición en el presente de cara a la violencia de la guerra civil española. El autor reconoce dos características de la actualidad española que nos parecen fundamentales a la hora de hablar sobre cómo nos afecta el pasado reciente en el presente: primero, que lo que “se echó al olvido” durante la Transición —y nosotros añadiríamos, “independientemente de si se considera un olvido tomado a conciencia o no”— “acaba por reaparecer como un muerto mal enterrado sacando media pierna a flor de tierra, clamando por su dignidad robada y porfiando contra el olvido” (2009: 185); segundo, reconoce los impedimentos jurídicos o éticos sobre la posibilidad de una justicia reparadora hoy en día después de la ley de Amnistía del 1977 y las medidas de reparación material o simbólica de la Transición y los diferentes gobiernos democráticos. Aún así, reconociendo estas dos características de la actualidad española y admitiendo que “puede que sea demasiado tarde” para juzgar a los asesinos o torturadores, criminales, y reparar

el daño padecido por algunos, pregunta “pero ¿debe ser [demasiado tarde] para toda la nación, instalada consciente o inconscientemente sobre esta vergüenza? Y si ya no se vive el miedo, ¿debemos aceptar entonces que vivimos en el oprobio de un saber reprimido sobre las injusticias padecidas en este país?” (2009: 186).

Las preguntas planteadas por Ibáñez Fanés se asemejan bastante a las reflexiones realizadas sobre el duelo de Piera: aunque “se festeja, una y otra vez, la relativa normalidad adquirida” hoy en día —es decir, que el pasado está superado, “ya no se vive el miedo”, nos dice Ibáñez Fanés—, y a pesar de que ha habido una larga lista de medidas de reparación —aunque tal vez no bastantes, recordemos que Ignacio Fernández de Mata considera a los desaparecidos como los grandes olvidados por la Transición (2016:168) —, el duelo colectivo es “del todo independiente de que haya o no reconciliación o perdón” y se trata “del reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable”. Esta labor de duelo corresponde a las generaciones que vienen después: ante el debate que gira en torno a las políticas oficiales de la Transición — memoria frente al olvido, el “pasar página” y el “recuerdo obsesivo”, dos opciones justas y lógicas según Piera para los que vivieron y padecieron la violencia y la represión de la guerra civil española y el franquismo—, “toda la nación,” nos dice Ibáñez, y “las generaciones siguientes”, nos dice Piera, sin embargo “no tienen esa opción de omitir la piedad fúnebre, porque de esa omisión no se seguirá la sutura del horror, sino la certeza de que van a seguir reapareciendo fantasmas: el duelo es lo que pide un alma en pena” (2003: 15).

Habiendo hecho estas observaciones en el contexto de la actualidad española, si volvemos a las distinciones entre duelo individual y colectivo en el recorrido teórico sobre las narrativas de duelo persistente, encontramos bastante semejanzas en cuanto a ese duelo colectivo de “toda la nación” o de “las generaciones siguientes”: si el duelo para el individuo implica un modo de enterrar a los muertos, de llegar a términos con una pérdida, para el colectivo el duelo implica una resistencia no solo a la sustitución sino también al cierre, un modo de permanecer siempre abiertos a las injusticias sufridas mediante el sostenimiento de la ausencia dejada por la pérdida. En las primeras reflexiones teóricas

realizadas en la presente tesis sobre las narrativas postraumáticas de duelo persistente, el propósito de estas mismas tenía menos que ver con establecer una recuperación de lo fáctico que con proveernos de un modo de relacionarnos *con* la Historia: “la Historia está siempre cerrada en el orden de los hechos y las causas”, lo acontecido y el cómo está “siempre abiert[o] en el orden de las razones y los sentidos”, como nuestra relación con ello en el presente (Thiebaut, 2008: 207).

En sus reflexiones sobre las palabras de Piera, el filósofo Carlos Thiebaut hace hincapié en lo que llama la asimetría, un término para referirse a las “posiciones, y tareas y responsabilidades, distintas en quienes vivieron la pérdida y el daño en primera instancia y quienes los vivimos pasado un tiempo, en las generaciones siguientes” (2008: 210). Por ello, proponer una reflexión sobre duelos inconclusos en España, como hemos visto, es hablar de unas tareas pendientes y también asimétricas, siendo estas distintas para el individuo y el colectivo. Esa misma asimetría es, como hemos visto en secciones anteriores, lo que le da estructura a esa heteroglosia tan propia de las narrativas postraumáticas de duelo persistente, a la que volveremos en breve. Si bien es cierto que las primeras observaciones de Thiebaut sobre la asimetría parten de una reflexión sobre el exilio, mediante Piera y Segovia, creemos que son válidas también para referirnos al contexto del pasado violento en España y cómo nos relacionamos con él: “la experiencia del daño se constituye en este doble y tensado polo, el del penar y el de dar cuenta del mismo en un concepto de lo que él es y de lo que en él anda metido” (2008: 207). En esa misma introducción a la antología poética de Segovia, Piera cita al poeta exiliado, quien escribe que “[el exilio] debería enseñarnos que la pérdida es más nuestra que lo perdido, que la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida más radical aún que su ausencia, porque es esa vida misma la que lo hizo perdido” (Segovia, 2003: 18). De modo parecido, entendemos que el duelo colectivo tiene que ver no con la recuperación de lo perdido sino con la recuperación de *la pérdida*, que, por esa asimetría, implicaría en el caso de los pertenecientes a las generaciones posteriores hacer una reflexión sobre nuestra relación con ese pasado. Aunque esto es distinto de la tarea de los que sí vivieron el pasado violento, la labor de las dos generaciones está relacionada “con la idea de

distancia, o de separación, y de hueco o de hiato, y con cómo esa distancia, que no puede ser suturada, nos vincula con lo perdido o con lo ya no vivido haciéndolo significativo, relevante, inmediato, algo que nos concierne” (Thiebaut, 2008: 208). El duelo colectivo por tanto se convertiría en —si se nos permite la alusión a Celaya— un arma cargada de futuro: “no elegimos nuestros pasados (aunque podamos reconstruirlos, maquillarlos o desnudarlos), pero sí que decidimos qué es lo que somos y cómo somos, qué es lo que podemos hacer con esos pasados cuando ellos están hechos, como es el caso, de pérdidas y daño” (Thiebaut, 2008: 209).

Esa reflexión de Thiebaut sobre las tareas del duelo correspondientes al colectivo hoy en día resume lo que entendemos como el propósito de las narrativas postraumáticas de duelo persistente. Esa distinción entre una recuperación epistémica y lo que hemos llamado una recuperación afectiva —es decir, una recuperación o una reivindicación de nuestro estado de afectados por el pasado en el presente— es reminiscente de la distinción entre dos tipos de verdad hecha por Robert Eaglestone sobre el Holocausto y lo posmoderno. Según Eaglestone, estas dos verdades pueden operar a la vez y están interrelacionadas: existen “truth as explanation, corresponding to evidence and states of affairs and truth as in some revealing of ourselves, of ‘who and how we are’” (2004: 7). Dicho de otro modo, el duelo correspondiente a la colectividad actual, alejada temporalmente del daño y las pérdidas originales, es una tarea que tiene que ver con rescatar no lo perdido —como nos sugiere Piera, “no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto”— sino con la pérdida en sí, aquel momento “en el que se patentiza su ausencia definitiva”. Se trata de un ejercicio constituido por una reflexión o, en la narrativa, mediante una poética de ausencia que refleje precisamente “quiénes somos y cómo estamos —“who and how we are” según Eaglestone— ante esa pérdida, que compete la acción de “hacer *nuestra* la existencia de un vacío”, siempre consciente de esa asimetría:

la tarea del duelo no pretende [...] suturar ya nada de lo que es irreparable, sino permitir proseguir una vida y aquí, de nuevo, el centro no es quien es recordado, ni lo que es recordado, sino la posibilidad misma de proseguir la vida en el duelo y por él. Todas estas figuras —en el dolerse,

en el curar, en el herir, en el mirar indiferentemente, en el duelo— anclan su asimetría no superable, que nunca puede anularse. (Thiebaut, 2008: 212)

Thiebaut escribe que “aquello que nos reclama el duelo que pide un alma en pena [...] hace militar hacia la justicia” (2008: 207). Esa noción de la asimetría entre los que vivieron el pasado violento y los que constituimos los que vinimos después también influye en cómo entendemos esa justicia hacia la cual nos apunta el duelo. Si bien es cierto que ha habido una serie de medidas de justicia distributivas, retributivas y restaurativas que se remontan a los primeros años de la Transición, ¿qué relación hay, entonces, entre un duelo colectivo y la justicia? Piera afirma que el duelo es “del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón”, pero añadiríamos que el duelo colectivo también es independiente de que haya habido o no medidas de justicia; cabe hacer hincapié en que es independiente, pero el duelo colectivo no se desentiende, ni se despreocupa ni desoye las demandas por esas medidas. Para el duelo colectivo, la justicia tiene que ver con la asunción de subjetividad colectiva de la justicia:

el sujeto de la justicia no es la figura del doliente, la víctima, sino la del quien la ha atendido y la de quien quiere hacerle justicia. El movimiento del cuidado y el imperativo de la justicia le corresponden a quien atiende y a quien saca consecuencias del daño acontecido cuando el cuidado ya no es posible. (Thiebaut, 2008: 214)

Si volvemos a la observación hecha por Michael Richards de que “las muertes vinculadas a la guerra civil no han sido percibidas como una pérdida para la totalidad de la sociedad española” (2016: xi), el fin del duelo colectivo pretende precisamente “indica[r] lo irreparable de lo acontecido, una constancia de que ha acontecido y de que ello plantea una demanda, la de la cura o la de la justicia” (Thiebaut, 2008: 214). Esa demanda interpela a ese sujeto de justicia, a un *nosotros* colectivo. De ese *nosotros* en el presente, Thiebaut escribe que “decir que sigue pendiente el duelo quiere decir, también, que sigue pendiente en gran medida la justicia: el sujeto de ella, el nosotros que ha de realizarla, anda también en ello a la gresca” (2008: 218).

En el caso de España, un duelo colectivo concebido como respuesta a las injusticias del pasado, que siguen en su reclamo, puede constituir un acto político que

asegura una agencia por parte de una sociedad que se ha visto desprovisto de unas políticas públicas de memoria. Para el colectivo temporalmente alejado del momento de las pérdidas, el duelo colectivo como acción le devuelve el sentido político al grupo colectivo. Esto se debe principalmente a dos aspectos. Primero, la visión de ese *nosotros* como sujeto de la justicia le otorga agencia al colectivo donde antes la visión del deber de la memoria giraba en torno la figura de la víctima, una figura que no se ideaba como actor político sino como una figura receptora y pendiente de las políticas oficiales del Estado: según Ricard Vinyes, una “política de víctima” en lugar de “política de memoria”, que se consolida en “lo pasivo, fortuito, accidental” (2012: 28). Segundo, insistir en el reconocimiento y la recuperación de la *pérdida* —y no lo perdido— como tragedia, requiere necesariamente identificar las causas de la misma, entender la pérdida como consecuencia de algo. Considerar las causas de la pérdida constituye uno de los componentes fundamentales en el modelo triádico que Moglen denominaba “duelo colectivo social”. Recordemos que Moglen hace una distinción entre una pérdida puntual (como puede ser el caso de un desastre natural) y una pérdida socialmente inducida, cuyas consecuencias se sostienen en el tiempo. En el caso de la España de la democracia, las fuerzas sociales que impidieron la realización de ese duelo colectivo social nos remitirían no solo a la prohibición literal del duelo en el caso de los primeros días de la posguerra sino también a las políticas oficiales —o falta de ellas— de la Transición y los sucesivos gobiernos democráticos que ayudaron a limitar nuestra deuda con el pasado a una “política de la víctima”.

El duelo colectivo que está por hacer, por tanto, tendría como uno de sus pasos principales identificar y nombrar a las fuerzas sociales responsables por las pérdidas de la guerra civil española y el franquismo y concebir aquellas pérdidas como una tragedia para la totalidad de la sociedad española que nos afecta en el presente. En términos políticos, esto supondría la construcción de lo que algunos han optado por llamar “memoria democrática”<sup>229</sup> en vez de memoria histórica, la cual se opondría a la

---

<sup>229</sup> El término, que muchas veces se distingue de la “memoria histórica”, aparece en varias medidas tomadas por distintas comunidades autónomas, entre las que están la Ley de Memoria Democrática de Aragón, la



la negativa del Estado de derecho a reconocer en qué se basa el sedimento ético de las instituciones que tenemos, del sistema de convivencia con que nos hemos dotado. Con esta negativa el Estado renuncia a explicar la democracia como un bien conquistado con un esfuerzo coral y desde la calle. Es esta negativa del Estado y sus administradores la que hace que el pasado no termine de transcurrir, no acabe de pasar, y se instaure un vacío ético que genera demandas y crea conflictos. (Vinyes, 2012: 31)

Hemos de entender, por tanto, el duelo colectivo como proceso pero también como postura política, como sugiere Patricia Keller en su análisis de “los lugares de la memoria histórica” en las representaciones culturales actuales en España. Para Keller, “el lugar de la memoria histórica” es el *ahora*, el presente y el *nosotros*, donde necesariamente hemos de entender las pérdidas del pasado como “that which defines us, as a community of citizens, as individual subjects and, at our most basic level, as human beings (2012: 65). Esa “comunidad de ciudadanos” en el presente será el actor del duelo colectivo en el presente, donde el duelo entendido tanto como proceso como política, no tiene que ver con un deseo de cerrar el pasado, de pasar página, ni tampoco con buscar un modo de “llegar a términos” con lo ocurrido en el pasado; se trata de, nos explica Keller, inspirada por los escritos de Wendy Brown sobre Derrida, un *convivir* con las heridas del pasado. Podemos concebir el duelo colectivo social como una práctica contemporánea que parte de un entendimiento de la Historia como “un ultraje al presente”: “making a historical event or formation contemporary, making it ‘an outrage to the present’ and thus exploding or reworking both the way in which it has been remembered and the way in which it is positioned in historical consciousness as ‘past’” (Brown, 2001: 171). Dicho de otro modo, la expresión de ese “ultraje” sería un modo de no cerrar las heridas sino de reconocerlas en el momento en el que se abren en el presente (Keller, 2012: 81).

---

Ley de Memoria Democrática de Andalucía. Por otra parte, la Generalitat de Catalunya tiene el Memorial Democràtic, una institución pública que depende de la Generalitat pero que es política e ideológicamente independiente.

Como hemos visto, los duelos inconclusos, tanto al nivel individual o familiar como al nivel colectivo, requieren necesariamente una respuesta. Las exhumaciones que han tenido lugar en las últimas décadas y, con mucha más frecuencia y determinación a partir del año 2000, han servido para acabar con el sufrimiento de muchos al romper el silencio y la incertidumbre sobre el paradero de sus familiares. Un proceso de duelo colectivo no estaría preocupado por la apertura de las fosas en casos individuales — aunque desde luego no se opondría a que semejantes acciones se realizaran— pero sí que buscaría, más allá del caso individual, el modo de mostrar que el pasado, la Historia, suponen un “ultraje al presente”. Quizás el mejor ejemplo de esta diferencia para el colectivo serían los intentos actuales por parte de familiares de sacar los restos de republicanos del Valle de los Caídos. A diferencia de los familiares que piden que se abran las fosas comunes para rescatar los restos de sus seres queridos o para poder confirmar, por fin, su paradero, los intentos de sacar a los familiares del Valle de los Caídos tiene menos que ver con saldar ese déficit epistémico —en estos casos se conoce el paradero de sus familiares— y más que ver con insistir en que el presente está construido sobre los cimientos injustos del pasado, que las pérdidas del pasado suponen un tragedia para el presente pero que son, no obstante, irreparables e irrecuperables; pese a esto, sin embargo, reclaman nuestro reconocimiento. Dicho de otro modo, el duelo colectivo social estaría concernido no tanto con poner placas conmemorativas sino con hacer que seamos conscientes de que hay un motivo por el cual habría que ponerlas.

#### 4.2.2. Narrativas postraumáticas de duelo persistente en la España del *memory boom*

Queremos volver ahora al concepto de las narrativas postraumáticas de duelo persistente con el fin de reflexionar sobre cómo estas encajan en el caso de la España actual y cómo participan en ese duelo colectivo social.

Las diferentes asociaciones binarias<sup>230</sup> que hemos ido construyendo a lo largo de la presente tesis —duelo individual y duelo colectivo; déficit epistémico y déficit

---

<sup>230</sup> Aunque nos permitimos utilizar el término *binaria*, hemos argüido que en absoluto se tratan de polos opuestos y, como en el caso del duelo individual y el colectivo, existe una estrecha relación entre el uno el

afectivo; narrativas de recuperación y narrativas de duelo— han servido para plantear cuál es el objetivo de las narrativas postraumáticas de duelo persistente. Aunque las dos tendencias narrativas que hemos identificado aquí surgen a la vez a partir de finales del siglo XX y comparten muchas características, incluyendo una diversidad en sus formas de narración, queremos señalar dos aspectos en los que se diferencian. Primero, lo hacen en su entendimiento de la naturaleza del pasado y en cómo este se puede integrar en la narrativa. La novela de recuperación de la memoria histórica se ha visto más influenciada por el movimiento memorialista que entiende el pasado como algo perdido, ignorado o incluso despreciado, pero que ahora es necesario recuperar a través de la ficción. La novela de duelo, en cambio, sería aquella que *a priori* entiende el pasado como algo irrecuperable; aunque un cierto acercamiento al pasado a través de las páginas de un libro sea posible, su lugar de enunciación es siempre desde la plena comprensión de que la pérdida es imposible de superar. Segundo, los dos tipos de novela, impulsados por una preocupación por la justicia, se diferencian también en su comprensión de este ideal abstracto, o por lo menos en cómo se puede aspirar a la justicia a través de la literatura. Para las narrativas de recuperación, la justicia está vinculada a saldar esa deuda de conocimiento, de actualizar la memoria colectiva mediante la introducción de historias no contadas u olvidadas; en cambio para las narrativas de duelo, la única postura de justicia asumible en el presente es el reconocimiento de la necesidad de esta recuperación y, a la vez, su imposibilidad —como hace el narrador de *Dora Bruder*—. Partiendo de un entendimiento de que el duelo colectivo social tiene que ver con reconocer el carácter trágico e irrecuperable del pasado, las narrativas postraumáticas de duelo persistente se preocuparían por corregir el déficit afectivo insistiendo en que pese a esa irrecuperabilidad, somos afectados por ella.

Como hemos visto en anteriores secciones en las que hemos plasmado los recursos literarios que caracterizan las narrativas postraumáticas de duelo persistente, esto se lleva a cabo mediante lo que hemos llamado “una poética de ausencia”, donde la

---

otro.

ficción misma sirve para localizar esa ausencia o silencio y sostenerlos mediante la obra literaria. En sus reflexiones sobre el duelo en el caso de España, Thiebaut resalta ese silencio que emana de las demandas de las víctimas del pasado: “ese momento de silencio, de tiempo y de fuerza, es el reconocimiento del hiato en la experiencia del daño, el reconocimiento de la verdad del dolor del doliente, la constatación del abismo que se abre entre quien se duele y quien está frente a él” (2008: 220). El cometido por tanto de las narrativas de duelo persistente sería descubrir y exponer “ese poso de silencio” que “ha quedado grabado en el cuerpo social como si de una herida se tratase —una herida disfrazada, no reconocida, aunque no menos traumática— operando por debajo de la superficie de recuerdos” (Aguado, 2010: 62).

## 5. NARRATIVAS POSTRAUMÁTICAS DE DUELO PERSISTENTE EN LA ESPAÑA DEL S. XXI

Tras haber abordado las nociones del duelo en sus distintas facetas y manifestaciones en el caso de España a partir del año 2000, en el presente capítulo pasamos a la identificación y el análisis de tres narrativas posttraumáticas de duelo persistente: *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez (1941-2004), *Santo diablo* (2004) de Ernesto Pérez Zúñiga (1971) y *Las voces fugitivas* (2013) de Alfons Cervera (1947). Igual que los escritores de la anterior sección, Méndez, Pérez Zúñiga y Cervera pertenecen a generaciones posteriores a la que vivió de forma directa la guerra civil y la publicación de las obras examinadas corresponde a los primeros años del nuevo siglo<sup>231</sup>.

Para retomar el hilo establecido en secciones anteriores, ese primer decenio del nuevo siglo supone un punto de inflexión y de reflexión en la sociedad española respecto al pasado reciente, evidenciado por el llamado *boom* de la memoria. Más allá de su capacidad de generar ganancias, la guerra civil convertida en *commodity* y tema ubicuo no solo en las producciones culturales —libros de historia, novelas, películas, ediciones para coleccionistas, etc.— sino en toda la esfera pública, parecería poner de manifiesto una necesidad o un deseo de replantear la naturaleza de nuestros lazos con el pasado reciente de este país: a riesgo de parecer reiterativos, recordemos la afirmación del escritor Isaac Rosa sobre el éxito de estas novelas: “si buscamos esas claves en la ficción, es seguramente porque no las encontramos en otros espacios” (2015: 12). Así, el autor español alineado con el movimiento memorialista y sus reivindicaciones específicas

---

<sup>231</sup> La obra de Cervera en realidad se trata de una colección de cinco novelas publicadas entre los años 1995 y 2005. Aunque las primeras obras de la colección se publicaron en los años previos a la acotación temporal del presente trabajo de investigación, nuestro análisis parte de una lectura de las cinco obras como una sola colección, cosa que sugiere su propio autor.

(Faber, 2012a: 130) convierte la novela en herramienta para la recuperación de la memoria con el fin de saldar el déficit epistémico con el pasado.

No obstante, como hemos venido afirmando hasta ahora, entendemos las narrativas postraumáticas de duelo persistente como *otro modo*<sup>232</sup> de concebir nuestra relación en el presente con las exigencias y las responsabilidades con respecto a la violencia y las pérdidas del pasado, un modo que, en vez de tornar la mirada hacia atrás para arrojar luz sobre lo olvidado, lo no conocido, vuelve la mirada sobre sí mismo en el presente, para vislumbrar los restos y las ausencias que integran nuestra actualidad y así saldar un déficit afectivo con el pasado. Esta distinción entre dos modos de construir el entendimiento de nuestra conexión con el pasado se asemeja a la distinción que Gabriel Gatti hace entre lo que llama “narrativas del sentido” y “narrativas de ausencia de sentido”. Las primeras serían las narrativas sociales que buscan “reponer lo que [la catástrofe] deshace: apuestan por re-unir cuerpos y nombres [...] por re-componer individuos devolviendo sentido a la conexión de esas personas con sus inscripciones como miembros de un estado”, mientras que las segundas “hacen explícito que ése y no otro —la catástrofe— es el lugar de enunciación desde el que se constituyen y que asumen que, aunque sea un lugar difícil de decir, desde él se puede hablar” (2012: 84; 147). Así, si “las narrativas del sentido” buscan re-componer los restos, los escombros, los datos, las narrativas de “ausencia de sentido” pretenden sostener los restos y las lagunas tal y como están, haciéndose eco de la reflexión de Carlos Thiebaut sobre las implicaciones del duelo a partir del epígrafe de *Los girasoles ciegos*: si bien el pasado de uno no se elige, “sí decidimos qué es lo que somos y cómo somos, qué es lo que podemos hacer con esos pasados cuando ellos están hechos, como es el caso, de pérdidas y daño” (2008: 209).

Este entendimiento del pasado ha sido clave en la elaboración de la definición de narrativas postraumáticas de duelo persistente, según la cual tanto la temática como la

---

<sup>232</sup> Como afirmaba en la sección 4.1.3.1. de la presente tesis las narrativas de recuperación y las de duelo no serían categorías antitéticas, contradictorias u opuestas en absoluto, sino modos distintos de articular nuestra relación del presente con el pasado. Es más, tampoco se tratarían de clasificaciones mutuamente excluyentes, ya que habrá ejemplificaciones de ambas categorías que seguramente compartan rasgos de las dos.

poética de las tres obras en cuestión parten de esa noción del sostenimiento de la ausencia dejada por las pérdidas del pasado y cuáles son las implicaciones de estas en el presente. Las experiencias traumáticas de la guerra civil, la represión del franquismo y la continuación en el tiempo de sus efectos solo se pueden entender si tenemos en cuenta también aquellas ausencias: las pérdidas de personas, de derechos, del proyecto republicano, la resistencia antifascista, etc. En los tres ejemplos de narrativas postraumáticas de duelo persistente procedentes del contexto español, esa “presencia de ausencias”<sup>233</sup> encuentra su mayor expresión en lo que hemos denominado la “poética de ausencia”. Curiosamente, ninguna de las tres novelas retrata directamente la guerra en sí, sino los años posteriores —o incluso anteriores en el caso de *Santo diablo*—. Así, de entrada, nos encontramos que la propia guerra es una ausencia presente, bordeando la violencia de aquellos años y lidiando tangencialmente con sus consecuencias, sus efectos y la memoria de aquel tiempo, inmediatamente después, y también en el siglo XXI.

Entendidas como *otro* modo de concebir nuestra relación desde el presente con el pasado y como *otro* modo de expresión de la realidad presente, las narrativas de duelo las concebimos también como una práctica cultural que posibilita la participación en ese proceso de duelo colectivo social. Si bien es cierto que en anteriores secciones hemos abordado la noción de un duelo inconcluso y la necesidad de un duelo colectivo en el caso de España, es preciso concretar que tanto en la construcción de esa definición de narrativa de duelo como en el análisis de estas obras en particular hemos procurado evitar en todo momento lecturas sintomáticas como aquella a la que nos referimos en la introducción: sostenemos que entender la categoría de narrativas postraumáticas de duelo persistente en el caso español simplemente como síntoma de ese duelo inconcluso no hace sino reducir la literatura a términos de su capacidad descriptiva. Si entendemos el texto literario como una *práctica* cultural y no solo en términos de representación sino también

---

<sup>233</sup> En su reflexión sobre la sexta tesis de Benjamin, Reyes Mate afirma que, en el caso de la dictadura de Pinochet, por ejemplo, esta “no es la única realidad después de la derrota de Allende. Pinochet es lo fáctico, pero si queremos comprender la realidad de los años de Pinochet tenemos que tener en cuenta la *presencia de la ausencia* de Allende, es decir, la sustracción a la sociedad chilena de una experiencia política abortada violentamente. Lo mismo podría decirse de Franco y la II República española.” (2009: 123)

en términos de afecto —de la capacidad del texto cultural de *afectarnos* (Labanyi, 2010: 230)—, podemos concebir las narrativas postraumáticas de duelo persistente como otro modo de (re)describir nuestras circunstancias en el presente (Eshel, 2013: 11). Esto tiene que ver con lo que Amir Eshel denomina *futurity*, la capacidad de la literatura de crear nuevos “vocabularios” o “lenguajes” para reflexionar sobre las catástrofes más severas de nuestro pasado reciente (Eshel, 2013: 4). En el caso de la España del siglo XXI, las narrativas postraumáticas de duelo persistente apuntan hacia el duelo colectivo social como modo de (re)describir nuestras circunstancias en el presente con respecto al pasado y los posibles enlaces futuros con otros contextos y ejemplos de sufrimiento. Lejos de tratarse de una panacea para los “males de memoria” o un final concreto para ese duelo colectivo inconcluso<sup>234</sup>, afirmamos que el duelo colectivo social mediante estas narrativas ofrecería nuevos modos de entender las pérdidas provocadas durante la contienda bélica y en los años subsiguientes.

Estas narrativas entendidas como nuevas concepciones y expresiones de nuestra relación con el pasado desde el presente nos permitiría alejarnos de una discusión en torno a la incapacidad de superar ciertos aspectos del pasado y aproximarnos a los potenciales efectos transformativos.

---

<sup>234</sup> Faber advierte de lo que considera un error común en buena parte de la crítica reciente sobre la literatura de la guerra civil, el cual se podría entender como una lectura sintomática: derivar conclusiones sobre aspectos *sociopolíticos e históricos* a partir de un texto *literario*: “en nuestro campo se suele dar por sentado, sin necesidad de pruebas adicionales, la relación (de representatividad o de impacto) entre el objeto analizado y los fenómenos más generales que informan el análisis. [...] ¿No nos permitimos confundir el efecto *potencial* de un texto con su efecto *real*? ¿No pretendemos presentar un argumento sociológico con herramientas metodológicas que son propias de las humanidades?” (2014: 141). Faber admite que salvo en casos excepcionales como el de *Soldados de Salamina* podemos hablar de un efecto real de la literatura en la sociedad. De modo parecido, Samuel O’Donoghue ofrece un análisis crítico de los conceptos de posmemoria y trauma aplicados a la literatura sobre la guerra civil. Véase O’Donoghue, 2018.



### 5.1. Alberto Méndez: *Los girasoles ciegos* (2004)

Alberto Méndez, nacido en 1941, publica *Los girasoles ciegos* en 2004, el mismo año en el que falleció su autor. El mismo 2004, la obra fue galardonada con el Premio Setenil y un año después el autor ganó póstumamente el Premio de la Crítica de Narrativa Castellana y el Premio Nacional de Narrativa, entregado por primera vez póstumamente. De la novela se dijo laudatoriamente que es “un libro ejemplar sobre las consecuencias de la guerra civil” que “contribuye, desde la más ferviente aplicación literaria, a una normalización no falseada de nuestra herencia histórica” (Solano, 2004). En un artículo de *El Mundo*, Santos Sanz Villanueva atribuye el éxito de *Los girasoles ciegos* no tanto a la publicidad editorial como a la de sus lectores, “impulsados por la autenticidad de una escritura sobria” y reconoce su originalidad diciendo que “ha sido un triunfo de la Literatura, dicho sin rubor con el énfasis de la mayúscula, sobre el mercado” (2005b).

Pese a que se trata de la primera y única obra publicada de Méndez, ha disfrutado de un gran éxito internacional, contando ya en diciembre de 2017 con treinta y nueve ediciones en la editorial Anagrama<sup>235</sup>, dieciséis en el Club de Círculo de Lectores, además de con dieciséis traducciones: de entre las novelas sobre la guerra civil de los últimos años se trata de una de las obras con el mayor número de ediciones e impresiones, junto con *Soldados de Salamina* y *La voz dormida* (Becerra Mayor, 2015: 418). En 2008 se adaptó al cine, en una película homónima dirigida por José Luis Cuerda y adaptada por Rafael Azcona<sup>236</sup>. Además de esta versión cinematográfica, el segundo relato de la obra ha servido de inspiración para la realización de un cortometraje, *Manuscrit trouvé dans l'oubli* (2016), dirigido y basado en un guion adaptado por Eugenio Recuenco, que se estrenó en marzo de 2017 en varios festivales nacionales<sup>237</sup>. El mismo relato ha servido

<sup>235</sup> Hasta el 2 de octubre del 2014 se habían vendido 341.230 ejemplares de la edición en Anagrama (Valls, 2015: 77).

<sup>236</sup> Según Becerra Mayor, el éxito en ventas de la novela se atribuye “en parte al film de José Luis Cuerda, ya que la novela permaneció sin reeditar durante prácticamente cinco años, hasta 2009, justo un año después del estreno de la película” (2015: 418).

<sup>237</sup> El cortometraje de Recuenco se puede visionar íntegramente en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/232631921>

también para la adaptación teatral *Trouvé dans l'oubli* (2016) dirigida por Paloma Fernández Sobrino y producida por *L'âge de la Tortue*<sup>238</sup>. Tanto el cortometraje de Recuenco como la adaptación teatral de Fernández Sobrino se han representado en francés y han sido desprovistos de cualquier referencia a la guerra civil española, una decisión que en ambos casos se debe, según Fernández Sobrino y Recuenco<sup>239</sup>, a un deseo de apelar a la universalidad del relato de Méndez y para que ambas adaptaciones trascendieran las fronteras e hicieran referencia a todas las catástrofes humanas. Por último, a estas adaptaciones habría que añadir las declaraciones del director de teatro José Carlos Plaza, quien afirmaba que “daría media vida” por llevar la novela al teatro (Valls, 2015: 77).



Figura 15. Cartel del cortometraje de Eugenio Recuenco (2016)

<sup>238</sup> Véase: [http://agedelatortue.org/?page\\_id=3068](http://agedelatortue.org/?page_id=3068).

<sup>239</sup> En la adaptación teatral de Fernández Sobrino, pese a retirar cualquier referencia al contexto histórico, la obra iba acompañada de música de cante jondo. Véase <https://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/trouve-dans-loubli-question-existentielle-4182520>. En el caso de la adaptación de Recuenco, además de quitar las referencias a la guerra civil, el filme cuenta de otras divergencias en su argumento como la edad del joven poeta o el sexo del niño. Sobre el cortometraje de Recuenco, véase la entrevista digital de *Diario Sur*: <http://blogs.diariosur.es/cineadrede/2017/03/23/eugenio-recuenco-manuscrit-trove-dans-loubli/>

Más allá de las adaptaciones cinematográficas y teatrales, la novela de Méndez ha sido fuente de inspiración para una edición ilustrada por el ilustrador y animador sanmarinense Gianluigi Toccafondo. Publicada en 2017 como parte de la serie Contempla de la editorial Edelvives —un sello editorial que pretende reunir la literatura y la ilustración y que cuenta con otras siete publicaciones—, las ilustraciones de Toccafondo revisten y acompañan el texto original de Méndez en los márgenes y espacios inferiores de algunas páginas, constituyendo así una primera parte del libro. La segunda mitad del libro está compuesta casi íntegramente por las ilustraciones de Toccafondo que ilustran cada uno de los relatos que comprenden la obra original: si en la primera parte son las ilustraciones que acompañan el texto, en la segunda, frases sueltas provenientes de la obra de Méndez acompañan las creaciones artísticas de Toccafondo para así contar la historia. Las ilustraciones de Toccafondo, que consisten en una mezcla de pintura, dibujo, calco, consiguen transmitir con su blanco y negro de base y alto contraste el mismo tono lúgubre y oscuro de la obra de Méndez.



Figura 16. Portada de *Los girasoles ciegos* (Edelvives, 2017) e ilustraciones de Gianluigi Toccafondo

Por último, como prueba del interés que *Los girasoles ciegos* ha suscitado en el mundo académico, está *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después* (2015), un libro que se publicó a raíz de unas jornadas celebradas el año anterior en la Universidad de Zurich. Editado por Itziar López Guil y Cristina Albizu, el libro reúne textos

biográficos sobre la vida y el trabajo de Méndez como traductor, textos y escritos de Méndez, entrevistas con el autor antes de su muerte, además de una serie de textos críticos sobre la única obra del autor, muchos de los cuales se citan aquí. A modo de colofón, las editoras han incluido una bibliografía general que recoge los artículos críticos y académicos que abordan en un modo u otro *Los girasoles ciegos*, convirtiendo así el libro homenaje en un verdadero testimonio del gran alcance y la influencia que ha tenido el único libro de Méndez.

El trabajo de duelo viene situado como eje central de la novela por el propio autor al incluir a modo de epígrafe esa cita del poeta Carlos Piera, proveniente del prólogo que el poeta escribió para *En los ojos del día: Antología poética* (2003) de otro poeta, el exiliado Tomás Segovia. Si en una primera instancia, las afirmaciones de Piera y las cavilaciones sobre estas mismas han servido para reflexionar sobre qué implica la noción de un duelo no cumplido al nivel colectivo en España —“un concepto de lo que él es y de lo que en él anda metido” en palabras de Carlos Thiebaut (2008: 207)—, aquí hemos de considerar las palabras de Piera en la medida en que sitúan la cuestión del duelo en el centro de la obra de Méndez. Del mismo modo que Derrida afirma en su *The Work of Mourning* que “one cannot hold a discourse *on* the ‘work of mourning’ without taking part in it” (2001: 142), la decisión por parte de Méndez de incluir las aseveraciones de Piera sobre el duelo constituye un primer paso para iniciar ese proceso de duelo, el cual está íntimamente vinculado también con la noción de justicia: “decir que sigue pendiente el duelo quiere decir, también, que sigue pendiente en gran medida la justicia” (Thiebaut, 2008: 218).

Los cuatro relatos de Méndez que comprenden la totalidad de *Los girasoles ciegos*, pues, se construyen *a priori* dentro del marco del duelo y la justicia pendientes, siendo estos dos un primer hilo conductor que los une. Así, la obra de Méndez de entrada arremete contra el discurso que se viene dando desde la Transición —o antes— de que el pasado está superado —“por el contrario, se festeja, una y otra vez, en la relativa normalidad adquirida, la confusión entre que algo sea ya materia de historia y el que no lo sea aún”— y sitúa la labor del duelo al margen de la reconciliación —“es del todo

independiente de que haya o no reconciliación y perdón” (Piera en Méndez, 2004: 9)—. Podemos concebir *Los girasoles ciegos* como respuesta a la pregunta de “cómo nos hemos estado narrando nuestro pasado de guerra civil, de dictadura y de transición” (Caudet en Ennis, 2010: 172), que parte del cultivo del “duelo como imperativo ético” (Hansen, 2015: 87).

El duelo como imperativo ético colectivo y como premisa de la obra de Méndez supone una posición y un proceso que se construyen y se inician desde el presente con respecto a las pérdidas del pasado. Según esa definición ofrecida por Piera, el duelo es primero “el reconocimiento público de que algo es trágico” y, segundo “y, sobre todo, de que es irreparable”. En su retratamiento de la derrota como algo trágico e irreparable, los cuatro relatos que integran *Los girasoles ciegos* han sido descritos como “a series of tearjerking tragedies” y “a collection of heartrending fictional vignettes” (O’Donoghue, 2018)<sup>240</sup>. Asimismo, Muñoz Molina describe la obra de Méndez como un ejemplo de esas “ficciones sentimentales sobre la guerra y la posguerra” cuyo éxito se debe en parte “a las coacciones de la moda literaria o política” del momento (2008). Si bien es cierto que, como recuerda Sebastiaan Faber en su lectura de Margalit, “entre los peligros mayores inherentes al cultivo de las memorias están el sentimentalismo, la nostalgia y la mitificación, que a su vez dan lugar a la desfiguración o falsificación de la realidad histórica” (2004: 48), acusar a *Los girasoles ciegos* de un sentimentalismo cuestionable no solo es, a nuestro entender, una lectura reduccionista sino también un fracaso a la hora de entender la premisa propuesta por el autor al incluir la cita de Piera como epígrafe. Las emociones y los afectos son fundamentales en el retrato de esa derrota como trágica e irreparable, pues el cometido de la literatura es

insertarse en lo probable, dejarse arropar por la exploración de afectos y relaciones con un pasado que no se querrá nunca cerrado en una interpretación definitiva sobre su acontecer. [...] La relación

---

<sup>240</sup> A pesar de los calificativos “tearjerking” y “heartrending” —cargados de una sutil connotación negativa—, la crítica principal de O’Donoghue hacia la obra de Méndez es la falta de un tratamiento más directo de las causas socio-políticas que producen esas escenas lacrimosas y desgarradoras. Aun así, argüiríamos que la obra, aunque no trata directamente las condiciones socio-políticas previas a la contienda, aborda de pleno aquellas condiciones responsables de una derrota y una posguerra cruentas.

literaria es de empatía con quien no tiene voz, con el desaparecido o con el largo tiempo muerto; es un acercarnos desde la ficción a lo que de otra manera nos sería inaccesible, pues si la fraternidad o la solidaridad hacia la circunstancia desfavorable del otro nos son factibles, no lo es el vivir por él o por ella el momento de su defenestración vital (Aguado, 2011: 47).

En un bonito gesto, Carlos Piera escribe el prólogo de ese libro colectivo que marca el décimo aniversario de la publicación de la novela de Méndez. En esa introducción titulada “Nosotros desde lo trágico”, Piera describe precisamente cómo *Los girasoles ciegos* nos insta a reflexionar sobre el hecho de que “todo aquel dolor, y toda el hambre, y toda la épica fueron motivo de castigo, un castigo implacable, arbitrario, salvaje y prolongadísimo que es [...] el trasfondo sin el cual no se entiende nada” (Piera, 2015: 16). No se trata, además, de una recuperación fáctica del pasado desde el presente, de saldar ese déficit epistémico, —“no es ni siquiera cuestión de recuerdo”, dice Piera—, sino de “hacer nuestra la existencia de un vacío”, el reconocimiento de esa ausencia dejada por la tragedia del pasado que es constituyente del presente. Ese paso integral del duelo tal y como lo define Piera en el epígrafe también tiene que ver con la justicia:

sin un duelo, sin un reconocimiento público de que la guerra franquista fue una guerra de castigo contra el pueblo y que el posterior régimen lo redujo al silencio, al vacío, no se habrá hecho justicia y no se habrá superado el trauma histórico colectivo provocado. En esto, la novela no permite ambigüedad alguna (Varela-Portas de Orduña, 2015: 119)

Ese “hacer nuestro el vacío” opera a dos niveles en la obra que corresponden a dos modos de concebir *Los girasoles ciegos* con respecto a su estructura: podemos considerarla, primero, en su totalidad como una colección de relatos unidos en su conjunto y, segundo, como cuatro relatos, aunque relacionados entre sí, individuales<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> En la contraportada del libro vemos que los cuatro relatos se describen como “cuatro historias engarzadas entre sí”. Si bien es cierto que los argumentos de los relatos están relacionados —el capitán Alegría del primero está presente en el tercero; la joven madre del segundo es la hija mayor del matrimonio del cuarto—, ciertos hechos de los que ya somos conscientes como lectores se vuelven a narrar en relatos subsiguientes, recalcando la noción de que se trata de historias independientes. Además, el segundo relato, que fue finalista del Premio Internacional de Cuento Max Aub en el año 2002, se presenta dentro del cuerpo del libro como “capítulo” (GC: 37). Sin embargo, sabemos gracias a personas cercanas a Alberto Méndez que “el autor no lo concibió como novela, sino como un *libro*” y que la decisión de llamarlos “capítulos” se debe seguramente a razones editoriales o comerciales (Valls, 2015: 66). El crítico literario Santos Sanz Villanueva lo describe no como novela sino como “una libro de narraciones” y Fernando Valls como “un

La primera visión puede llevar a una lectura global de la obra sobre la derrota y los derrotados como *leitmotiv* común que reúne los cuatro relatos, significando así esa ausencia *temáticamente*; la segunda permitiría una reflexión más específica sobre cómo las distintas clases de narración y recursos literarios propios de cada uno de los relatos lidian con las lagunas del pasado, el carácter irrecuperable e incognoscible de esas mismas mediante una poética de ausencia. Ambas lecturas ofrecen una mirada acerca de cómo se significan la ausencia y el vacío con los que el duelo tiene que lidiar y, “por medio de una imagen dialéctica que ponga de relieve la intrínseca contradictoriedad de su planteamiento narrativo” (Varela-Portas de Orduña, 2015: 128), podemos apreciar los engranajes de un sistema narrativo que responde a esos reclamos por un proceso de duelo. Así, pues, abordaremos primero una visión conjunta de la obra en cuanto a su temática para luego analizar los entresijos de las diferentes maneras de participar mediante la obra de ese imperativo ético del duelo.

#### 5.1.1. Significar el duelo mediante la derrota como tema central

En una primera instancia, el modo de *Los girasoles ciegos* de “hacer nuestra la existencia de un vacío” parte del establecimiento de la derrota como tema que une y recorre los cuatro relatos de la obra, cuyos argumentos transcurren a lo largo de cuatro años, empezando en 1939, el último año de la guerra, y terminando en 1942. El propósito y el efecto consecuente de la derrota como tema unificador es dual: por un lado, en cada uno de los relatos, sirve como una suerte de recuperación en positivo de las distintas experiencias de derrota; por otro, al considerar los relatos en su totalidad reunidos bajo un mismo título, la obra se presenta como una reflexión sobre las implicaciones de una derrota colectiva y cómo el entendimiento de esta se ha construido y se contempla desde un presente alejado temporalmente de ese momento de derrota.

---

ciclo de cuentos”, término traducido del inglés —*short story cycle*—, acuñado por Forrest L. Ingram (Albizu, 2012: 67). Juan Varela-Portas de Orduña propone “novela fragmentaria” o “ciclo de capítulos” (2015: 128).

La derrota constituida por cuatro realidades y experiencias individuales se introduce, en primer lugar, mediante los títulos de cada uno de los relatos particulares. Están ordenados cronológicamente y titulados como sucesivas derrotas y acompañados por un segundo título unidos por la conjunción *o*: “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir”, “Segunda derrota: 1940: Manuscrito encontrado en el olvido”, “Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos” y “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”<sup>242</sup>. Considerados así, lo que ofrece Méndez es una visión de cuatro experiencias individuales y de cómo los personajes lidian con las pérdidas implícitas en su experiencia de la derrota. Existe una gran diversidad discursiva<sup>243</sup> entre los cuatro, cuyo resultado es una representación de las diferentes narraciones como “iluminaciones, harapos, jirones [...] de un todo que, aunque nunca podamos alcanzar, está ahí como ‘no-todo’” (Varela-Portas de Orduña, 2015: 128)<sup>244</sup>. Según esta visión de los cuatro relatos como fragmentos individuales de la experiencia de la derrota, podemos entender el proyecto de Méndez en clave benjaminiana:

Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: usándolos (Benjamin ápu<sup>d</sup> Varela-Porta de Orduña, 2015: 128).

El primer cuento de *Los girasoles ciegos*, “La primera derrota: 1939 o si el corazón pensara dejaría de latir”, se sitúa en el Madrid de los últimos momentos de la guerra civil. Quien nos cuenta la historia es un narrador heterodiegético que centra la narración en el personaje de Carlos Alegría, capitán de intendencia del ejército franquista que, en el último momento de la guerra, decide cambiar de bando y entregarse como

<sup>242</sup> Los títulos de los relatos que van enumerando los años tras la derrota es una clara alusión y contraposición a la denominación por parte de las fuerzas golpistas de los años de la guerra, empezando por el 1937, como el primero, segundo y tercer “Año Triunfal” o los años posteriores a la contienda como primero, segundo “Año de la Victoria”.

<sup>243</sup> Véase a continuación la Tabla 1. Voces narrativas y tiempos de narración en *Los girasoles ciegos*

<sup>244</sup> Varela-Portas de Orduña opta por la clasificación “novela fragmentaria” o “ciclo de capítulos” (2015:128).



rendido a las fuerzas republicanas a pesar de que las tropas franquistas están a punto de tomar la ciudad. Sabemos gracias al narrador que el capitán Alegría cae preso y luego es juzgado por haber cometido un acto de traición, él mismo se define como “un enemigo derrotado” que “no quería formar parte de la victoria” (GC: 17).

En “Segunda derrota 1940: o manuscrito encontrado en el olvido”<sup>245</sup>, la derrota toma la forma de las páginas del diario de un joven poeta republicano que encuentra refugio en una cabaña en las montañas. Estas páginas vienen acompañadas por las intervenciones de un narrador-editor, quien había tomado la decisión de publicarlas tras encontrarlas en el año 1952 en el Archivo General de la Guardia Civil. El narrador mismo nos dice que las páginas aquí reproducidas, antes de llegar a parar en el archivo, habían sido encontradas “sobre un taburete bajo una pesada piedra que nadie hubiera podido dejar allí descuidadamente” (GC: 40). Como sugiere el título mismo del relato, se trata de un manuscrito, un documento de primera mano, rescatado del olvido.

El relato “Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos” nos es presentado por un narrador heterodiegético y omnisciente que intenta revelar cierta historia verdadera a pesar de que algunos de los personajes del relato tienen gran interés en ocultarla. El cuento se centra en los últimos días de la vida de Juan Senra, profesor de violonchelo y comunista. Encarcelado en una prisión, Juan Senra es interrogado por el coronel Eymar<sup>246</sup>, quien preside el Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo, y es a través de este interrogatorio que se revela el pasado de Senra y la historia que lo vincula

---

<sup>245</sup> Tal y como consta en *Los girasoles ciegos*, este “capítulo” (así se refiere el propio Méndez al segundo relato) quedó como finalista del Premio Internacional de Cuentos de Max Aub en el año 2002 y fue publicado por la Fundación Max Aub. El título del segundo relato es una clara referencia a otros dos títulos clásicos: *El manuscrito encontrado en Zaragoza* del escritor polaco Jan Patocki y *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda (Valls, 2015: 69).

<sup>246</sup> A pesar de que en el tercer relato solo se le refiere como “el coronel Eymar”, seguramente se trata de Enrique Eymar Fernández, quien presidió el juzgado Militar Especial para los Delitos del Espionaje, Masonería y Comunismo, el Juzgado Militar Especial Nacional de Actividades Extremistas y más tarde el Tribunal de Orden Público. Conocido como “el juez inquisidor”, el coronel Eymar “es uno de los brazos represivos más duros y despiadados del régimen franquista, y dirige personalmente parte de la represión política desde el final de la guerra civil” (Sanz Díaz, 2002: 66). Según Fernando Valls, fue quien interrogó a Luis Goytisolo cuando este fue detenido en el año 1960 (2015: 72). El propio autor afirma su existencia también en una entrevista: “El coronel Eymar, el juez sanguíneo, también existió” (Rendueles, 2015: 288-289).

al hijo del coronel, Miguel Eymar. El interrogatorio, que da forma a este cuento, se centra no en la relación de Senra con el comunismo, sino alrededor de su conocimiento de este *tal* Miguel Eymar, un asunto por el que sabemos se ha interrogado a todos los demás presos.

El cuarto relato —“Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”— que da nombre a la novela es el más largo y más variado en cuanto a su narración. El relato cuenta la historia del niño Lorenzo y su familia en el año 1942: cuatro años después de la guerra, el padre de Lorenzo es obligado a vivir como topo, escondido en el armario de su casa por haber luchado contra el ejército de Franco. Cada uno de los miembros de la familia ha tenido que abandonar su vieja vida y adoptar una falsa, experimentando así distintas facetas de esa derrota: el padre, Ricardo Mazo, finge estar desaparecido o muerto; la madre, Elena, finge ser viuda y madre soltera; el hijo, Lorenzo, finge ser niño sin padre. La narración del cuento es en realidad tres versiones de la misma historia, cada una con una narración distinta y diferenciada tipográficamente: una carta escrita en primera persona por el diácono Salvador dirigida a su confesor en la que confiesa su relación con el niño Lorenzo y su deseo por la madre, a quien Salvador cree viuda, lo que le lleva a obsesionarse por la mujer y su hijo; la voz de Lorenzo adulto en primera persona que narra los acontecimientos desde un tiempo alejado del tiempo de lo narrado; y un narrador heterodiegético y omnisciente que sirve para aclarar las dudas y contar lo que los otros dos narradores no dicen.

Así, cada derrota, cada relato es, en sí mismo, la narración de una derrota personal para los protagonistas, quienes, a la vez, están vinculados de un modo u otro a los demás personajes de los otros cuentos. Orsini-Saillet explica que este tema de la derrota frente a la victoria que recorre la novela entera “significa que la derrota de unos se prolonga en la derrota de otros y que todos son unos vencidos de la misma historia” (2006: 4). Las derrotas personales —es decir, las historias personales— son rescatadas del olvido por el uso que hace Méndez de la novela, pues cada narrativa singular se entrelaza con la derrota al nivel nacional, dejando que el lector participe en la memorialización de lo perdido a la vez que acompaña al autor en su proceso creativo:

Al contarse historias de víctimas, hoy en día, se compensa la paulatina desaparición de una memoria autobiográfica y se pone de relieve la importancia de los recuerdos ajenos para construir la memoria colectiva de unos acontecimientos que no pasaron a la Historia por no tener especial resonancia en su momento. *Los girasoles ciegos* es una ficción ‘cargada de responsabilidad’ que nos permite compartir lo que se calló (Orsini-Saillet, 2006: 6).

Dicho de otro modo, lo que hace Méndez a un primer nivel individual de cada uno de sus personajes es relatar las distintas experiencias que la derrota ha supuesto para estos, empezando por la derrota definitiva de la República en el 1939 y extendiéndose en los años sucesivos de la represión franquista, propagándose como una patología infecciosa, como escribe el joven republicano y poeta del segundo relato: “morir no es contagioso. La derrota sí. Y me siento transmisor de esa epidemia” (GC: 45).

No obstante, cabe señalar que esta visión de la derrota como condición totalizante ha llevado a ciertas lecturas de la obra de Méndez que, a nuestro entender, resultan un tanto reduccionistas, cuando no erróneas, sobre todo a partir del protagonista del primer relato, el capitán Carlos Alegría. A diferencia del joven poeta republicano, su novia e hijo recién nacido, que mueren de esa derrota contagiosa —una suerte de referencia metafórica a la represión llevada a cabo por el régimen contra los familiares de los republicanos (Ribeiro de Menezes, 2011: 104)—, Carlos Alegría, capitán de intendencia del ejército sublevado, opta por entregarse como rendido a las fuerzas republicanas en los momentos previos a la caída de Madrid, convirtiéndose así en “enemigo derrotado” (GC: 15) porque “no quería formar parte de la victoria” (GC: 17). Muchos han leído a partir de la figura de Carlos Alegría una visión de la guerra en la que “perdieron todos” (Bueno, 2006: 169), donde “incluso los oficialmente vencedores acaban sintiéndose derrotados” (Ariza, 2011: 1605). Según esta visión, las experiencias individuales de derrota, desde la del joven poeta republicano hasta la de la familia Mazo del último cuento, forman parte de “una metáfora de la derrota colectiva [...] pues los derrotados son todos, vencedores y vencidos” (Palomares, 2012: 138-39), pues “todo el mundo ha sido derrotado” (Maldonado, 2009: 88)<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> La colección de textos citados aquí que exhiben esa visión “totalizante y supraabarcadora del derrotado”

Esas lecturas parecerían estar refrendadas por un comentario hecho por el autor mismo, recogido en una reseña de su libro publicada en *El País* en el año 2004<sup>248</sup>: “No hablo aquí de la derrota de los vencidos sino de la derrota de todo un país, la derrota colectiva de quienes vivieron con miedo el silencio de estas historias” (2015: 297). A esto podríamos añadir las reflexiones del propio capitán Alegría, quien, tras sobrevivir al fusilamiento al que fue condenado por traidor, escribe una nota al contemplar un grupo de soldados del ejército vencedor en un trozo de papel que más tarde se encontraría en su bolsillo “el día de su segunda muerte, la real”:

¿Son estos soldados que veo lánguidos y hastiados los que han ganado la guerra? No, ellos quieren regresar a sus hogares adonde no llegarán como militares victoriosos sino como extraños de la vida, como ausentes de lo propio, y se convertirán, poco a poco, en carne de vencidos. Se amalgamarán con quienes han sido derrotados, de los que sólo se diferenciarán por el estigma de sus rencores contrapuestos. Terminarán temiendo, como el vencido, al vencedor real, que venció al ejército enemigo y al propio. Sólo algunos muertos serán considerados protagonistas de la guerra (*GC*: 36).

Aunque el personaje de Carlos Alegría, al convertirse en un “enemigo derrotado”, sí difumina las líneas entre vencedor y vencido y su descripción de esos soldados “lánguidos y hastiados” del ejército vencedor sirve como atestiguamiento de los horrores de una guerra, una lectura de la figura del capitán Alegría como una suerte de metonimia mediante la cual se les confiere la condición de “derrotados” a todos los implicados en la guerra resulta un tanto simplista cuando no éticamente discutible por varios motivos.

---

proviene de un texto escrito por Antonio Gómez López-Quiñones (2015: 186). Además de recoger estos textos citados, el autor ofrece una lectura bastante acertada, en nuestra opinión, de la figura del derrotado como víctima en los cuentos de Méndez: según el autor, la fascinación tanto ética como estética por la figura del derrotado como víctima “tiene mucho más que ver [...] con el momento en el que se publican (el primer lustro del siglo XXI) que con el tiempo al que se refieren (los belicosos, revolucionarios y políticamente convulsivos años treinta)” (2015: 186). En su artículo, “Como la [víctima] española no hay” (2014), Gabriel Gatti ofrece un análisis de lo que llama “el nuevo espacio de las víctimas” que se abre en España en las dos legislaturas de Rodríguez Zapatero: “la figura ha ganado centralidad” y “ocupa espacios cada vez más relevantes en la escena social y en las agendas política, jurídica, legislativa y mediática, se ha abierto el espectro de situaciones que esa figura comprende” (2014: 280).

<sup>248</sup> Aquí citamos el artículo recopilado en *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después* (2015).

Primero, como afirma Gómez López-Quñones, “sostener (sin más) que en una guerra todos sufren puede tratarse de una obviedad sin valor cognoscitivo o de una abstracción valorativa que, bajo el signo magnánimo de un humanismo melodramatizador, adopta una posición moral no tomándola” (2015: 185). Segundo, entender *Los girasoles ciegos* como una obra que ofrece una visión de la guerra civil como una guerra en la que al final todos son derrotados no solo obvia el hecho de que “en 1939 hubo perdedores y vencedores, y mientras los segundos disfrutaron de beneficios políticos, sociales, culturales y económicos, los primeros padecieron toda suerte de privación y castigo” (Gómez López-Quñones, 2015: 184), sino también obvia por completo las experiencias singulares e individuales de los otros personajes. Conviene subrayar esas reflexiones hechas por Méndez en su artículo para *El País* en las que el autor afirma que escribe sobre la “derrota colectiva de *quienes vivieron con miedo el silencio de estas historias*”, una condición que dejaría fuera a las personas que disfrutaron de toda una serie de beneficios en la victoria (2015: 297)<sup>249</sup>. El propio Alegría, a pesar de referirse a sí mismo como “enemigo derrotado”, hace distinción entre su propia circunstancia y la de los derrotados de verdad. El narrador del primer relato nos dice que Alegría, tras entregarse como rendido y ser detenido, escribió una carta a Franco a la que hace mención en una carta a su novia Inés: “*Le he escrito no para implorar su perdón, ni mostrarme arrepentido, sino para decirle que lo que yo he visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado*” (GC: 29)<sup>250</sup>. Tercero, además de restarle importancia —cuando no denegarla directamente— a la represión posterior, la guerra civil entendida como una experiencia en la que “todos al final son vencidos” se acerca a una ontologización del trauma de la que el historiador Dominick LaCapra advertía<sup>251</sup>, que corre el riesgo de descontextualizar y deshistorizar las causas mismas del

---

<sup>249</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>250</sup> La letra cursiva está presente en el original.

<sup>251</sup> Véase la sección 2.3.1. de esta tesis. Sobre la noción de la ontologización del trauma en el caso de *Los girasoles ciegos*, véase Ribeiro de Menezes (2011: 103) y Ribeiro de Menezes (2014: 100).

episodio traumático y, en este caso, su perpetuación durante los años más duros de la posguerra y la dictadura.

Por estos motivos, esa lectura reduccionista no hace sino perpetuar algunos de los mismos mitos y discursos que se construyen durante la posguerra y el franquismo sobre la contienda: convierte *Los girasoles ciegos* en una suerte de Valle de los Caídos literario construido sobre una falsa reconciliación impuesta a la fuerza y refuerza la noción del “todos fuimos culpables” establecida en la Transición como único punto de partida para hablar del pasado violento<sup>252</sup>. En efecto, lo que hace esa interpretación simplista es ignorar la complejidad narrativa y el carácter reflexivo y metacrítico de *Los girasoles ciegos*. Entender, por ejemplo, la descripción de esos soldados “lánguidos y hastiados” que se convertirán en “extraños de la vida, como ausentes de lo propio” como un intento por parte de Méndez de equiparar las experiencias y las condiciones de los del bando vencedor y los vencidos parece encajar perfectamente con esa concepción de los años previos a la guerra y el conflicto en sí como “locura colectiva” que acabó permitiendo “el tránsito de la culpabilidad global a la irresponsabilidad colectiva sin necesidad de discernir quién fue más culpable por lo ocurrido, ni de individualizar a los responsables de las mayores atrocidades” (Aguilar Fernández, 2008: 219-20). Sin embargo, el personaje de Carlos Alegría sirve precisamente para contradecir ese mito del franquismo, denunciando las tácticas y políticas de exterminación de las fuerzas golpistas en sus primeros días cuando es interrogado en el juicio sumarísimo, cuya transcripción nos proporciona el narrador:

---

<sup>252</sup> “Aquel ‘todos fuimos culpables’, sin embargo, se asentó con tal fuerza que en el momento de la negociación transicional ya no se tuvo este punto como cesión de la izquierda para el consenso y la reconciliación. Se había convertido en punto de partida y estación final del que no se podía mover su discurso” (Fernández de Mata, 2016: 166). Esto lo podemos observar en el ámbito de la literatura, donde encontramos la postura de equidistancia y ese “todos fuimos culpables” como si fuera un requisito imprescindible para poder escribir sobre la violencia del pasado (Becerra Mayor, 2015: 201). Véase en concreto el capítulo titulado “La teoría de la equidistancia” (pp. 203-29), en la que el autor afirma que la equidistancia no hace sino desconstruir la Historia y “liquidar la historicidad”.

»Preguntado acerca de si son las gloriosas gestas del Ejército Nacional la razón para traicionar a la Patria, responde: que no, que la verdadera razón es que no quisimos entonces ganar la guerra al Frente Popular.

»Preguntado que si no queríamos ganar la Gloriosa Cruzada, qué es lo que queríamos, el procesado responde: queríamos matarlos (GC: 28)<sup>253</sup>

Asimismo, reducir las reflexiones hechas por Alegría al contemplar los soldados del bando vencedor a una mera transferencia de la derrota acaba soslayando la manera en que los discursos oficiales del régimen se aprovechaban de las experiencias individuales de la guerra para justificar su levantamiento contra un gobierno legítimo<sup>254</sup>, además de las políticas oficiales de la sociedad autárquica posterior que acabaron beneficiando a aquellos sectores, independientemente del lado que apoyaron en la guerra, considerados importantes para el régimen (Ribeiro de Menezes, 2011: 105).

En definitiva, lo que hace esa lectura simplista de *Los girasoles ciegos* es desoír esos reclamos por un duelo que aún está por cumplirse. Si nos atenemos a una lectura de las derrotas individuales dentro de ese marco del duelo establecido por el epígrafe del libro, lo que las derrotas de los protagonistas en sus distintas facetas ponen de manifiesto es, por un lado, la diversidad de pérdidas que apelan a ese duelo y justicia pendientes y, por otro lado, las fuerzas socio-políticas responsables por todas esas pérdidas originales y las que las han sostenido en el tiempo: paso fundamental en la construcción del duelo social colectivo de Moglen. A través del personaje de Carlos Alegría y los de los demás relatos, las fuerzas golpistas y, posteriormente, el régimen franquista son señalados como responsables de la violencia extrema desatada y la represión cruel consecuente. La connivencia de la iglesia con el régimen en su construcción del discurso de la justicia y

---

<sup>253</sup> La letra cursiva aparece en el original para distinguir el acta del juicio del resto de la narración.

<sup>254</sup> Preston explica que se consideraba la posible prohibición literal del luto como un modo de “matar dos pájaros de un tiro: en el caso de las desconsoladas viudas y madres de los rebeldes, no lucir duelo sería un gesto para proclamar que ‘la muerte del caído por la Patria no es un episodio negro sino blanco; una alegría que debe vencer al dolor’” (2011: 303). Por otro lado, en su análisis de la llamada “guerra de las esquelas”, Fernández de Mata afirma que dicha confrontación tuvo lugar precisamente porque el duelo los familiares de los “Caídos por Dios y por España” había sido secuestrado, manipulado y “pasó a desempeñar el gran argumento legitimador de una guerra y un régimen totalitario” (2016: 151).

el sostenimiento del aparato represor es denunciado en el cuarto relato a través del personaje del Hermano Salvador, quien, en su acoso a Elena y tras el descubrimiento de que su marido, Ricardo Mazo, había estado escondido durante años en el armario, lamenta haber sido privado de la oportunidad de haber descubierto él al topo: “*Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia*” (GC: 154)<sup>255</sup>. De modo más sutil, Méndez denuncia también mediante esa cita de Piera la noción de haber superado las pérdidas del pasado como impedimento al duelo: “se festeja, una y otra vez, en la relativa normalidad adquirida, la confusión entre que algo sea ya materia de historia y el que no lo sea aún, y en cierto modo para siempre, de vida y de ausencia de vida”. Lejos de tratarse de una recuperación fáctica del pasado, dado que se trata de una obra, aunque basada en hechos históricos, ficticia<sup>256</sup>, lo que hace *Los girasoles ciegos* es contribuir “al gran proyecto memorialista de hacer visible lo *invisibilizado* por la historia reciente y la institucionalización del olvido llevada a cabo por las fuerzas políticas de la Transición” (Cruz Suárez, 2015: 107).

*Los girasoles ciegos* ofrece otra visión cuando se considera en su totalidad como un conjunto de relatos. Más allá del “rescate” de las derrotas individuales de los personajes en cada uno de los cuatro relatos, una mirada del conjunto de los relatos nos permite ver cómo la obra en su totalidad funciona más allá del relato personal para, a un nivel más general, “nombrar esa ausencia en nuestra historia reciente” y en la conciencia colectiva (ibíd.: 113). En su análisis, Varela-Portas de Orduña advierte precisamente del peligro de considerar la obra “una colección de relatos”, ya que esto le privaría de esa idea de que los distintos relatos constituyen fragmentos varios. No obstante, argüiríamos que considerar la obra en su totalidad como un conjunto de relatos, gracias a su estructura narrativa, no implicaría necesariamente la pérdida de esa noción. La narración polifónica resultante permite una diversidad en la significación de esa ausencia mediante la brecha

---

<sup>255</sup> La letra cursiva aparece en el texto original para designar la narración correspondiente a la carta escrita por el hermano Salvador dirigida a su confesor.

<sup>256</sup> En esa misma reseña publicada originalmente en *El País*, la autora recoge comentarios de Méndez en los que afirma que “Todo lo que cuento lo he oído. [...] Son historias verdaderas, aunque los nombres y los sitios hayan cambiado y la imaginación haya enriquecido los detalles. Las he escrito con el olor y el ruido de la memoria de otros” (Garzón, 2015: 298).



temporal que separa, en una primera instancia, el tiempo del discurso de cada uno de los relatos y el tiempo de la historia y, en una segunda instancia, el tiempo de la lectura.

<b>Relato</b>	<b>Voz/ces Narrativa/s</b>	<b>Tiempo del discurso</b>	<b>Tpo. de la historia</b>
1 <sup>a</sup> derrota	1. Narrador en 1 <sup>a</sup> personal del plural  1a. Fragmentos de cartas de Carlos Alegría  1b. Actas oficiales  1c. Escritos de Carlos Alegría	1. Tiempo distanciado del tiempo de la historia  1a. Tiempo anterior a la historia  1b. Tiempo de la historia  1c. Tiempo de la historia	1939
2 <sup>a</sup> derrota	2. Narrador en 1 <sup>a</sup> persona (narrador-editor)  2a. Diario del joven poeta	2. Tiempo distanciado del tiempo de la historia (posterior al año 1954)  2a. Tiempo de la historia	1940
3 <sup>a</sup> derrota	3. Narrador extradiegético en 3 <sup>a</sup> persona  3a. Fragmentos de cartas de Juan Senra	3. Tiempo distanciado del tiempo de la historia marcado por tiempo pretérito  3a. Tiempo de la historia	1941
4 <sup>a</sup> derrota	4. Carta del hermano Salvador a su confesor  5. Lorenzo Mazo adulto en 1 <sup>a</sup> persona  6. Narrador extradiegético en 3 <sup>a</sup> persona	4. Tiempo posterior a la historia marcado por tiempo pretérito  5. Tiempo distanciado del tiempo de la historia  6. Tiempo posterior a la historia marcado por tiempo pretérito	1942

*Tabla 1. Voces narrativas y tiempos de narración en Los girasoles ciegos*

En los tres primeros relatos, nos encontramos con una narración que sirve de marco [1, 2, 3] dentro del cual se insertan las otras voces narrativas por medio de cartas [1a, 3a], documentos [1b, 1c] o, en el caso del segundo, el diario del joven poeta [2a]. En cambio, en el cuarto relato coexisten las tres voces narrativas, cada una marcada por su tipografía propia: la carta del hermano Salvador en letra cursiva [4], la de Lorenzo adulto en negrita [5] y la de narrador extradiegético en redonda [6]. Pese a la diversidad narrativa comprendida en los cuatro relatos, lo que se mantiene como una constante a lo largo de las cuatro derrotas es una brecha temporal entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, siendo esta una distancia más grande en caso del segundo relato —el narrador-

editor nos dice que encontró las páginas del diario en el Archivo General de la Guardia Civil en el año 1952 (GC: 39) y que visitó el pueblo del que supuestamente era el joven poeta en el año 1954 (GC: 57) — que en el caso de la carta del hermano Salvador o en el del narrador en tercera persona del último relato, cuya distancia del tiempo de la historia se consigna solo por el uso del tiempo pretérito. En esa brecha temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo de lo narrado en la que se extiende la derrota en los cuatro relatos —aunque en menor medida en el tercero— conforma “un constante cuestionamiento dialéctico entre el ahora desde el que se narra, desde el que el narrador se apropia de la historia, y el pasado narrado gracias a la construcción mnemónica” (Varela-Portas de Orduña, 2015: 123). Así, el conjunto de narraciones reunidas bajo el mismo título de *Los girasoles ciegos* —proveniente del título del cuarto relato y, a su vez, de la carta del hermano Salvador dirigida su confesor: “*Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos*” (GC: 155)— en el año 2004 viene a ser una reflexión sobre nuestra relación en el presente con la ausencia dejada por las pérdidas del pasado.

A través de la estructura temporal-narrativa de su obra, Méndez ofrece una visión de la literatura como un modo de abordar y abarcar esa brecha temporal que atañe al reconocimiento de esa ausencia, que “entraña una mirada específica sobre el pasado: la construcción del presente desde un pasado ausente del presente” (Albizu, 2013: 195). En *Medianoche en la historia: Comentarios a las tesis de Walter Benjamin*, Reyes Mate escribe que “esa mirada específica sobre el pasado” es lo que Benjamin denomina una forma de “remembranza” o “recordación”, que implicaría “no una restauración del pasado, sino creación del presente con materiales del pasado” (2009: 121)<sup>257</sup>. Según Mate, en la sexta tesis Benjamin escribe que “articular históricamente lo pasado no significa ‘conocerlo como verdaderamente ha sido’. Consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro” (Benjamin ápod Mate, 2009: 113), hemos de considerar ese pasado que “fue y es sido, es decir, ya no es”, el pasado de los

---

<sup>257</sup> La lectura de *Los girasoles ciegos* en clave benjaminiana mediante las reflexiones de Reyes Mate se la debemos a Cristina Albizu, 2013.

vencidos, en este caso, “no como algo fijo, inerte, sino como algo privado de vida, como una carencia y, por tanto, como un deseo (frustrado) de realización” (Mate, 2009: 122). Así, el rescate del conjunto de derrotas en *Los girasoles ciegos* constituye no un rescate epistémico —como venimos diciendo— sino afectivo, en el sentido de cómo ese pasado nos afecta, nos toca en el presente. Como nos insta Méndez a través de la cita de Piera a “hacer nuestra la existencia de un vacío”, “la mirada de la memoria”, nos dice Mate, es “la atención al pasado *ausente del presente* y [...] considerar esos fracasos o víctimas no como datos naturales que están ahí como lo están los ríos o las montañas, sino como una injusticia, como una frustración violenta de su proyecto de vida” (Mate, 2009: 122). Así, la articulación de las derrotas en *Los girasoles* como ausentes en el presente y como algo “trágico” e “irreparable”, es un modo de atender a aquello que exige el duelo y la justicia.

Son varios los autores que han apuntado hacia la influencia de Benjamin en la obra de Méndez<sup>258</sup>, empezando por el título mismo de la obra que, según Varela-Porta de Orduña, procede de la cuarta tesis: “El pasado, al igual que esas flores que tornan al sol su corola, tiende, en virtud de un secreto heliotropismo, a volverse hacia ese sol que está levantándose en el cielo de la historia” (Benjamin ápuđ Mate, 2009: 95). La frase que da el título al cuarto relato y al conjunto aparece por primera vez en la primera página en forma de la carta del hermano Salvador: “*Reverendo padre, estoy desorientado como los girasoles ciegos*” (GC: 105)<sup>259</sup>. A modo de colofón, la alusión al título y la referencia a sí mismo como “uno más entre los girasoles ciegos” por parte de uno que había formado parte del bando vencedor, en una de las ramas más fuertes del nacionalcatolicismo, hace que, como lectores, volvamos la mirada hacia atrás y que concedamos la condición de “girasoles ciegos” a todos los personajes, tanto a los derrotados como a aquellos soldados “hastados y lánguidos” que describe el capitán Alegría en su nota, todos reunidos bajo ese mismo título. Así, estructuralmente, la obra de Méndez se convierte en un juego mimético para que los lectores, al acabar la obra, contemplemos a todos “los girasoles ciegos” en el pasado desde el presente, empezando con las palabras con las que el

<sup>258</sup> Véanse Albizu, 2009; Pereña, 2009; Varela-Porta de Orduña, 2015;

<sup>259</sup> La misma frase se vuelve a repetir en el último fragmento del cuarto relato. Véase la sección 5.1.2.4.

hermano Salvador cierra la obra en “Cuarta derrota: 1942” y acabando con “Primera derrota: 1939”. Volviendo a la tesis de Benjamin, los girasoles son los derrotados de la historia, los hechos, los acontecimientos y las pérdidas que tornan la mirada al sol que es el presente: “hacia ese presente se tornan las luchas del pasado y de él reciben una nueva significación” (Mate, 2009: 104). En el caso de España y de la obra de Méndez, las flores que se posicionan “cara al sol”<sup>260</sup> son ciegas, habiendo sido privadas de presente en la fase triunfante del duelo que declaraba el pasado superado y relegado al pasado. Para los personajes de Méndez, los vencidos y los demás

son girasoles ciegos porque, a causa del golpe de Estado fascista, de su guerra de castigo contra el pueblo y del régimen represor que se instaura luego, les es radicalmente impedida la visión del sol de la historia, el acceso a los ejemplos de coraje, astucia, humor, etc., que otros vencidos han ido dejando en “lo pasado” (Varela-Porta de Orduña, 2015: 122).

De ese modo, lo que *Los girasoles ciegos* busca hacer es transformar el presente, concebir las pérdidas del pasado como “trágicas” e “irrecuperables” e insistir que esas mismas, en toda su diversidad, suponen una pérdida para la totalidad de la sociedad española actual<sup>261</sup>. Esa privación de presente para las luchas y las pérdidas del pasado es la ausencia a la que hace referencia Carlos Piera, la que hemos de hacer nuestra en el presente para llevar a cabo un duelo colectivo, que también implica la toma de conciencia de que “si el presente de los vencedores está tan afirmado es porque viene de muy atrás” y que podemos “juzgar el pasado al considerarlo como un eslabón de la dominación actual” (Mate, 2009: 104).

Así, cuando el propio Méndez afirma que no habla en su libro “de la derrota de los vencidos sino de la derrota de todo un país, la derrota colectiva de quienes vivieron con miedo el silencio de estas historias” (2015: 297), no busca equiparar la experiencia

---

<sup>260</sup> Reyes Mate afirma que el sol había sido un símbolo tradicional para la izquierda que representaba el futuro anhelado y que “mucho antes de que Dionisio Ridruejo pusiera al servicio del fascismo el ‘Cara al sol’, el movimiento obrero alemán y ruso había hecho del ‘Brüder, zur Sonne, zur Freiheit’ (‘hermanos, al sol, a la libertad’) su grito de esperanza” (2009: 104).

<sup>261</sup> Aquí conviene recordar la observación hecha por el historiador británico Michael Richards de que “las muertes vinculadas a la guerra civil no han sido percibidas como una pérdida para la totalidad de la sociedad española” (2016: xi).

de la derrota de los vencidos y de los vencedores, confiriéndoles por partes iguales el estatus de víctima, sino propone una visión del país entero como vencido al afirmar que este ha vivido “el silencio de estas historias”. Dicho de otro modo, un país que vive en un presente carente de pasado o una visión del pasado sin vínculos con el presente es uno que vive en la derrota. Así, del mismo modo que *Los girasoles ciegos* ofrece una reflexión sobre las distintas formas de derrota que se van extendiendo en el tiempo a través de los cuatro relatos, esa visión ofrecida por el libro en su conjunto de una derrota colectiva desde el presente constituye una posición que persiste en el tiempo: un duelo colectivo que, como sugieren las palabras de Piera que sirven de epígrafe, consiste en hacer nuestro ese vacío en el presente.

Hasta aquí hemos abordado la cuestión de cómo *Los girasoles ciegos* significa el duelo temáticamente a partir de dos modos de aproximarnos al tema de la derrota: la primera, una visión de las diferentes derrotas como expresiones de experiencias individuales; la segunda, una visión más global de la derrota unida bajo un mismo título. Ahora, a continuación, abordaremos la cuestión de cómo se significa el duelo *poéticamente* mediante lo que hemos llamado anteriormente “poética de ausencia”.

### 5.1.2. Significar el duelo poéticamente: poética de ausencia en los relatos de *Los girasoles ciegos*

*Los girasoles ciegos* aborda la noción de la ausencia resultante de las pérdidas asociadas con la guerra civil y la posguerra mediante el *leitmotiv* de la derrota que, como hemos visto, permite tanto una reflexión casuística de la derrota y sus implicaciones y, a la vez, una reflexión a un nivel más global. Dicho de otro modo, Méndez logra significar la tarea pendiente del duelo mediante la experiencia de la derrota de la guerra civil como tema central. Más allá de la temática, podemos observar cómo el autor de *Los girasoles ciegos* consigue significar poéticamente a través de los recursos narrativos y discursivos esa misma ausencia, dejando así un texto impregnado de sutilezas que apuntan constantemente hacia ese carácter trágico, incognoscible e irrecuperable del pasado. Planteado así como un proyecto literario que busca abordar las pérdidas del pasado a la

vez que insiste en la irrecuperabilidad de las mismas, podemos concebir *Los girasoles ciegos* a la luz de las cavilaciones de Derrida sobre la naturaleza paradójica del duelo como un texto aporético en la medida que se convierte en una práctica afirmativa del duelo colectivo social ante la imposibilidad de abarcar o remediar la ausencia. De ese modo, la obra de Méndez ejemplifica esa persistencia propia de la definición que venimos construyendo de “narrativa de duelo persistente”.

Ese compromiso tanto con el duelo como con la justicia pendiente elucidada por ese proceso incumplido se manifiesta a través de varias técnicas: mediante la interacción entre los niveles narrativos (véase la Tabla 1), un juego dialéctico entre la verdad y la ficción —distanciando *Los girasoles* de las otras narrativas que buscan arrojar luz sobre lo perdido, lo no conocido—, y, por último, mediante esa poética de ausencia o “ausencias presentes” abordadas en secciones anteriores que, en vez de rescatar lo perdido de la Historia, busca localizar y sostener la ausencia.

Debido precisamente a la diversidad discursiva de la obra, para el análisis de estos recursos narrativos y discursivos, nos detendremos en los principales modos de significar poéticamente el duelo a través de la dialéctica entre verdad y ficción y de esa poética de ausencia en cada uno de los relatos de *Los girasoles ciegos*.

#### 5.1.2.1. *El primer relato de Los girasoles ciegos*

En el primer relato del libro de Méndez, nos encontramos con un narrador que busca reconstruir y relatar todo lo relacionado con el capitán Carlos Alegría, el capitán de intendencia del victorioso ejército golpista que, sin embargo, acaba entregándose como rendido en los últimos momentos de la guerra. Aunque el objetivo parecería el de esclarecer y recuperar esa historia tan poco verosímil —un vencedor que deja de serlo y que, después, sobrevive a su propio fusilamiento tras ser condenado a muerte—, el éxito de dicho esfuerzo es puesto en duda de un modo que contradice el tono y las formas propios del género científico que caracterizan la voz narrativa: por un lado, el uso de la primera persona del plural, o la letra cursiva para marcar tipográficamente las distancias,

o la aportación de documentos históricos; por otro, la falta de datos concretos sobre el origen de ciertos testimonios, la especulación y la inferencia por parte del narrador. Así, la tensión resultante del juego dialéctico entre la verdad histórica contrastable y la invención no hace sino aludir —aunque de manera indirecta— a esa naturaleza ausente e incognoscible de las pérdidas del pasado: por mucho deseo que pueda haber de esclarecer y recuperar ciertos hechos del pasado, siempre daremos con lagunas de información. Lo que hace el narrador del primer relato, no obstante, es asumir esa realidad a través del recurso de la ficción.

La primera de las contradicciones en el primer relato tiene que ver con ese discurso científico de quien se presenta como narrador-investigador y compilador de datos: un narrador que “es omnipresente pero no omnisciente” (Albizu, 2013: 199). El uso de esa primera persona plural de cortesía propia del género científico, la inclusión de fechas y horas y el uso de la letra cursiva y las comillas para citar fuentes exógenas “obligan al lector a presuponer, además, que la labor de transcripción del discurso ajeno ha sido realizada con fidelidad” (Albizu, 2013: 199). Desde el inicio del relato, la voz narrativa de quien narra desde un tiempo distanciado de los hechos habla desde la seguridad de quien “sabe”: “Ahora sabemos que el capitán Alegría eligió su propia muerte a ciegas [...]” (GC: 13). Además de ese verbo *saber* —que aparece trece veces a lo largo de este primer relato<sup>262</sup>—, el narrador emplea otras construcciones verbales “que el discurso científico suele emplear para afianzar su credibilidad” como los verbos *constar*<sup>263</sup> o *afirmar* o frases como “la verdad es que” (Albizu, 2013: 200).

<sup>262</sup> Además de la primera frase del relato, constan doce usos más del verbo *saber*: “Ahora sabemos que él, sin saberlo, había rechazado de antemano ambas opciones” (14); “Sabendo ahora lo que sabemos de Carlos Alegría [...]” (14); “Sin embargo, sabemos por los comentarios a sus compañeros [...]” (16); “Gracias a él sabemos que el prisionero trató de ayudarlo [...]” (18); “Gracias a su testimonio, sabemos que aquel compañero de celda [...]” (20); “Sabemos que Alegría estudió Derecho [...]” (20); “Sabemos por familiares suyos que [...]” (20); “Sabemos que fue trasladado a unos hangares del aeródromo de Barajas [...]” (25); “Sabemos de esta última [carta] porque se refiere a ella en la que escribió a Inés” (29); “Aquí comienza una peripecia de Alegría de la que apenas sabemos los detalles [...]” (32); “Ahora sabemos que se consideraron varias alternativas [...]” (32); “Hoy sabemos que, en los tiempos de corrian, todo aquello fue un derroche [...]” (33).

<sup>263</sup> Hay cuatro instancias en las que se emplea este verbo: “Durante dos o tres noches, nos consta, el capitán Alegría estuvo detenido [...]” (13); “[...] una forma de explicar los hechos que nos consta que ocurrieron”

La supuesta credibilidad y rigor científico de ese primer narrador-investigador en su relato de la historia del capitán Carlos Alegría está refrendada también por alusiones a la realidad histórica a través de referencias concretas a figuras reales como el General Casado y a las circunstancias en torno a momentos históricos como la caída de Madrid. A estos aspectos se le puede sumar la inclusión de textos documentales<sup>264</sup>: fragmentos de cartas y el último parte de intendencia escritos por Alegría, además del acta del juicio al que fue sometido el protagonista y que lo condenó a muerte por traición, los cuales buscan dotar al relato del mayor grado de plausibilidad posible y “contribuyen a producir una fuerte impresión de realidad” (Orsini-Saillet, 2006: 7). Aunque el narrador no cuenta cómo se hizo con aquellos documentos históricos, incorpora los fragmentados citados entre comillas y en letra cursiva, manteniendo así el discurso científico. Los siete documentos mencionados<sup>265</sup> sirven, además de para revalidar lo que cuenta el narrador, para ofrecernos un atisbo de los pensamientos del capitán Alegría que le llevaron a tomar la decisión de entregarse a las fuerzas republicanas a pesar de su inminente derrota. Uno de los documentos incluidos es el último parte de intendencia redactado por el capitán “la noche en que se rindió al enemigo”, según nos dice el narrador “nos da la clave del estado de ánimo en el que se hallaba al cabo de tres años de guerra”:

---

(20); “Nos consta que se unió al ejército sublevado en 1936 [...]” (21); “[...] no constan más datos en su filiación [...]” (25).

<sup>264</sup> A diferencia de otras novelas del *boom* literario (véase la sección 4.1.3), el relato de Méndez carece de cualquier referencia bibliográfica a un posible personaje histórico sobre el que está basado el capitán Carlos Alegría. A pesar de este hecho, Méndez afirma en una entrevista que este “truco literario” es “un método que me permite ser ambiguo. Puedo incluir hechos y personajes reales sin necesidad de hacer una investigación exhaustiva sobre acontecimientos concretos. Porque el personaje que se rinde a los republicanos madrileños el día antes de que los nacionales tomen la ciudad existió” (Rendueles, 2015: 288). En otra entrevista, Méndez insiste en que se trata de un personaje “real”: “en el libro me refiero a él como el capitán Alegría pero en realidad era el coronel Castillo” (Rodríguez, 2015: 294). Además, Fernando Valls cita un artículo del escritor Pedro Corral en el que este afirma que la figura del capitán Alegría está inspirada en el teniente coronel Ramón Lloro Regales (2015: 70).

<sup>265</sup> Se trata de siete cartas y una nota que el capitán Alegría escribió y que luego, tras su muerte definitiva, fue encontrada en su bolsillo: dos dirigidas a su novia Inés —una en 1938 y otra en los días previos a su fusilamiento (13; 28); una dirigida a su profesor de Derecho Natural en Salamanca dos meses antes de rendirse (14); una carta sin especificar el destinatario (15); otra dirigida a sus padres (28) y una última dirigida a Franco y escrita en los días previos a su ejecución de la que sabemos “porque se refiere a ella en la que escribió a Inés” (29).



Hecho el recuento de existencias, todo cuadra cabalmente con los estadillos adjuntos, todo menos el oficial que esto firma, que se considera a sí mismo un círculo cuadrado, un espíritu metálico, que, abominando de nuestro enemigo, no quiere sentirse responsable de su derrota. Firmado Carlos Alegría, Capitán de Intendencia... (GC: 21-22).

Esta hibridización de géneros —la literatura con el documentalismo—, lo que von Tschilschke y Schmelzer han llamado “docuficción”, es un rasgo común de las novelas que se han publicado desde el año 2000, sobre todo en el caso de las novelas de recuperación de la memoria histórica española. En estas obras, la investigación e inclusión de fuentes historiográficas y documentos sirven para dar a los textos un aire de verosimilitud. No obstante, es preciso insistir en que, en el caso de *Los girasoles ciegos*, se trata de una *invención* de documentos, cartas, etc., cosa que distingue la obra de Méndez de las de la recuperación de la memoria, en las que los documentos históricos sirven como punto de partida de la novela. Consciente de esta diferencia, Hans Lauge Hansen extiende este término de docuficción para incluir esta hibridización de géneros a novelas como la de Méndez, en la que explica que el documentalismo “toma la forma de una cervantina mímesis de documentalismo, un juego por parte del narrador que imita el discurso del historiador o documentalista de tal manera que pretende dar cuenta de la veracidad del relato y la fidelidad de sus fuentes” (2012: 87). Aunque es verdad que la inclusión de fragmentos de cartas inventadas y la reproducción del acta judicial pueden dotar al texto de un tono más periodístico o de investigación, en el primer relato tiene también la función de servir de contraste a las desviaciones del propio narrador de este tono científico.

Uno de los aspectos que más contrasta con el tono científico usado es la gran dependencia del narrador de testimonios orales para reconstruir la historia del derrotero final del capitán, sin apenas nombrar las fuentes. Si bien es cierto que el narrador-investigador identifica a Inés Hoyuelos, novia de Alegría, quien “ha contribuido generosamente a que podamos reconstruir esta historia” (GC: 21), los demás testimonios se los atribuye a los familiares y compañeros del capitán sin nombrarlos<sup>266</sup>. Los

---

<sup>266</sup> Aparecen siete referencias explícitas a testimonios recabados por el narrador, algunos de los que el

testimonios orales no solo chocan con ese deseo por parte del narrador de querer aproximarse a una verdad objetiva mediante los documentos citados, por ser considerados poco validos por la historiografía tradicional (Albizu, 2013: 204), sino también porque el narrador mismo pone en duda la fiabilidad de los mismos: “todos los relatos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hecho a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefirieron olvidar” (GC: 28). Pero el narrador afirma que “hemos dado crédito sin embargo a vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertos” (GC: 28).

Otra desviación de ese tono científico es el uso de estructuras verbales que parecen contradecir o poner en duda la reconstrucción de los hechos. Del mismo modo que el narrador utiliza construcciones verbales propias del género de la investigación —ese plural de modestia en frases como “podemos afirmar”, o el uso del verbo *saber*—, el narrador también emplea estructuras y adverbios que remiten a una incertidumbre que poco tiene que ver con el rigor científico. El uso de adjetivos o adverbios como *probable* o *probablemente*<sup>267</sup>, estructuras como *deber de*<sup>268</sup> o verbos como *suponer* o *presuponer*

---

narrador atribuye a sus compañeros o familiares y otros que califica como testimonios generales: “Sabemos por los comentarios a sus compañeros en armas que [...] (16); “Todos los testimonios que hemos encontrado [...]” (16); “Gracias a él sabemos que [...]” (18); “Gracias a su testimonio [...]” (20); “[...] porque nuestro testigo, el enteco cabo primero [...]” (23); “[...] porque, según nos ha contado el herido [...]” (24).

<sup>267</sup> En el relato hay un total de cinco frases en las que se emplean *probable* y su derivado adverbial: “Es probable que se negara a decir ‘*me rindo*’ porque [...]” (13); “Es probable que el tipógrafo armado con un fusil [...]” (13); “[...] es probable que sintiera un pudor adolescente [...]” (24); “[...] la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tubo bastante semejanza [...]” (26); “Es probable que a Alegría, acostumbrado a observar a su enemigo, la muerte sin aspavientos le resultara familiar” (29-30).

<sup>268</sup> Esta construcción verbal que denota probabilidad o suposición se utiliza en ocho ocasiones: “Aquel patio debió de parecerle un claustro desdicho por una actividad febril” (19); “[...]debió de obviar en su relato cierta sumisión [...]” (23); “Aquella frase espontánea reconociendo su situación real, debió de producirle cierta satisfacción [...]” (24); “[...] los militares fieles a la República debieron de ignorarle e incluso evitarle [...]” (25); “El capitán Alegría, ya paisano, ya traidor, ya muerto, debió de regresar al hangar donde tantos otros [...]” (28); “[...]pero la vida aprisionada en la casualidad de estar o no estar en el rincón elegido para designar los muertos debió de resultarle insoportable.” (30); “Debió de ser entonces cuando nació la reflexión que recogió en unas notas encontradas en su bolsillo [...]” (35); “Todos los pensamientos y con ellos la memoria debieron de quedar sepultados bajo la fiebre, bajo el hambre, bajo el asco que sentía de sí mismo [...]” (36).

alejan el relato del género periodístico o científico y lo aproximan al terreno de la especulación o incluso la ficción. Como lectores nos damos cuenta de que estamos ante un narrador que, pese a querer esclarecer los datos positivos en torno a la historia del capitán Alegría, admite no saber todo. Ante la imposibilidad de la omnisciencia, recurre a la especulación para afrontar este vacío y para *imaginar* lo que pensaba y sentía el capitán Alegría: “Si tuviéramos que imaginar en qué se convirtió la vida para el capitán Alegría, deberíamos de hablar de un torbellino de aceite” (GC: 29). La imaginación y la suposición conforman *una* de las maneras de conocer la realidad del capitán Alegría, como sugiere el propio narrador: “Presuponer lo que piensa el protagonista es sólo una forma de explicar los hechos que nos consta que ocurrieron” (GC: 20). Así, ante las lagunas de información, la especulación y la inferencia devienen una herramienta para afrontar ese vacío. Cuando el capitán Alegría explica a los soldados del ejército republicano que él viene a entregarse, estos lo toman por loco y Alegría guarda silencio. Ante esa ausencia de palabras, el narrador especula que Alegría “hubiera querido explicar por qué abandonaba el ejército que iba a ganar la guerra, por qué se rendía a unos vencidos, por qué no quería formar parte de la victoria” (GC: 17).

Más allá de las presuposiciones por parte del narrador en su relato del periplo de Alegría —que ponen en cuestión esa supuesta objetividad del narrador—, lo que nos cuenta el narrador después de sobrevivir a su propio fusilamiento carece de refrendo documental. El narrador admite que después de recobrar la conciencia, “aquí comienza una peripecia de Alegría de la que apenas sabemos los detalles, porque, aunque a veces toleró hablar de lo ocurrido antes de su resurrección, raramente consintió en contarle a nadie cómo llegó” desde el lugar del fusilamiento en Arganda del Rey hasta el pueblo de montaña en Somosierra (GC: 23). Tras deambular herido por la montaña, allí cerca del pueblo de La Acebeda lo encuentran unos jornaleros que debaten qué hacer con él —“ahora sabemos que se consideraron varias alternativas, desde enterrarle vivo porque a saber quién le había disparado, hasta dejarle morir entre la jara”—, pero al final, nos dice el narrador, “una anciana resoluta decidió darle el agua que pedía y limpiarle la cara con su refajo”: “«Todos somos hijos de Dios, hasta éstos», dijo.” (GC: 32-33). Una vez más,

el narrador insiste en que “hoy sabemos que, en los tiempos que corrían, todo aquello fue un derroche de misericordia que Alegría agradeció evitando mencionar sus nombres”. Aunque Alegría prefería no hablar de aquel tiempo y se negaba a ofrecer nombres de las personas que le ayudaron, el narrador afirma “Así lo contó y así lo reflejamos” (*GC*: 34).

Todo lo contado acerca de su llegada a ese pueblo tras el momento de su resurrección se pone de nuevo en duda más tarde en el tercer relato, donde volvemos a encontrar al capitán Alegría encarcelado tras haber sido nuevamente detenido en Somosierra. A diferencia del narrador del primer relato, el del tercero es omnisciente y lo que relata en una digresión focalizada en Alegría parece contradecir lo aseverado por el narrador-investigador del primero:

Trató de buscar ayuda, pero todos los que veían a aquel hombre ensangrentado, con una enorme herida en la cabeza, cerraban sus puertas con las fallebas en pánico. Nadie le socorrió, nadie le prestó una camisa para ocultar la sangre que coagulaba la suya, nadie le alimentó ni nadie le dijo cuál era el camino para regresar a la casa de sus padres. (*GC*: 88-89).

No obstante, como observa Albizu en su análisis de las distintas clases de narración en la novela de Méndez, el narrador del tercer relato restringe su focalización al personaje de Juan Senra; aunque comenta el pasado y las historias de los demás personajes, el grado de su omnisciencia parece limitarse al no revelar los pensamientos de los demás personajes (Albizu, 2012: 77).

A pesar de las especulaciones y aparentes contradicciones, el narrador-investigador del primer relato es consciente de la naturaleza contradictoria de su relato, y de ahí su insistencia en reproducir el acta del juicio:

Éste es el documento más real que tenemos de lo realmente ocurrido, la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando. De no haber temido que nuestra narración fuera malinterpretada, nos habríamos limitado a transcribir el acta del juicio donde se condenó a Carlos Alegría a morir fusilado por traidor y criminal de lesa patria” (26)

Se abre, pues, una brecha entre la verdad contrastable y refrendada por documentos y una especulación sobre los sentimientos, pensamientos y acciones del personaje de Carlos Alegría que, como insiste tantas veces el narrador, no son menos verdad a pesar de ser ficción: “Del periplo de Alegría desde el sótano al pelotón de fusilamiento tenemos solo datos imprecisos. Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad” (GC: 24). Esa duda en torno a la verdad que se introduce en el relato inaugural de *Los girasoles ciegos* y se convierte en motivo recurrente “no debe entenderse como una manifestación de relativismo postmoderno (no hay verdad; todo son opiniones subjetivas; etc.), sino, siguiendo a Benjamin, como el requisito imprescindible para la apropiación revolucionaria, redentora, de la historia por parte del” narrador-investigador (Varela-Porta de Orduña, 2015: 124).

Comentando esta tensión entre la ficción y la verdad histórica presente en *Los girasoles ciegos*, Arno Gimber traza unas semejanzas entre la obra de Sebald y la de Méndez:

Sea oficial o individual la memoria, los resultados de los intentos de recuperar un pasado auténtico quedan siempre borrosos. Sin embargo, la consecuencia de esta rendición nunca puede ser una negación de la representación del Holocausto (en el caso alemán) o de las atrocidades cometidas durante la guerra civil y después de ella (en el caso español), sino la búsqueda de representaciones adecuadas en los recursos de ficción ya que, a estas alturas, la autenticidad de la experiencia directa es imposible” (2011: 187).

Así, poco a poco, y a pesar del discurso científico y la decisión de incluir ciertos documentos para evitar que su “narración fuera malinterpretada”, se va erigiendo una distinción entre historia y verdad, establecida previamente en la contraportada del libro —“Todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto” (contraportada)—, donde las presuposiciones y la imaginación del narrador sobre Carlos Alegría no son menos verdad, unas reflexiones en sintonía con las que hizo el propio autor en la presentación del libro: “No son historias ciertas, pero sé que son verdad; [...] he

escrito este libro con el ruido de la memoria, sin que me importaran tanto las historias como su olor o su calor” (Molero, 2005: 13)

Sin embargo, el primer relato —con sus especulaciones, sus testigos no nombrados o las aparentes contradicciones—,

no oculta en ningún momento su naturaleza ficticia —todo lo contrario— y, si bien en él no se niega la verdad histórica, al poner en duda —irónicamente— su exactitud, altera la consideración del modelo historiográfico tradicional como el instrumento privilegiado para conocer el pasado, ya que sólo tiene en cuenta los hechos efectivos y es incapaz de reflejar la interioridad del individuo. Por el contrario, el texto defiende la literatura en tanto que espacio propicio para dar cabida desde su presente a un pasado nuevo, solventando así el peligro que advertía Benjamin de no poder dar vida a un pasado ausente del presente. (Albizu, 2013: 205).

Ese narrador en primera persona, ese *nosotros*, deja de ser un marcador de un discurso científico y deviene un *nosotros* inclusivo, el mismo al que alude Piera en el epígrafe donde afirma que el duelo implica “hacer *nuestra* la existencia de un vacío”: un nosotros que “que funde el enunciador y enunciatario en una única figura como forma de garantizar la adhesión de éste al contenido del discurso de aquél, a saber, a incorporarse a *la labor del duelo* que lleva implícito el *deber de memoria*” (Albizu, 2013: 196). Así, en el primer relato ese nosotros inclusivo, que incluye a los que estamos alejados temporalmente de las pérdidas del pasado, enumera las cosas que sí sabemos —de allí tanta repetición en el primer cuento— y las junta con aquello de que está hecha nuestra realidad en el presente, aunque solo podemos inferir, imaginar: como reza la contraportada del libro, “los muertos de nuestra posguerra ya están resueltos en cifras oficiales, aunque ya es hora de que empecemos a recordar lo que sabemos” (contraportada). Méndez tenía “una clara conciencia de que únicamente desde la literatura podría conseguirse lo que no lograron ni la estadística ni la historia oficial, esa labor de duelo, ese reconocimiento público de la cruel posguerra que vivieron los vencidos” (López Guil, 2015: 167).

La incorporación de esa presencia de una ausencia es un elemento clave en las narrativas postraumáticas de duelo persistente: las incógnitas y los vacíos al final solo son abordables mediante la inferencia y la suposición. La yuxtaposición de los documentos y los testimonios con la invención —es decir, la naturaleza irrecuperable de ciertas historias

perdidas a pesar del documento histórico— sirve de metonimia de nuestra relación en el presente distanciado, realzando así la irrecuperabilidad del pasado, donde ese *nosotros* del narrador es también ese *nosotros* sujeto de la justicia que explicaba Thiebaut: “el sujeto de la justicia no es la figura del doliente, la víctima, sino la del quien la ha atendido y la de quien quiere hacerle justicia” (2008: 214). Pese a su deseo de llegar a una verdad objetiva mediante la presentación y el ensamblaje de documentos, fracasa al toparse con una ausencia de datos y su tarea acaba convirtiéndose en una apropiación de esa ausencia mediante la invención: ante un vacío de documentos históricos, la labor del narrador-investigador no acaba siendo menos real, sin embargo. Al igual que Modiano, quien pese a disponer de ciertos datos y a no hacer ninguna referencia a la investigación de Klarsfeld en su novela, acaba resaltando la ausencia dejada por Dora Bruder mediante la imaginación y la especulación, así en este primer relato Méndez emplea una estructura quiástica parecida de ausencia-ficción, ficción ausencia: ante la falta de información, nos lleva a la suposición y esa ficción acaba realzando la misma ausencia que hizo necesaria la invención.

#### 5.1.2.2. *El segundo relato de Los girasoles ciegos*

Al igual que el primer relato, en “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en olvido” nos encontramos ante un narrador en primera persona, aunque en este caso en singular. Según nos revela el narrador en el primer pasaje, el texto a continuación proviene de las páginas de un diario que el narrador mismo encontró en el año 1952 en el Archivo General de la Guardia Civil en “*un sobre amarillo clasificado como DD (difunto desconocido)*”<sup>269</sup> (GC: 39). El narrador explica que el diario se encontró en el año 1940 en una zona entre Asturias y León junto a un esqueleto humano adulto y el cuerpo de un niño pequeño. El texto en sí del segundo relato está compuesto por dos niveles discursivos: el primero corresponde a esa voz narrativa en primera persona que sirve

---

<sup>269</sup> En el original la letra cursiva sirve para marcar la voz del narrador-editor frente a los fragmentos del diario del joven poeta, escritos en letra redonda.

como el relato-marco dentro del cual se insertan la reproducción de los fragmentos del diario escrito por el joven poeta republicano que tiene que huir de la derrota junto con su novia embarazada. Los dos niveles se distinguen tipográficamente: la introducción en la que el narrador explica cómo encontró el diario, sus intermitentes intervenciones intercaladas entre las páginas del diario y una última nota se transcriben en letra cursiva, mientras las entradas del diario escritas por el joven poeta aparecen en letra redonda.

Entendemos, pues, que el segundo relato es el producto del esfuerzo de ese narrador-editor de rescatar y presentar la experiencia singular de la derrota para la joven familia por medio de las páginas del diario. Sabemos desde la primera página del diario que la novia del poeta, Elena, ha muerto en el parto tras refugiarse en una cabaña abandonada en el campo y que ya no llegarán a Francia, su destino inicial. A partir de allí, el autor del diario llena las páginas con sus reflexiones y cuenta cómo intenta sobrevivir y alimentar a su niño recién nacido, a quien tarda en ponerle nombre. Así, desde la derrota y la abyecta miseria, el acto de escribir se convierte en su acto de resistencia. En una de las entradas, el joven poeta cuenta que estuvo unos días sin encontrar el lápiz que usaba para escribir: “No encontraba mi lápiz (lo poco que queda de él) y he estado muchos días sin poder escribir. También eso es silencio, también eso es mordaza. Pero hoy, cuando lo he encontrado bajo un montón de leña, he tenido la sensación de que recobraba el don de la palabra” (*GC*: 55). Aun así, pese al don de la palabra que le otorgan el papel y el lápiz, reconoce que la experiencia de la derrota es contagiosa:

Allá adonde yo vaya olerá a derrota. Y de derrota ha muerto Elena y de derrota morirá mi hijo al que todavía no he podido poner nombre. Yo he perdido una guerra y Elena, a la que nadie jamás hubiera pensado en considerar un enemigo, ha muerto derrotada. Mi hijo, nuestro hijo, que ni siquiera sabe que fue concebido en el fulgor del miedo, morirá enfermo de derrota (*GC*: 45-46).

Ese estado de derrota contagiosa, individual y colectiva a la vez, no remite y seguirá contagiando: “mi lápiz también debió de perder la guerra y probablemente la última palabra que escribiré será melancolía” (*GC*: 56). Así pues, el acto por parte del narrador-editor de rescatar las páginas del diario constituye un modo de vencer en cierto modo a



esa derrota contagiosa que ha podido acabar con todo. No obstante, como veremos a continuación, ese acto de recuperación quedará incompleto del todo, pues la presencia de ausencias es inevitable. En la introducción el narrador nos ofrece una descripción física de aquellos folios “*resecos pero aún hediondos*”:

*Al principio la escritura es de mayor tamaño, pero poco a poco se va reduciendo, como si el autor hubiera tenido más cosas que contar de las que cabían en el cuaderno. A veces, los márgenes aparecen ribeteados por signos incomprensibles o comentarios escritos en otro momento posterior. Esto se deduce en primer lugar por la caligrafía (que como digo se va haciendo cada vez más pequeña y minuciosa) y en segundo lugar porque refleja claramente estado de ánimo distintos. En cualquier caso recojo estos comentarios en sus páginas correspondientes (GC: 39-40).*

Tras la introducción inicial, el narrador-editor se limita solo a comentar, explicar o interpretar las páginas y las líneas del diario que no se han reproducido en la transcripción del original: frases tachadas, dibujos, palabras ilegibles y los cambios en la caligrafía. Intercaladas entre las páginas del diario aparecen diecisiete comentarios del narrador-editor, siempre entre paréntesis y marcadas en letra cursiva. Por lo general, las intervenciones se pueden clasificar en cuatro clases: para descifrar frases tachadas o comentarios escritos en los márgenes (GC: 41, 46, 47, 49, 52, 56); para describir los dibujos y los garabatos (GC: 45, 47, 51, 53, 55); para describir los cambios en la caligrafía (GC: 48, 56-67); y para constatar que algunas hojas han sido arrancadas del diario (GC: 54).

Aunque los comentarios que acompañan el texto del diario sirven para ofrecer una mejor visión del texto original —sobre todo en la descripción de algunos de los dibujos y la caligrafía—, no dejan de ser observaciones mediadas que han pasado por el filtro del narrador-editor, quien intenta, en la medida que puede, descifrar y trazar las conexiones. En el mejor de los casos, las interpretaciones del narrador son acertadas, aunque advierte cuando se trata de posibles conjeturas —“*Aquí se produce un significativo cambio de caligrafía. Aunque la pulcritud de la escritura se mantiene, los trazos son algo más*

*apresurados. O, cuando menos, más indecisos. Probablemente ha transcurrido bastante tiempo.)*” (GC: 48)— o cuando cree haber interpretado correctamente lo escrito:

*(Ya no está escrita con el mismo lápiz, pues es muy probable que se terminara, sino con un tizón apagado o algo parecido. Cuesta leerlo porque, después de escribirlo, el autor pasó la mano por encima como si hubiera intentado borrarlo. Creemos, pues, que hemos leído correctamente lo escrito, que transcribimos hechas estas salvedades.)*

En otros casos, sin embargo, vemos que el narrador no es capaz de descifrar lo escrito y se conforma con dar cuenta de los trozos ilegibles: “*(Hay un poema tachado del que se leen sólo algunas palabras: «vigoroso», «sin luz» (o «mi luz», no está claro) y «olvidar el estruendo».*” (GC: 41); “*(Hay una frase tachada y, por tanto, ilegible.*” (GC: 49). En una de las descripciones de los dibujos, el narrador cuenta que

*(Bajo estos versos aparece un pentagrama y una notación musical que no corresponde a nada que se pueda transcribir en música. Han sido varios los técnicos que han tratado de descifrar esa pretendida partitura, pero ninguno lo ha logrado) (GC: 50).*

Así, en la descripción de las palabras ilegibles y de la posible notación musical, lo que hace el narrador es recuperar no solo la experiencia relatada por el joven poeta sino también aquellas incógnitas o ausencias que serán imposibles de recuperar, como la constatación de que nueve hojas han sido arrancadas:

*(Aquí hay una serie de hojas, nueve, arrancadas al mismo tiempo, porque el perfil rasgado es exactamente igual en todas. Es un corte cuidadoso, no hay desgarros. En la numeración de las páginas que viene a continuación no se han tenido en cuenta las hojas que faltan del cuaderno.)*” (GC: 54).

Aunque como afirma, las hojas desaparecidas no se han contabilizado en la numeración de las páginas, el hecho de dejar constancia de su ausencia es un modo de convertir esas ausencias en presencias en la edición y publicación del diario. Así, como sugieren las palabras de Carlos Piera en el epígrafe del libro, lo que hace el narrador es asumir la historia de la derrota de la joven familia, tanto las palabras del diario como aquellas

lagunas de conocimiento que jamás se podrán llenar, haciendo suya la existencia de un vacío.

Si bien la recuperación de la historia del joven poeta contiene lagunas y ausencias y el narrador, ante la incertidumbre, tiene que recurrir a la especulación y a la inferencia en su interpretación de algunos de los elementos del diario —como el narrador del primer relato—, la que es sin duda la mayor especulación por parte del narrador aparece al final del segundo relato en la “NOTA DEL EDITOR”. En esa nota, el narrador explica que en el año 1954, dos años después de encontrar el diario, viajó al pueblo de Caviedes en Santander en busca de información sobre la identidad del autor del diario. Allí comprueba que vivió un maestro llamado don Servando —a quien menciona el joven poeta en su diario (GC: 48)— que fue ajusticiado en el año 1937 por haber sido republicano, tal y como explicita el autor del diario. Allí, el narrador descubre la identidad del joven poeta, quien había sido el mejor alumno de don Servando:

*tenía una afición desmedida por la poesía, había huido con dieciséis años, en 1937, a zona republicana para unirse al ejército que perdió la guerra. Ni sus padres,, que se llamaban Rafael y Felisa y murieron al terminar la contienda, ni nadie del pueblo volvieron a saber de él. Tenía fama de loco porque escribía y recitaba poesías. Se llamaba Eulalio Ceballos Suárez (GC: 57)*

A pesar de que el narrador cree haber dado con la identidad del autor de las páginas del diario —tanto que ha publicado su nombre—, inmediatamente después el narrador escribe que “*Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento*” (GC: 57).

Sabemos, gracias al análisis de distintas versiones del relato de Itziar López Guil, que esta última frase fue el producto final de una serie de enmiendas que se añadieron después de la primera versión del relato que quedó como finalista para el Premio Max Aub en 2002. En esa primera versión, la “nota del editor” acababa con el nombre del presunto autor y la primera enmienda —lo que sería la versión intermedia— consistía en una frase añadida, parte de la cual se mantendría en la versión definitiva: “Si era él el

autor del cuaderno, lo escribió cuando tenía diecisiete años. Me prometí que si algún día era posible lo publicaría” (López Guil, 2015: 175)

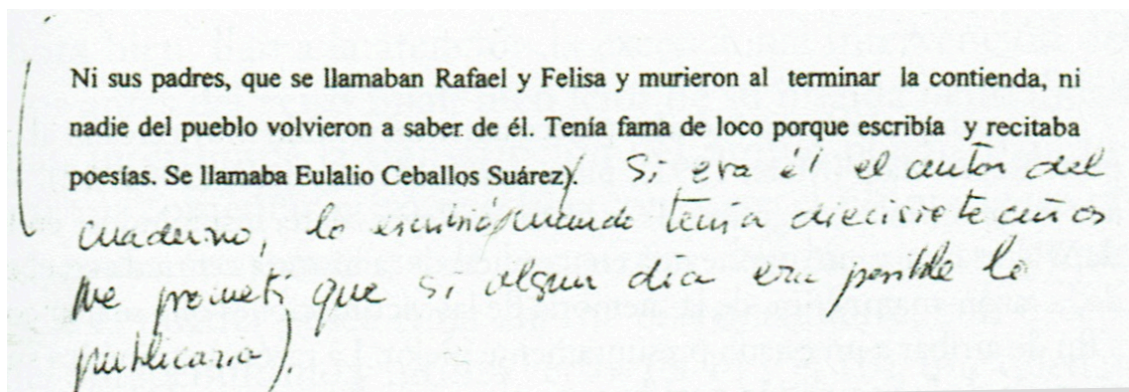


Figura 17. Versión intermedia del segundo relato con enmiendas de Méndez (Itziar Guil, 2015: 175)

En la versión definitiva, se cambiaría la última frase, omitiendo la afirmación por parte del narrador de que decidió publicar el cuaderno —cosa que, según López Guil, se suprime por ser demasiado explícita— e insertando una frase que muestra la implicación emocional del narrador: “*Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento*”. Además de esta última edición, López Guil confirma que el descubrimiento del cuaderno en los archivos de la Guardia Civil también se trata de una adición que no figuraba en las dos versiones anteriores: según la autora, esto último es introducido “para subrayar el hecho de que no se conocía el nombre de Eulalio, que era un “DD” o difunto desconocido, y que será su primer lector, responsable de que su cuaderno se haga público, quien le acabe devolviendo su nombre, su identidad” (2015: 174-75).

Aunque las ediciones facilitan la lectura de que el narrador sí ha descubierto la identidad del joven poeta, la afirmación queda entredicha por el uso de ese adverbio *si* justo después de revelar su nombre: todo apunta a que el autor del diario se trata de Eulalio Ceballos Suárez, y sin embargo nos quedamos con la duda. Al igual que con las tachaduras y las frases indescifrables del diario, el narrador nos aproxima en la medida posible a una verdad sobre la identidad del autor y, sin embargo, Méndez enmienda esa última sección para insistir en que se trata de una suposición por parte del narrador. No

obstante, el narrador-editor, conmovido por el descubrimiento del diario, emprende el viaje al pueblo de Santander para buscar la identidad del “difunto desconocido”, asumiendo así ese relato como algo suyo que le afecta y que necesita ser recuperado, con sus ausencias e incógnitas.

### 5.1.2.3. *El tercer relato de Los girasoles ciegos*

En los primeros dos relatos la ausencia y el vacío propios de las pérdidas del pasado se realizan a través de la imposibilidad de saber: el narrador investigador del primer relato que recurre a la invención y a la especulación ante la ausencia; el narrador-editor del segundo convierte las incógnitas sobre la identidad del joven poeta en acción mediante la investigación, el viaje al pueblo en busca del autor de las páginas del diario. En estos primeros dos, vemos cómo el acto de recuperar historias conduce inevitablemente a esas lagunas y, sin embargo, se erige como una acción necesaria para los dos narradores intradieгéticos. En cambio, en el tercer relato “Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos”, hay una narración más convencional en la que un narrador extradieгético y omnisciente —condición evidenciada por su conocimiento de los pasados de varios personajes y los pensamientos del protagonista Juan Senra— es una puesta en práctica por parte de Méndez de la noción de que la ficción es una herramienta idónea para, si no significar esa ausencia, al menos para apuntar hacia ella.

El tercer relato está compuesto por dos niveles de discursos que se distinguen por la letra, manteniendo así la estética tipográfica del resto de los relatos: el primero y predominante corresponde a la narración de un narrador extradieгético y omnisciente que relata el tiempo de encarcelamiento de un grupo de presos en el año 1941; el segundo, a los fragmentos de las cartas escritas por el protagonista del relato, Juan Senra, profesor de violonchelo y comunista. La narración está focalizada en ese personaje de Juan Senra y sus cartas dirigidas a su hermano, aunque la narración central también cuenta con varias digresiones sobre otros presos que allí se encuentran y sobre los que el narrador, haciendo

uso pleno de su omnisciencia, revela detalles sobre su pasado<sup>270</sup>. Así, mediante el hilo narrativo central sabemos lo que le ocurre a Juan Senra mientras espera su inevitable condena y sus cartas, divididas en cinco fragmentos e intercaladas a lo largo del relato, nos ofrecen una mirada de su estado anímico mientras espera.

Más allá de esas digresiones sobre los compañeros de celda de Senra, la narración relata cómo Senra es interrogado por el coronel Eymar, que preside el Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo, y es a través de este interrogatorio que se nos revela el pasado de Senra y la historia que lo vincula al hijo del coronel, Miguel. El interrogatorio, que da forma a este cuento, se centra no en la relación de Senra con el comunismo, sino en su conocimiento de este tal Miguel Eymar, un asunto por el que sabemos se ha interrogado a todos los demás presos. Juan admite haber conocido a Eymar en la cárcel de Porlier, pero a partir de esta revelación, el protagonista no se atreve a contar la verdad de cómo había conocido al chico; tal y como explica el narrador, Senra siente “cierto miedo al introducir algo de verdad en sus respuestas.” En este momento el lector no sabe cuál es el pasado de Miguel Eymar, pero el narrador revela que lo que se le cuenta al coronel es una mentira: “Juan Senra necesitaba tiempo para reconstruir un recuerdo sin memoria porque ni la debilidad ni el pánico conseguían que olvidase la verdadera historia de Miguel Eymar” (*GC*: 64). Esto es lo que descubrimos del primer interrogatorio de Senra, pues, por miedo, el protagonista deja de contar, y es torturado por no responder.

En el siguiente interrogatorio Senra habla más, pero su narración es una historia inventada, fabricada por él para salvarse: “Senra comenzó una mentira prolongada y densa que [...] se convirtió en el estribo de la vida” (*GC*: 75). A partir de este momento conoceremos la historia ficticia que Senra ofrece al tribunal, junto a la verdadera historia

---

<sup>270</sup> En su análisis del libro de Méndez, Fernando Valls recoge las distintas digresiones sobre los otros personajes que allí están presos, entre los que están el capitán Carlos Alegría del primer relato, a quien el narrador llama el Rorro (2015: 73). Francisco Cruz Salido, periodista, político español y redactor de *El Socialista*, también sale como personaje. Como observa Valls, la inclusión de Cruz Salido en la cárcel junto a Juan Senra en el año 1941 se trata de un error, ya que este fue fusilado un año antes en 1940 (2015: 74). Sobre más incongruencias históricas en *Los girasoles ciegos*, véanse Albizu, 2009 y 2013.

del hijo del coronel, revelada por ese narrador omnisciente, que en realidad narra lo que está pasando por la cabeza de Senra. Así, cuando el tribunal quiere saber qué conocimiento tiene Senra de los motivos por los que Miguel Eymar estaba preso, los lectores *sabemos* que Senra piensa que porque “había cometido un asesinato,” pero a la vez *leemos* cómo responde en voz alta al padre de Eymar: “Por pertenecer a la quinta columna, mi coronel” (GC: 73). Así que la *verdadera realidad* del hijo se revela a través de la narración del narrador omnisciente que relata los pensamientos de Senra, mientras la *verdad inventada* se revela mediante el diálogo entre el coronel y Senra.

A partir de ese momento, empiezan a existir dos realidades: la verdadera que se narra en los pensamientos de Juan, y la inventada, la mentira, que se revela en los diálogos. La verdad para los padres de Miguel Eymar es que su hijo fue detenido por ser parte de la quinta columna en el Madrid republicano de aquellos días, mientras la verdad para Juan Senra es que el hijo fue un delincuente, un asesino y un traidor: “Estraperlo de medicamentos en mal estado que habían costado la vida a algún enfermo, robos con escalo en almacenes militares de alimentación, comercio ilegal de nafta y carburantes y otros delitos [...]” (GC: 73). En este momento coexisten dos historias pero el juicio por la verdad que se ha emprendido implica que no podrán existir juntas para siempre. La dificultad moral que entraña esta dualidad, este enfrentamiento de historias, radica en que la verosimilitud y vigencia de la historia falsa permite a Senra seguir viviendo, y no sólo viviendo, sino viviendo bien por el tratamiento especial que recibe de la mujer del coronel: “Mientras dice lo que el coronel y su mujer quieren escuchar, se salva, mientras que cuando restablece una versión más conforme a la verdad, se condena” (Orsini-Saillet, 2006: 14).

Las escenas de los distintos interrogatorios de Senra por el coronel Eymar están interrumpidas por esos fragmentos de cartas escritas por el propio Senra y dirigidas a su hermano Luis. No obstante, muy al principio del relato le dicen que no se puede enviar la carta que ha escrito a su hermano para despedirse, antes de su primera comparecencia ante el coronel:

Menos «*Querido hermano Luis*» y «*Acuérdate siempre de mí, tu hermano Juan*» todas las frases habían sido tajantemente tachadas, incluso aquellas que hablaban del frío y de la salud precaria, de la dulzura de su madre muerta o de los chopos en las alamedas de Miraflores. No había espacio para lo humano. Era como si no le dejaran despedirse. (GC: 70)

Por eso, tras enterarse de que las cartas se las censuraban, Senra afirma que ya no escribe a su hermano sino “hacia [su] hermano, que no es lo mismo” cuando un compañero le pregunta a quién escribe (GC: 84). En ese segundo fragmento de carta, tras lograr alargar día por día su vida con su tejer de historias para los padres del joven criminal, el preso explica que ha empezado a soñar con una lengua extraña:

*Sueño constantemente sin saber si estoy dormido, y me imagino sin querer un mundo casi vacío en el que todos hablan un idioma extraño que no entiendo aunque no me siento forastero. Cuando lo aprenda te hablaré del lenguaje que se habla en el mundo de mis sueños.* (GC: 84)

Así, Senra prolongaba sus días en la cárcel ante las interrogaciones de los padres de Miguel Eymar; “como Sherezade, aquellas mentiras le estaban otorgando una noche más. Y otra noche más. Y otra noche más” (GC: 97), en las que el preso se adentraba más y más en ese lugar de sus sueños con su extraño idioma.

Así, en un presente comprado a precio de historias falsas e invenciones, Senra se va enajenando más de su realidad: “no quiero contar el tiempo ni hablarte de lo que pasa a mi alrededor, pero cada vez fracaso cuando recurro a mi memoria. Poder pensar todo esto es el privilegio de un condenado, es el privilegio del esclavo” (GC: 86). Refugiándose enteramente en su sueños, Senra aprende poco a poco ese extraño idioma con sus palabras que recuerdan al glígico de Cortázar (Valls, 2015: 73):

*El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amortésia cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, alticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. Lllaman quezbel a todo lo que tañe y lobsidio al ulular del viento. Dicen fragonantía para hablar del ruido del agua de los arroyos. Me gusta hablar en ese idioma... (GC: 94).*



Mientras sobrevive día a día a base de mentiras a cambio de comida y favores de la mujer del coronel, sabe que es un condenado, esclavo de esa realidad inventada, los sueños le sirven de escapatoria.

Durante su periodo de encarcelamiento, Senra sólo cuenta la historia verdadera del hijo del coronel en una ocasión, a un compañero prisionero, Eduardo, que, aprendemos, será en cualquier caso fusilado. A través de esta confesión de Senra a Eduardo sabemos que las incursiones del narrador en la psique del personaje no son una invención literaria: sabemos por el propio Senra que Miguel Eymar “era un cabrón” y sabemos la intención de Senra porque explica que “Les digo lo menos posible, para ver si me dejan vivir unos días más. Eso es todo.” (GC: 80). Esta verdad, expresada por boca del protagonista, es de todos modos parcial: la historia entera queda guardada en la memoria del protagonista y sólo el narrador tiene en este momento el poder de hacer una reconstrucción total, pero de nuevo alejada de la “mera ficción”, porque llegado un momento el protagonista, y así quedará reflejado en las actas del juicio reales, hablará.

Mientras está en la cárcel, Senra se hace amigo de un chico de dieciséis años que se llama Eugenio Paz. Ambos departen en confianza sobre la guerra, y Senra le habla de música y de ciencia y hasta se preocupa por las liendres de Eugenio. El chico es el único amigo que Senra tiene mientras está encarcelado, y cuando hacia el final se entera de que lo van a fusilar, se desespera: “una languidez insensible al frío, al hambre, al aliento de los demás se apoderó de él durante dos días y dos noches, como si su biología se hubiera detenido, como si el mismísimo tiempo se hubiera muerto de tristeza” (GC: 98). Senra decide que ya no quiere seguir con este juego de la mentira y escribe lo que será la última carta “hacia su hermano”, ya que sabía que no le llegaría íntegra —“trató de imaginarse el gesto del alférez capellán cuando tuviera que censurar su carta” (GC: 99). Al escribir esa última carta, derrotado y desahuciado, Senra se da cuenta de que por fin sabe cuál es ese extraño idioma de sus sueños:

*«Aún estoy vivo, pero cuando recibas esta carta ya me habrán fusilado. He intentado enloquecer pero no lo he conseguido. Renuncio a seguir viviendo con toda esta tristeza. He descubierto que*

*el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos. Acuérdate de mí y procura ser feliz. Te quiere, tu hermano Juan.» (GC: 98-99).*

Así, Senra descubre que “ese lenguaje del inconsciente, [...] el único al que pueden acceder los vencidos [...], es en realidad una no-lengua, un inútil intento de vencer al silencio. Y entonces comete su suicidio simbólico final renunciando a la mentira del vencedor” (Varela-Portas de Orduña, 2015: 134). La carta se la entrega al guardia de turno, sabiendo que pronto dejaría de ser un condenado y pasaría a ser un muerto, de esos que le han hablado en sus sueños.

En la siguiente reunión entre los padres de Miguel Eymar y Senra, el protagonista afirma “Es que he recordado” (GC: 100). El narrador describe lo que Senra está pensando en ese instante diciendo, “Juan era su juguete, algo que tenía que funcionar cuando ellos le dieran cuerda, moverse cuando le empujaran, pararse cuando se lo ordenaran” (GC: 99). Después el narrador nos narra lo que siguió al recuerdo de Senra: que Eymar fue justamente fusilado porque era un delincuente. Este párrafo empieza con las descripciones del narrador y acaba con la conversación entre Juan y los padres. Aquí hay un cambio de papeles: ahora lo que está contando en voz alta es la verdad y las descripciones de las caras que vienen después no son descripciones de Juan Senra y su miedo, sino de las reacciones de los padres. Además, los padres tienen que creer la historia: “Escucharon aquel fugaz retrato de su hijo trazado con unos colores que identificaron inmediatamente como los colores de la verdad. Nadie miente para morir” (GC: 100). En efecto, a Juan lo fusilan al cabo de dos días. Los padres han escuchado la verdad acerca de su hijo, pero propio de su condición de vencedores, pueden elegir qué verdad quieren. Al final del cuento, los únicos que saben la *verdadera* historia acerca del pasado de Miguel Eymar son los fusilados Juan Senra y Eduardo López y los padres del chico.

Para Senra, cualquier relato que estuviera “fuera del férreo orden discursivo de la lengua del vencedor, que en este caso sólo admite la continuidad del discurso que repita y reafirme el orden del mundo que establece”, suponía la muerte para él (Ennis, 2010: 161). El único lenguaje del que dispone Senra para contar su realidad es el de los muertos,

el de los vencidos, que en el tercer relato es solo posible mediante la narración omnisciente: en suma, esas verdades de Juan Senra y sus compañeros solo salen a la luz y “surge[n] gracias a la ficción” (Orsini-Saillet, 2006: 16).

A diferencia de los primeros dos relatos en los que los narradores, a pesar de disponer de documentos, apuntan hacia esa ausencia que apuntala el presente al reconocer las lagunas de conocimiento mediante la especulación y la inferencia, en el tercero esa ausencia se pone de relieve a través de una narración que solo es posible a través de la ficción, donde la enunciación parte desde una omnisciencia propia de la literatura, pero no de la Historia. “El problema de la historia de los vencidos”, como explica Varela-Porta de Orduña en su análisis del tercer relato “es que [...] es una no-historia —ya que, por definición, los vencidos son los sin-voz, los reducidos a la oscuridad del olvido y del silencio, los que no han existido—, y es, por tanto, irrecuperable” (2015: 127). En ese sentido, “el idioma de los muertos” constituye lo que Txetxu Aguado denomina un “auténtico testimonio”, que “no es una operación de esclarecimiento de los significados escondidos e inconscientes en los discursos [...] sino de alumbramiento de lo que no existe porque se ha ido con el desaparecido”, que en este caso son las conversaciones y los pensamientos de Juan Senra y el contenido censurado de cartas ilegibles (2010: 53).

#### 5.1.2.4. *El cuarto relato de Los girasoles ciegos*

“Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos” cuenta la historia de la familia Mazo en el Madrid de la posguerra. Es el relato más diverso y variado de los cuatro en cuanto a narración y forma: tres voces narrativas, cada una desde un tiempo distinto, se van alternando en su representación de los hechos. A diferencia de los primeros tres, en los que existe un relato-marco dentro del que se incluyen las demás voces, en el cuarto las tres voces se encuentran en el mismo nivel. El aspecto polifónico y fragmentario que las tres voces le confieren es lo que hace que sea el relato que más exhibe mediante su forma esa noción del pasado hecho de harapos y jirones. Entre los tres narradores están 1) el hermano Salvador, quien por medio de una misiva dirigida a su confesor —“*Lea mi carta como una confesión*” (GC: 105)— cuenta su relación con Elena y su hijo Lorenzo y cómo

fue él quien descubrió a Ricardo Mazo, al marido de Elena, escondido en el armario de casa; 2) el Lorenzo adulto que relata desde el presente y años después los recuerdos de la experiencia de haber tenido a un padre topo que fue descubierto por un cura que se había enamorado de su madre; 3) un narrador aparentemente heterodiegético y extradiegético que relata mediante descripciones y diálogos desde una perspectiva desplazada en el tiempo. Esas tres voces van alternándose de manera más o menos aleatoria —siendo la del hermano Salvador la más frecuente<sup>271</sup>— y con fragmentos cada vez más breves a medida que se va acercando al final. Aunque cada uno de los subrelatos que conforman el último relato del libro podría leerse independientemente de los otros, semejante lectura “resultaría en una destrucción de la totalidad [...]. Su lectura unitaria *obligada*” por el orden en el que aparecen “conduce a un conocimiento más amplio de los hechos, resaltándose así las limitaciones de cada uno de estos discursos narrativos” (Albizu, 2012: 82). Las tres voces se complementan y a veces ofrecen una misma escena desde tres puntos de vista diferentes, un aspecto al que alude el Lorenzo adulto en una especie de referencia metaliteraria al recordar que su padre se escondía en un armario empotrado detrás de un espejo:

**Había [...] un enorme armario de tres cuerpos con una luna enorme en la parte central que servía a mí para soñar en un mundo donde mi derecha era su izquierda y al contrario. Recuerdo que mi padre definió mi confusión algo así como «puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas» (GC: 117-18)<sup>272</sup>.**

Narrando desde la edad adulta, a aquellos puntos de vista diferentes se le suma ahora su perspectiva desde el presente.

Es precisamente a través del recordar subjetivo del narrador Lorenzo que se vuelve a abordar esa noción de lo real y la verdad. Siendo tan joven durante esos primeros

---

<sup>271</sup> De las cuarenta y cinco secuencias, el narrador que cuenta con el mayor número de secciones es el hermano Salvador, con diecisiete, seguido por Lorenzo, con quince, y el narrador con trece. Aunque la alternancia no parece seguir un orden estricto, al principio los fragmentos correspondientes al diácono se repiten con mayor frecuencia y hacia el final el orden que más se repite es Salvador-Lorenzo-narrador extradiegético. Véase Albizu, 2012: 81.

<sup>272</sup> En el original la letra negrita sirve para marcar la voz narrativa del Lorenzo adulto.

años de la posguerra en los que, como niño de siete años, tenía que vivir una vida de mentira, el Lorenzo adulto, lidiando con las trampas habituales de la memoria subjetiva, a veces se pregunta si lo que recuerda había ocurrido de verdad: **“Probablemente los hechos ocurrieron como otros lo cuentan, pero yo los reconozco sólo como paisaje donde viven mis recuerdos”** (GC: 106). Es a través de esos desajustes del recuerdo subjetivo desde un tiempo distanciado que se introduce la distinción entre un recuerdo tan presente de aquello que ya no está —su padre— y un recuerdo tan poco nítido de lo que se quedó: **“todo lo que ha sobrevivido ha alterado poco a poco su recuerdo porque su presencia real es incompatible con la memoria”** (GC: 106). Esto se ve, por ejemplo, en la dificultad que tiene el narrador para recordar ciertos aspectos del barrio en el que vivió durante años o el nombre de algunos de los niños con los que solía jugar. No obstante, como afirma Lorenzo, **“lo que hemos perdido en el camino sigue congelado en el instante de su desaparición ocupando su lugar en el pasado”** (GC: 106). La evocación de su padre le resulta fácil, ya que permanece inmóvil en ese pasado, hecho que acaba restándole, no obstante, la cualidad de real: **“sé cómo era lo que ha desaparecido, lo que abandoné o me abandonó en un momento de mi vida y nunca regresó a donde lo real se altera poco a poco, a donde su actualidad no deja lugar a su pasado”** (GC: 16-17).

De modo parecido, si en el primero y el segundo relato la invención o la suposición sirve para poner de relieve la carencia de datos, la falta de algo, el acto de narrar para Lorenzo es un modo de plasmar la ausencia de su padre:

Lorenzo hace explícita la existencia de una *ausencia*, y desde la subjetividad de quien recuerda y escribe, se *objetiva* la ausencia en la escritura. La vida de Ricardo es una *no existencia*, mientras que su muerte llena el espacio que no ocupaba, asumiendo la función de ofrecerse como medio transmisor de las inquietudes de toda voz dispuesta a reflexionar sobre su responsabilidad de *existente*. (Albizu, 2012: 85).

Asimismo, y pese a ese recuerdo intacto y estático que tiene de su padre, cuando relata el momento en que su padre sale del armario para socorrer a su madre del ataque del hermano Salvador, quien se presenta inesperadamente en la casa de la familia Mazo, el

Lorenzo narrador se da cuenta de cierta distorsión en su propia memoria, evidenciada por la primera frase al recordar:

**Ahora ya no sé lo que recuerdo, aunque veo a mi padre sentado a horcajadas en el alféizar de una de las ventanas del pasillo, aunque le oigo despedirse de nosotros con una voz dulce y serena, mi madre dice que se arrojó sin pronunciar una palabra [...] Debe tener razón ella, porque no he podido olvidar nunca la mirada de mi padre precipitándose al vacío, su rostro sonriente mientras el patio engullía su cuerpo abandonado, aunque esto es imposible porque mi estatura no me permitía entonces asomarme a esa ventana.”** (GC: 154; 155).

El momento en el que el padre se lanza al vacío ha quedado grabado en la memoria de Lorenzo como los otros momentos “reales” que se han alterado con el tiempo. Ese ejercicio de contar el recuerdo de la muerte de su padre conduce a una concepción de lo perdido y lo pasado contraria a la que el narrador presenta al inicio del relato: donde antes lo que había desaparecido permanecía inalterado, ahora parece haberse transformado.

Retomando las palabras de Piera sobre la tarea del duelo del epígrafe de la novela, esa alteración en los propios recuerdos de Lorenzo parece sugerir que el haber hecho suya la ausencia de su padre le ha permitido llevar a cabo ese duelo individual: “El duelo, así pues, no se fundamenta en una narración pacificadora, alternativa a la oficial, mediante la que identificarse afectivamente con ‘lo pasado’, sino en asumir la ausencia, la existencia de un vacío” (Varela-Portas de Orduña, 2015: 131). De lo contrario, los que no son capaces de asumir ese vacío como algo propio, como algo que les incumbe, se quedan desprovistos de aquel sol benjaminiano, que “representa las cosas espirituales y refinadas que son para los vencidos ejemplo de coraje, humor, astucia, tenacidad..., y que les ayudan en la lucha cotidiana y a cuestionar la victoria de los dominadores” (Varela-Portas de Orduña, 2015: 120) y se quedan como el hermano Salvador en el último fragmento de su carta, privado de la luz de aquel sol benjaminiano: “*Aquí termina mi confesión, Padre. No volveré al convento y trataré de vivir cristianamente fuera del sacerdocio. Absuélvame si la misericordia del Señor se lo permite. Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos*” (GC: 155).

## 5.2. Ernesto Pérez Zúñiga: *Santo diablo* (2004)

La novela *Santo diablo* (2004)<sup>273</sup> fue la primera del autor Ernesto Pérez Zúñiga (1971), aunque en el momento de su aparición ya había publicado una colección de relatos y tres poemarios<sup>274</sup>. Además de su obra como escritor y poeta, el autor se dedica a escribir ensayos y artículos en revistas literarias o periódicamente en diarios como *El País*<sup>275</sup>. La novela en cuestión era la única del autor que abarcaba de forma directa la violencia social y política en la primera mitad de los años treinta en España hasta que retoma parte de la historia a través del protagonista, Manuel Juanmaría, doce años más tarde en *No cantaremos en tierra de extraños* (2016)<sup>276</sup>. Publicada en el año que vio más producciones literarias sobre la guerra, podemos destacar *Santo diablo* entre aquellas narrativas de recuperación de memoria histórica que tenían el esclarecimiento de hechos históricos concretos como su objetivo. El propio autor se desmarca de las tendencias mayoritarias en boga en este tiempo en un artículo escrito en la revista *El rapto de Europa*, donde asegura que su novela surge como reacción al “fenómeno comercial” que estaba tan

---

<sup>273</sup> La novela fue publicada primero con la editorial madrileña Kailas. Más tarde se publicaría en Puzzle Editorial (2005) y en formato digital en la editorial Musa a las 9 (2010).

<sup>274</sup> Además de su libro de relatos —*Las botas de siete leguas y otras maneras de morir* (2002)—, Pérez Zúñiga ha publicado un total de cinco poemarios —*Los cuartos menguantes* (1997), *Ella cena de día* (2000), *Calles para un pez luna* (2002), *Cuadernos del hábito oscuro* (2007) y *Siete caminos para Beatriz* (2014). Después de *Santo diablo*, ha publicado hasta la fecha cinco novelas más: *El segundo círculo* (2007), *El juego del mono* (2011), *La fuga del maestro Tartini* (2013), *No cantaremos en tierra de extraños* (2016) y la recién publicada *Escarcha* (2018).

<sup>275</sup> Curiosamente Pérez Zúñiga participó en una de las secciones del blog “Sebaldiana” que se desarrolló para acompañar la exposición del CCCB sobre la obra del escritor alemán. Aparte de los artículos que se publicaban en la página, se creó un apartado titulado “Diccionari Sebald” al que fueron invitados varios escritores internacionales —entre ellos, Pérez Zúñiga— para que leyeran fragmentos de Sebald que giraban en torno a un concepto o palabra relacionado con su obra. La intervención de Pérez Zúñiga aparece en el “diccionario” en la entrada *tránsito* y está disponible en el siguiente enlace: <http://kosmopolis.cccb.org/es/sebaldiana/post/12-transit/>

<sup>276</sup> En *No cantaremos en tierra de extraños*, el autor vuelve con su protagonista de *Santo diablo*, Manuel Juanmaría, quien tras un periodo de convalecencia en el hospital Varsovia en Toulouse —hospital fundado para curar a los combatientes republicanos en la Francia ocupada— decide cruzar los Pirineos junto a Ramón Montenegro, sargento jefe de la Nueve que ayudó en la liberación de París ese año, para volver con su mujer, Ángeles.

presente en todas las librerías del momento: “sentí que la novela que tenía dentro acerca de la guerra civil debía alejarse lo más posible de aquel modelo” (2010: 57).

En una entrevista promocional para el libro, Pérez Zúñiga confirma su insatisfacción con otras narrativas sobre la guerra civil, lo cual le llevó a escribir *Santo diablo*, que según él, nace sobre todo a partir de conversaciones mantenidas con personas mayores. Su intención, según cuenta, era tocar en una sola novela no solo el tema del conflicto de la guerra civil y la posguerra, sino también, y en particular, los días previos al conflicto<sup>277</sup>. Por tanto, el argumento de *Santo diablo* no transcurre durante la guerra sino durante los años previos a la contienda y gira en torno a las luchas socio-políticas que se libran entre el terrateniente de un pequeño pueblo andaluz y los braceros que labran sus tierras. Aunque el propio autor describe su obra como una novela sobre la guerra civil, la novela “se inspira en las condiciones sociales y en los personajes que protagonizaron o precedieron, décadas antes, nuestra guerra civil” (2010: 57). Lo que mueve la trama principal son “los grandes conflictos del siglo XX español: las luchas de clases, los conflictos rurales, las huelgas revolucionarias, el caciquismo, el enfrentamiento ideológico, la guerra y la represión” (Rosa, 2006: 69). A diferencia de buena parte de las narrativas de recuperación de la primera década de los años XXI, apenas hay referencias históricas, aunque en el caso de *Santo diablo* se deja entender que se trata de los últimos años de la Segunda República, antes de la sublevación militar<sup>278</sup>.

En su intervención en el XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea que tuvo lugar en el Puerto de Santa María en 2006, el escritor Isaac Rosa destaca *Santo diablo* de entre las muchas novelas escritas durante esos años precisamente por su diferencia de otras novelas que tratan el tema. Según afirma Rosa, la primera novela de Pérez Zúñiga es “prueba de que aún es posible escribir sobre la guerra civil

---

<sup>277</sup> La breve entrevista se hizo para la página [conoceralautor.es](http://www.conoceralautor.es) y se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.conoceralautor.es/libros/ver/santo-diablo-de-ernesto-perez-zuniga>

<sup>278</sup> Aunque la novela no hace mención explícita de la zona geográfica donde transcurre la historia, se tratará seguramente de una zona agraria de la Andalucía oriental. Las referencias a acontecimientos o personajes históricos brillan por su ausencia, salvo alguna mención de la República. Sobre las condiciones laborales y las tensiones entre jornaleros y terratenientes andaluces retratados en la novela, véanse Preston, 2011 —en particular, el capítulo tres de la primera parte (pp. 93-138)— y Cobo Romero, 2003.



desde una mirada nueva, compleja, rica” y que su autor “es consciente de los estereotipos y clichés existentes en torno al tema, y no los evita sino que los utiliza de forma inteligente” (2006: 68). Entre aquellos aspectos que conforman esa “mirada nueva” está el desentendimiento “de la moda de mezclar realidad y ficción y los relatos basados en hechos reales”, donde las referencias históricas destacan por su ausencia. El autor “aleja el foco de la realidad más reconocible, hasta hacernos dudar sobre si se refiere realmente a España y a sucesos ocurridos, y sin embargo de su ficción absoluta extraemos una imagen más cierta que de cualquier relato real” (Rosa, 2006: 69).

La visión que ofrece la novela de los años previos a la guerra es de un conflicto que solo resulta en desolación, destrucción y derrota para quienes se atreven a movilizarse en contra de las condiciones de desigualdad extrema que imperan en el entorno socio-político de un pequeño pueblo andaluz. Principalmente narrada en tercera persona y desde el presente —aunque esto no lo descubrimos hasta los últimos capítulos—, la novela narra el conflicto que tiene lugar en un pequeño pueblo andaluz entre jornaleros y los terratenientes, la guardia civil y la iglesia. *Santo diablo* presenta una visión de los hechos ocurridos en aquel pueblo inventado llamado Vulturno, cuyo nombre invoca el bochornoso viento de aire cálido que es llevado a tan extrema exageración que a veces roza lo cómico: por un lado las fuerzas lideradas por el terrateniente ultracatólico, Luis Sánchez de León y Bontempo, que exige que se dirijan a él como “el Amo”, en connivencia con la iglesia, la guardia civil —dice uno de los jornaleros que “la Guardia Civil no está a la orden de la República, sino a la del Amo” (Pérez Zúñiga, 2004: 83)<sup>279</sup>— e incluso con fascistas italianos, quienes han ido a Vulturno expresamente para sofocar la inevitable rebelión de los jornaleros; por otro lado están los braceros que se rebelan contra “el amo” y asaltan un convento; se tratan de obreros analfabetos, que viven en la más abyecta miseria, pero versados en la retórica libertaria gracias a los esfuerzos de unos cuantos intelectuales y sindicalistas que se encuentran entre ellos, entre los que está el protagonista Manuel Juanmaría. Pérez Zúñiga afirma que la obra está pensada como un

---

<sup>279</sup> A partir de ahora citaremos esta edición de *Santo diablo* con la abreviatura *SD*.

homenaje al esperpento de Valle-Inclán, y de allí la caracterización exagerada. Sobre la casi cómica caracterización de los dos lados enfrentados, el crítico literario Sanz Villanueva escribe que el autor “concibe su novela como una invención en la que da juego a la farsa, la deformación y la fantasía; el testimonio convive con la parodia, lo serio con lo burlesco” (2005a).

Otro aspecto de esa mirada nueva que ofrece *Santo diablo* — al menos entre las novelas de principios del siglo sobre la Guerra— es precisamente la introducción de la lucha de clases, tematizando las condiciones deplorables y la pobreza perpetua que viven los labradores. El retrato de los jornaleros andaluces de la novela queda resumido en la fotografía de la Agrupación Socialista de Villalgordo del Júcar del fotógrafo manchego Luis Escobar que adorna la portada de la primera edición del libro<sup>280</sup>.



Figura 18. Portada de *Santo diablo* (2004) y fotografía de Luis Escobar (1925)

Aunque buena parte del argumento transcurre en los años previos a la derrota de la República, Pérez Zúñiga presenta a los jornaleros revolucionarios de entrada como derrotados, comparando las injustas desigualdades materiales que mueven su lucha con otros choques igualmente desiguales que tuvieron lugar siglos atrás en las mismas tierras. La historia de los braceros es “la crónica de un fracaso”, según Sanz Villanueva en su

<sup>280</sup> Curiosamente la edición que se publicó en 2005 con la editorial Puzzle Ediciones usa la misma fotografía de la portada de *Los girasoles ciegos*.

reseña de la novela, “pero también da el testimonio de una fe y la confesión de una esperanza”, cuyo resultado es una “literatura comprometida” con un claro carácter social y político (2005a).

A nuestro entender, *Santo diablo* desempeña la función de narrativa postraumática de duelo persistente gracias, sobre todo, a su modo de relacionar pasado y presente. El primer aspecto a destacar gira en torno a la estructura narrativa —que abordaremos a continuación— cuyo objetivo es rescatar y contar los acontecimientos del pasado pero con un matiz importante: ante las lagunas del conocimiento, vemos cómo la voz narrativa tiene que recurrir a la invención y la ficción. Por otro lado, en ese abordar el pasado desde el presente y en el relato de los acontecimientos, el autor no solo asocia las desigualdades económicas con la guerra civil sino que inscribe esas luchas de los jornaleros en una estructura más amplia que se remonta a siglos pasados y las vincula también con el presente, donde las secuelas de aquel pasado se hacen sentir en la lucha de los jornaleros, la cual, a su vez, se hace sentir en otros enfrentamientos contra la injusticia en el presente.

### 5.2.1. Una narración polifónica. Escribir desde el presente

A primera vista la estructura narrativa de *Santo diablo* se presenta como bastante convencional, con una voz narrativa predominante que parece ser la de un narrador extradiegético que expone el conflicto entre los jornaleros y los poderes fácticos del terrateniente, la guardia civil y la iglesia en el pueblo de Vulturno y en los alrededores. La narración en tercera persona comienza *in media res* con el personaje del “Amo”, Luis Sánchez de León, quien acaba de montar una ametralladora en el coche para atacar a los jornaleros que han ocupado un convento en las cercanías del pueblo como acto de rebelión para protestar por las condiciones laborales y su situación económica. Según nos dice el narrador, la preparación del armamento y el siguiente ataque por parte del terrateniente “ocurrió pasado mañana, un periodo que la conciencia humana siente demasiado corto” (*SD*: 12) y aprendemos que al “amo” se le dará el apodo de “Cañoncito Pum”, aunque no dos días después al arrebatárles el santuario a los braceros, sino en un tiempo posterior,

aludiendo tal vez a la guerra que está por venir. Así, mediante la prolepsis y el anticipo de la futura reputación que le aseguraría ese apodo al “amo”, el narrador marca distancias entre lo que procede a relatar a modo de introducción al pueblo y las relaciones económicas y de poder de los personajes: sabemos, por tanto, que el tiempo de la enunciación es un tiempo desplazado de los hechos relatados por un narrador que se encuentra en un tiempo posterior no solo al conflicto que relata sino también a la guerra.

Esa aparente narración en tercera persona por un narrador ajeno a la trama se mantiene durante buena parte de la novela, aunque se le suman progresivamente algunas desviaciones construidas por los pensamientos de algunos de los personajes principales, señaladas en letra cursiva, lo cual parece sugerir una cierta omnisciencia por parte del narrador. Sin embargo, a medida que va avanzando el argumento se revela una macroestructura narrativa más compleja que cuenta con intervenciones de varias voces, otros narradores o fragmentos de textos escritos procedentes de otros sitios, entre los cuales destaca uno de los últimos capítulos en el que el narrador se identifica como un oriundo del pueblo y cuenta todo lo ocurrido desde el presente.

La novela está dividida en cuatro secciones numeradas que, a su vez, se reparten en capítulos en los que la narración se focaliza en diferentes personajes. Los capítulos individuales, además de tener títulos que hacen referencia a los distintos personajes o a los lugares donde transcurre la acción del capítulo en sí, vienen acompañados también de acotaciones, principalmente temporales, señaladas entre paréntesis y en letra cursiva: (*día*), (*noche*), (*tarde*). A primera vista, estas acotaciones parecen remitir al formato del guion cinematográfico que indica lugares y luz de rodaje de la acción y funcionan como meros descriptores que ayudan en el proceso del relato, facilitando los cambios de focalización entre, por ejemplo, los personajes que conforman la élite del pueblo —el terrateniente Luis Sánchez de León, un juez, el cura— y los jornaleros. El esquema de las notas temporales se rompe, sin embargo, en el cuarto capítulo de la segunda sección que lleva por título “Un testigo (en el cortijo de los Orantes)”. La acotación temporal que acompaña el título se lee entre signos de interrogación —“(¿*día?*)” (SD:197)— poniendo en duda la fiabilidad de lo relatado: si antes el narrador aparentemente foráneo y

omnisciente proveía detalles temporales e incluso pensamientos de los personajes en letra cursiva, ahora muestra su incertidumbre al introducir las interrogantes. Además, el cambio de narración de un narrador en tercera persona a uno en primera refuerza así el carácter de testimonio que el título de la sección le otorga. Lo que cuenta ese “testigo” anónimo en primera persona es cómo ve, en el cortijo de la familia Orantes —familia política del líder Manuel Juanmaría—, que Iván, secuaz y lacayo del “amo”, secuestra y viola a Tarrito, hijo de Remedios Orantes y sobrino de Ángeles, la mujer de Manuel. Tras presenciar lo ocurrido, el narrador da a entender que no piensa contar lo que acaba de ver: “No te veo, Tarrito. Te oigo llorar [...]. No te veo Tarrito. Me arrastro otra vez, ahora hacia atrás. No te he visto, Tarrito. Yo no he visto nada. Yo no soy testigo” (SD: 207). La negación por parte del narrador de la figura de testigo parecería sugerir que el testimonio ha sido incluido por otro, tal vez por el narrador en tercera persona de los otros capítulos. Vuelve a haber una de estas acotaciones entre signos de interrogación —“(¿noche?)” (SD: 283)— en el primer capítulo de la sección tres. En este caso, se trata de una breve conversación entre Luis Sánchez de León y su mujer, Leonor, en su cama de matrimonio. Las escenas siguientes, separadas por notas temporales sin interrogación, tienen su focalización en otros personajes, lo cual parece sugerir que solo se especula sobre el tiempo de la conversación entre el Amo y su mujer.

Además de las acotaciones entre interrogantes, hay otro elemento paratextual que contribuye a la diversidad discursiva y, a la vez, rompe con la presunta omnisciencia que domina buena parte de la narración. En el último capítulo de la sección dos, “La Santa de los diablos”, que viene a ser uno de los capítulos más largos de la novela y que relata la ocupación del santuario por parte de los jornaleros, aparece una nota a pie de página en la primera descripción de la iglesia: “Delante, la iglesia, que había sido el lugar más adorado por los cristianos de aquella parte del mundo,\* [...]” (SD: 209). La nota al pie insiste en que ese lugar había sido un lugar sagrado y de culto para muchos: “Se sabe que esta iglesia se construyó sobre los restos de una ermita anterior a la invasión árabe, a los que volvieron los romeros después de la llamada Reconquista” (SD: 209-10). En el

capítulo no se identifica ni al autor de la nota ni su procedencia y constituye la única intervención de este tipo en toda la novela.

Más allá de las divergencias paratextuales, la novela cuenta con otras desviaciones de su hilo narrativo habitual a través de la incorporación de otras voces como la que se da en el capítulo narrado por el supuesto testigo. Aunque este narrador aparentemente extradiegético se mantiene como predominante, el rango de la diversidad narrativa va desde alguna interrupción suelta de un narrador en primera persona hasta capítulos enteros narrados así. El primer ejemplo de esto ocurre en el capítulo titulado “Antón y Magdalena”, segundo de la sección dos, Antón, el humilde chofer personal de Luis Sánchez de León, lleva a la hija del “amo”, Magdalena, al convento de la Santa para que se reúna con la madre superiora en preparación de su confirmación. Camino al santuario en el coche del “amo”, el narrador cuenta la conversación entre los dos junto a los pensamientos de ambos personajes, destacados en letra cursiva. Al caer la noche —indica como otra acotación temporal— se da un cambio en la narración: se trata de una conversación soñada entre Magdalena y la madre superiora, señalada en letra cursiva. Se revela a través del diálogo que Antón, aprovechándose de que estaba a solas con ella, intentó violarla y Magdalena acaba tirándose del coche justo antes de llegar al santuario. Aunque en secciones anteriores, como lectores, hemos podido leer los pensamientos de algunos personajes, en este caso se diferencia en el hecho de que se trata de un diálogo marcado y con algunas frases en letra redonda en las que Magdalena narra en primera persona: “He abierto los ojos: copas oscuras de árboles, millones de estrellas, huele a humo” (*SD*: 184). La llegada de Antón y Magdalena coincide con la toma del convento por parte de los jornaleros y estos la cogen como rehén.

Tras la toma del convento, donde los jornaleros se apoderan de la reliquia del Brazo de la Santa, y la consiguiente escaramuza, los jornaleros intentan huir a través de un pasaje que une el convento con la zona montañosa de los alrededores. En esa huida hay dos capítulos narrados directamente en primera persona. El primero, titulado “Uno de los de Antonief” es narrado por uno de los jornaleros, y cuenta la huida y la muerte de algunos de los compañeros en el intento de fuga. Allí relata que los que consiguieron escaparse se

refugian en la montaña, bajo el mando de Antón, quien tras envalentonarse en la toma del convento, se convertirá en líder de los huidos al monte, y por eso el cambio de nombre de Antón a su nombre de guerra Antonief. En el capítulo siguiente, titulado “¿Asombradizo?” y que aparece con la anotación “(*Ni clima ni luz ni movimiento planetario*)” (SD: 305), el personaje apodado el Asombradizo narra el momento de su muerte —y por eso los signos de interrogación y la nota temporal inusual— tras recibir un disparo en la cabeza. El último de los personajes en narrar en primera persona es Manuel Juanmaría en un capítulo titulado “En la bodega”. Dividido en dos partes señaladas por las acotaciones, en la primera parte Juanmaría relata su huida del convento a través de los túneles oscuros que unen el santuario con el monte, en el que reflexiona sobre la batalla perdida. En la segunda parte se retoma la narración habitual en tercera persona tras reunirse con su mujer Ángeles y su cuñado José Cid, cuando estos le informan del bombardeo del valle como castigo por el levantamiento que ordenó el terrateniente con la ayuda de sus secuaces fascistas.

El hilo narrativo central se vuelve a romper en la última de las cuatro secciones. Tras un primer capítulo narrado en tercera persona sobre un escultor del pueblo llamado Pedro Gutiérrez —a quien el obispo de la diócesis le encargó una pieza especial—, el segundo capítulo titulado “Uno de los cronistas de la ciudad” está formado por una especie de relato historiográfico sobre lo ocurrido después de la detención y el juicio de los jornaleros y sus familiares que apoyaron la rebelión y el castigo especial con el que fue condenado Manuel Juanmaría:

los reos a muerte fueron fusilados en el cuartel de Vulturno. Todos menos uno. Cargaron los cadáveres en un carro y los condujeron tapados con una lona a un lugar situado unas colinas más allá del monasterio de San Leopoldo. Los enterraron en una fosa común. Afectos y desafectos entrevieron más o menos cuál era el sitio exacto, pero durante lustros viéronse obligados a no remover aquella tierra y, tampoco ahora, durante la Década Flexible que venimos disfrutando, desean remover el asunto y nadie se acerca a dicho paraje. (SD: 381)

Como sugieren las palabras del cronista sobre el enterramiento de los ajusticiados, un castigo que en cierto modo parecía vaticinar los futuros “paseos” tan comunes durante la

guerra, queda claro que el texto se escribió después de la contienda. Este hecho está refrendado más tarde por las propias afirmaciones del cronista, quien afirma que escribe veinticinco años después de los acontecimientos en cuestión. Asimismo, se alude a la afinidad del autor con el régimen a través del título del supuesto libro del que procede el texto, “*Primeros Días de Gloria*”, como indica la acotación con la que empieza el capítulo, el cual se hace eco de la “gloriosa cruzada” y los “Años de Victoria” propios del discurso franquista, además de delatar la afinidad del autor mismo. El capítulo constituye, pues, el primer desplazamiento temporal explícito más allá de la distancia habitual indicada por el uso del pretérito en la narración predominante del resto del libro, aunque sin nombrar ni la guerra ni la dictadura posteriores, y es el primer acercamiento de la novela a unos hechos históricos concretos.

La pretensión del texto del cronista es dejar constancia de la decisión y subsiguiente realización del castigo de Manuel Juanmaría. Aunque en capítulos anteriores vemos que los poderes fácticos de la Junta de Restitución del Orden y la Moral Públicas pretendían que el castigo del líder de la rebelión sirviera de ejemplo, es el cronista quien aclara las dudas sobre cómo llegaron a la decisión de la naturaleza del castigo. Tras la celebración del juicio, el obispo de la diócesis, Marcelino Claret, entra en una especie de trance y tiene una visión de la Santa, quien le transmite cuál ha de ser el castigo para Juanmaría. Como explica el cronista, basándose en lo que afirma ser el “único testimonio que podemos considerar fidedigno [...] la autobiografía que dejó escrita el señor obispo antes de su muerte”,

nuestra Santa había ordenado que el diablo por antonomasia, Manuel Juanmaría, responsable de tantos crímenes, debía morir de un único disparo y éste en el corazón, efectuado desde doce metros de distancia —nótese: un metro por apóstol—, compensando así la daga que el Sagrado Corazón tiene clavada en el suyo. (*SD*: 382)

Para ejecutar el plan sancionado por la mismísima Santa, se celebrarían unos juegos de tiro y al ganador se le premiaría con una manada de cerdos ibéricos y el honor de ejecutar en una explanada pública a Manuel Juanmaría, todo bajo la mirada de una escultura de la Santa esculpida para la ocasión.



Para el cronista, “el ajusticiamiento de Juanmaría sería vivificante y clarificador tanto para las generaciones actuales como para las venideras, que hoy son las presentes” (*SD*: 382), aunque reconoce que los métodos serían condenables en el momento que escribe, sobre todo cuando “la silla eléctrica, la inyección letal o nuestro garrote vil son métodos que ya han demostrado su depurada eficacia” (*SD*: 384). Más allá de dejar constancia de lo ocurrido, el cronista aborda algunos de los rumores acerca de la muerte de Juanmaría para desmentirlos: se rumorea que al que fuera ganador del concurso, un humilde cazador llamado Juan Meléndez, quien abandonaría el pueblo poco después de ganar, le pagaron cinco mil duros para que cambiase la bala asesina por una de fogueo; y Manuel Juanmaría habría fingido su propia muerte para poder fugarse después. El cronista, sin embargo, insiste en la falsedad de los rumores:

Muy a pesar de los que tanto gustan de convertir la historia en leyenda, Manuel Juanmaría fue fusilado al día siguiente en la Explanada de la Herradura con toda la ciudad y la efigie de la Santa por testigo [...] depositado dentro de una rústica caja, y conducido en el mismo carro que sus difuntos compañeros de aventura a la fosa común donde siguen durmiendo hoy el sueño de los justos o, más acertadamente, el sueño de los antónimos. (*SD*: 387)

Aunque el autor del texto pretende zanjar aquellas leyendas, y así reforzar el relato oficial de la “lección pública y bíblica contra las Hordas Ateas y Caóticas”, para el lector pone en duda el derrotero final de Manuel Juanmaría.

El siguiente capítulo está en diálogo directo con el anterior. Escrito por “un nieto del cronista” —como dice el título— en mayo del 2003, el autor se identifica como el bibliotecario de la siempre desierta biblioteca del pueblo de Vulturno. El autor reconoce que su abuelo “era un facha” y critica las posturas expresadas en su crónica y ese “estilo tan característico de la Década Flexible”, término que el propio cronista utiliza para marcar distancias entre la violencia propia de los primeros días de la dictadura y el momento en el que escribió su libro y que su nieto utiliza para criticar justamente la hipocresía intrínseca del tono con el que defiende sus propias posturas, “entre condescendiente y militante, eclesiástico pero también samaritano, como si con él se

pretendiera perdonar la vida a quien hace mucho fue asesinado; compadeciendo a la víctima; sin dejar de ser un alegre cómplice de los ejecutores” (SD: 389-90).

Aunque el amante confeso de los libros reconoce que fue su abuelo quien le inculcó el amor por la lectura, afirma que si tiene que “contar lo que [su abuelo] se calló y otras cosas que h[a] averiguado por [s]í mismo, es porque [...] son diferentes el afecto por la verdad y el cariño hacia los libros” (SD: 390). Así, el bibliotecario procede a contar ciertos detalles sobre algunos de los personajes principales, justo antes de los últimos dos capítulos del libro que narran el fusilamiento de Juanmaría y el viaje del carromato que lleva el féretro de Juanmaría. A base de información recabada por él mismo en entrevistas y en su propia investigación, el bibliotecario cuenta que la Junta encerró a Juanmaría en unas celdas del siglo XVIII y que le permitían visitas. Según lo que “se cuenta” en el pueblo, muchos habitantes fueron a ver a Juanmaría mientras este esperaba su ejecución. Según lo que le ha contado María, hija de José Cid y de Remedios, cuñados de Juanmaría, fueron a verlo varias veces y el condenado a muerte les entregó una carta para su mujer, Ángeles, la cual aparece reproducida e íntegra en el último capítulo a modo de intercalaciones en la narración del viaje del sepulturero en carromato. En el capítulo también se vuelve a hacer mención de la posibilidad de que Manuel hubiera sobrevivido al fusilamiento. Aunque María afirma que murió del disparo, el bibliotecario relata que, “sin embargo, luego me habló de Francia y de otras cosas difíciles de creer que conciernen al futuro de aquella época, pero que tendrán que esperar a otro momento según me ha sido dicho y según ese afecto por la verdad del que he hablado antes” (SD: 392-93)<sup>281</sup>. El bibliotecario también cuenta que la hija de Juanmaría, nacida después de su fusilamiento, aún vive en Vulturno y que “a nadie extraña la tristeza de sus ojos” (SD: 392). Además de Manuel Juanmaría, el bibliotecario menciona a Antonief, quien se quedó en el monte “para unos como maquis, para otros como bandolero” y a Iván, quien fue asesinado por el abuelo de Tarrito, tras saber que había abusado del niño.

---

<sup>281</sup> Como hemos mencionado anteriormente, el misterio acerca del derrotero último de Manuel Juanmaría se resuelve con la publicación en 2016 de *No cantaremos en tierras extrañas*, en la que Juanmaría es el protagonista que intenta volver a Vulturno.

Por un lado, el capítulo del “nieto del cronista” sirve para atar algunos cabos sueltos sobre algunos de los personajes y corregir algunas de las omisiones de generaciones pasadas. Por otro lado, también sirve para darle sentido a la macroestructura narrativa del libro entero: aunque el bibliotecario no se revela explícitamente como el narrador en tercera persona que predomina en el resto, se insinúa a través de tres referencias metaficcionales su papel en la elaboración del libro. Cuando menciona las conversaciones mantenidas con María, el bibliotecario nos cuenta que ella no había ni “nacid[o] ni aún [había sido] engendrada en el verano que narra este libro” (SD: 391), reconociendo que lo que tenemos los lectores entre las manos es un libro. El bibliotecario también admite ser el responsable de haber incluido la nota a pie que aparece sobre la iglesia: “También es mía la nota sobre la iglesia del convento de la Santa; ¿quién otro iba a guardar ese conocimiento por estos pagos?” (SD: 390). Por último, tras mencionar la carta escrita por Juanmaría en su celda, la misma aparece en el último capítulo.

Así, podemos entender no solo el capítulo en el que el bibliotecario narra en primera persona, desde el año 2003, como parte de su intento de contar lo que se había callado sobre la historia de su pueblo, sino el libro entero como producto de ese “afecto por la verdad”. Al atribuirle la autoría del libro al bibliotecario, vemos cómo la polifonía narrativa y los elementos paratextuales cobran un sentido nuevo, revelando el intento de esclarecer los hechos acontecidos entre los jornaleros y los poderes fácticos del pueblo. Pese a su compromiso con la verdad y con la memoria, vemos que esa tarea de recuperación quedará incompleta, imposible de llevar a cabo al cien por cien, lo cual, sin embargo, no compromete el proceso en sí. Es a través de ese intento por parte del bibliotecario de contar lo que no se había contado que podemos entender *Santo diablo* como una narrativa de duelo en la medida que asume las incógnitas y las imposibilidades de conocer del todo el pasado.

Si entendemos al bibliotecario como el narrador del libro —o, como veremos, en algunas instancias, como compilador o incluso autor—, algunos de los adquieren un cariz casi historiográfico, aunque esa caracterización nunca será confirmada. Por un lado, sabemos por admisión propia que el bibliotecario ha incluido esa única nota al pie sobre

la historia del santuario del pueblo, que atribuye la autoría de ese fragmento procedente del libro del cronista de la ciudad a su abuelo y que reconoce haber mantenido conversaciones con la hija de José Cid para recabar información y, sin embargo, no introduce más elementos propios de la investigación ni hace referencia a la procedencia de otra información que usa para completar el relato. No obstante, podemos entender el capítulo “Un testigo (en el cortijo de los Orantes)” como un posible testimonio recabado e insertado en el libro final por el bibliotecario, ya que la voz misma del testigo niega su estatus como tal “No te he visto, Tarrito. Yo no he visto nada. Yo no soy testigo” (*SD*: 207). Es al introducir el testimonio en el relato que el bibliotecario lo convierte en testigo. De modo parecido, el capítulo narrado por uno de los jornaleros que huyen y se quedan en el monte bajo el bando de Antonief se puede leer como un relato producto de la historia oral del pueblo o como un testimonio oral recabado por el bibliotecario mismo, ya que como menciona el bibliotecario en el capítulo en el que se identifica, los del monte se convirtieron en resistencia, primero contra el terrateniente, su guardia civil y su ejército personal, más tarde —como se insinúa— contra las fuerzas golpistas tras la sublevación.

Por último, otro elemento que parece sugerir que uno de los pasos integrales de la labor del bibliotecario ha sido recopilar información sobre la rebelión de los jornaleros: la introducción de una carta escrita por Sandrine, alias la Rubia, prostituta de origen francés que trabaja en la Casa de los Cascabeles, frecuentada por varios de los habitantes del pueblo. Dicha carta va dirigida a su amante Antonio, juez que siempre había sido sensible a la causa de los braceros y a quien, tras declararse culpable de haberlo apoyado en el levantamiento, condenan a diez años de cárcel. La carta de Sandrine revela que pretende huir del pueblo a causa de la arremetida contra los jornaleros, la cual ha animado a la Liga de Caridad, encabezada por la mujer del amo, a emprender acciones contra las mujeres de la Casa de los Cascabeles. Algunas líneas de la carta no se leen por “la tinta [que] se ha expandido por la mesa y ha borrado parte de un folio” (*SD*: 289). A pesar de la ilegibilidad de la carta, aparece reproducida tal cual en el libro con la mitad de las líneas vacías, allí se lee la decisión de Sandrine de abandonar el pueblo. Sabemos más tarde, sin embargo, que Sandrine, junto a las otras mujeres de la Casa de Cascabeles, es detenida

como parte de la repuesta del poder político y social del pueblo en su intento de sofocar no solo la rebelión de los trabajadores sino lo que consideren la desviación del orden público y moral. La inclusión y la incorporación de estos elementos —tanto los posibles testimonios como la carta manchada de tinta— apuntan hacia ese deseo del bibliotecario de contar ciertos episodios desconocidos del pueblo.

Además de incluir textos foráneos en su relato, el bibliotecario también intenta abordar lo desconocido mediante la suposición. Esas acotaciones temporales que aparecen entre interrogantes apuntan hacia una falta de información que pone de relieve el deseo de incluir esas secciones pese a no tener todo los detalles. El recurso a la inferencia se evidencia también en el capítulo donde el bibliotecario hace uso de enunciados y adverbios como “por lo visto”, “según dicen”, “supongo”, “quizás”, etc. Cuando nos relata las visitas que Juanmaría supuestamente recibió en la cárcel durante sus últimos días, el narrador nos dice que esto es lo que “se cuenta”, aludiendo a la historia oral del pueblo y a su propia labor de investigación acerca de los personajes del libro:

Por lo visto, a los visitantes les era permitido entregar comida al preso. [...] Supongo que, según el talante de cada uno, muchos niños quisieron que sus padres les invitaran a ver al famoso diablo y que a otros los llevaron asustados con esa sola posibilidad. [...] Quizá los niños le lanzaban chucherías a través de los barrotes. (SD: 391)

Incluso nos ofrece su interpretación personal sobre lo que podía haber pasado: “*Me gusta pensar que algunas madres le regalaron una ristra de chorizos [...] que Juanmaría, a estas alturas de su vida, cerca la cima de su muerte, acogería ahora con especial agradecimiento*” (SD: 391-392)<sup>282</sup>.

Cuando la investigación es imposible —recopilación de testimonios, relatos orales o documentos históricos— o cuando la mera inferencia no basta para dar cuenta de lo ocurrido, al narrador-bibliotecario no le queda más remedio que recurrir a la ficción para poder completar el libro. Para ese narrador que al final es intradiegetico, la ficción deviene no solo el medio con el que abordar ciertas incógnitas del pasado, sino también

---

<sup>282</sup> La letra cursiva es nuestra

todo aquello que había sido ignorado por los que tenían el monopolio del poder durante tantas décadas. Así, lo que viene a ser la invención más omnipresente y prolongada en su narración del levantamiento de los jornaleros y de la represiva respuesta de los poderosos son las líneas que aparecen por todo el libro marcadas en letra cursiva, que corresponden a los pensamientos de los personajes. Los pensamientos ayudan a dar pistas acerca de los caracteres de los distintos personajes, además de revelar las conexiones y las relaciones entre ellos.

Aunque la invención sobre los pensamientos de los personajes sirve para avanzar y potenciar el argumento, en los dos capítulos más cargados de ficción, esta sirve precisamente para abarcar y retratar lo imposible. Ante la ausencia dejada por la muerte, la ficción deviene el único modo de completar la historia, a la vez que subraya esa misma ausencia en esa narración imposible: el personaje del Asombradizo narra desde la muerte y Manuel Juanmaría lo hace desde un lugar imposible de saber, ya que se desconoce si de verdad murió en su fusilamiento y si realmente huyó. Así, en el capítulo narrado por el Asombradizo muerto, el recién fallecido hace mención de esa posibilidad infinita en la muerte en una suerte de guiño al uso de la ficción del supranarrador-bibliotecario:

Y por esa caverna abierta en aquello que fue mi espalda he venido hacia esta calma quieta como un sólido. Un sólido que completa la infinitud de todo lo posible donde estamos como moscas hundidas en una miel oscura y transparente, donde no podemos movernos pero lo sabemos todo como si lo viéramos. (*SD*: 306)

De modo parecido, lo que narra Manuel Juanmaría desde la oscuridad del pasadizo que une el convento con la montaña parece hacer referencia también a la labor del bibliotecario al rescatar de la nada una realidad posible:

Igual lo que no recordamos no está perdido sino oculto, y sostiene y permite la existencia de lo que sí recordamos. Acontecimientos olvidados como barcos hundidos, sueños nunca recordados como peces abisales. Masa acuática e inquieta que los contiene, inquieta masa de olvido y nada que es la mente sobre la que flota tambaleándose [...] lo que creemos real. (*SD*: 313-14)

Ese afecto por la verdad que mueve el proyecto del narrador-bibliotecario de contar lo que no se había contado reconoce que el presente flota sobre un olvido de oscuridad que, sin embargo, “permite que exista la luz cuando por fin venga”, y sobre “la nada que permite que venga la vida”, en este caso mediante la creatividad propia de la ficción.

Después de la insinuación por parte del bibliotecario, hacia el final del libro, de que la obra es producto de su propio esfuerzo, evidenciado por aquellos elementos paratextuales, los distintos procedimientos y voces narrativas cobran otro sentido: los pensamientos de los personajes o ciertos narradores que antes parecían producto de una narración omnisciente se vuelven más inmediatos y pertinentes al presente. Así, *Santo diablo* opera como narrativa de duelo en la medida que no presenta una visión del presente como producto de un pasado superado: asume cierta duda con ese pasado que requiere una implicación total por parte de quienes se encuentran en un presente que es a menudo inconsciente de que está a flote sobre ese olvido. No obstante, esa indagación necesaria —en este caso, realizada a base de algún testimonio oral o escrito, algún documento histórico— tropieza con incógnitas y vacíos que solo son posibles de iluminar mediante la especulación y la invención. Así, podemos trazar paralelismos entre el narrador de *Dora Bruder* o, con más semejanza aun, los primeros dos narradores de los relatos de *Los girasoles ciegos*, donde la ficción o la imaginación devienen una práctica de apropiarse de las ausencias del pasado. Los narradores de Méndez y Pérez Zúñiga se encuentran a medio camino entre el más escrupuloso narrador de Modiano y el más atrevido de García Ortega en *El comprador de aniversarios*: tienen menos aprensión a la hora de especular e inventar. En este sentido, lejos de tratarse de una revisión o una invención de la historia, constituye un modo de involucrarse en ella a la vez que se reconoce la permanencia y el carácter irrevocable de lo que está perdido, por lo que asumir a la ficción constituye un modo de participar en ese duelo colectivo.

### 5.2.2. Cimientos de difuntos, fantasmas que joroban

Del mismo modo que el bibliotecario expresa su entendimiento del pasado como algo sugerente y pertinente al momento presente, el pasado más lejano se presenta también como algo inmediato para los jornaleros. Esa visión, que viene a ser uno de los motivos recurrentes de toda la obra, se expresa mediante dos vertientes: a través de la inscripción de las condiciones materiales y económicas y la represión que sufren los obreros dentro de un marco histórico más amplio y a través de la aparición de lo fantasmal en la narración. La división entre los dos tiempos, pasado y presente, es desde el primer momento prácticamente inexistente; es un aspecto que consta no solo de lo que relatan los personajes —su entendimiento de su lucha contra el poder como parte de una tradición más larga de historia e incluso la mención de la presencia de fantasmas pasados, víctima de sus propios enfrentamientos— sino también mediante la estructura de la narración, que como hemos visto está compuesta de cambios y saltos temporales.

Lo que llama la atención entre los dos grupos enfrentados es la gran disparidad de riqueza y bienestar general. La eventual rebelión y toma del santuario por parte de los jornaleros nace de décadas de miseria, pobreza e injusticia, lo que es evidenciado por las constantes menciones al hambre que pasan los obreros: “usaban las fuercecillas del hambre en ganar las miserias del jornal y, sobre todo, en paciencia” (*SD*: 99). Las condiciones en las que viven se remontan a generaciones pasadas, a las del padre de Juanmaría, quien “dedicaba las tardes a la educación de los jornaleros y a rebelarlos contra la miseria” (*SD*: 85-86). Lejos de tratarse de una pobreza puntual, la rebelión de los jornaleros es tratada como el siguiente eslabón en una larga cadena de sufrimientos, una historia propia que les insta a seguir resistiendo: “porque habían sacado la fuerza para golpear, no de sus músculos hambrientos, sino de una historia viva y bullente de humillación y pobreza” (*SD*: 171).

Durante el relato del trascurso de los acontecimientos, el narrador también describe la historia del pueblo de Vulturno y las zonas y los pueblos colindantes, siempre inscribiendo el episodio violento del levantamiento de los braceros y la consecuente represión por parte de las fuerzas que mandan dentro de un marco histórico más amplio



que abarca una historia repleta de rebeliones, conquistas, reconquistas y violencia. Según nos cuenta el narrador, la ciudad de Vulturno es: “Romana, mora, judía y, durante los últimos siglos, católica, [...] es una ciudad blanca bajo el fuego del verano” (SD: 13). Además, el narrador nos explica que en los alrededores del pueblo están las ruinas del antiguo pueblo romano, Ambusta<sup>283</sup>, que también fue testigo de episodios traumáticos y violentos: “la colina romana de Ambusta cien veces quemada” (SD: 76). Referencias a estas ruinas que son un escenario más para la acción de la novela aparecen varias veces, igual que varias referencias a las iglesias y la catedral de la zona, “construida sobre la antigua mezquita” (SD: 25).

No son solo los lugares que están contruidos sobre civilizaciones conquistadas y desaparecidas: la misma lucha de los jornaleros por ganar derechos se presenta como un capítulo más de una historia larga de lucha y sufrimiento. Los diferentes grupos históricos que disputaban su derecho de controlar esas tierras y los consecuentes saqueos y quemas surgían siempre de una lucha de poderes:

se quemaban una y otra vez los usos de la sociedad que habitaba Ambusta, con la civilización que heredaba. Las llamas que lamían el teatro, el foro, los graneros, eran lenguas que hablaban fuego para decir que todo aquel vivir de hombre no era más que injusticia en la desigualdad y falta de libertad en el poco poder de unos frente al inmenso de otros (SD: 77).

La inscripción de la tragedia del siglo XX que cuenta la novela dentro de una tragedia histórica y más amplia resulta en una visión benjaminiana de la historia: tragedias amontonadas encima de tragedias. José Cid, el cuñado del protagonista Manuel Juanmaría, vive en una cabaña construida en el monte, fuera del pueblo. El narrador revela que al construir su casa en tierras arrendadas a los Sánchez, José Cid “había encontrado gran cantidad de trigo quemado en la tierra removida,” producto de las varias quemas de los campos que tuvieron lugar a lo largo de los siglos e indicación de la construcción sobre restos, ruinas y fragmentos del pasado (SD: 78). Los jornaleros ven

---

<sup>283</sup> Aquel pueblo inventado llamado Ambusta seguramente está inspirado en Acinipo, asentamiento romano de la provincia de Málaga al que el autor se refiere en la dedicatoria: “A mis difuntos. A la ciudad enterrada de Ancipio” (SD: 7).

su propia lucha como parte de esa historia de injusticia, derrota y conquistas; igual que ellos, para las comunidades pasadas la misma tierra que les da vida “no conoce los antaños sino un continuo presente de materias perecederas”, donde “lagartijas, serpientes y lagartos calentaban su sangre sobre los cráneos de piedra y de ellos también se seguía evaporando el clamor de todos los acontecimientos perdidos: el bullicio de la antigua ciudad, la pasión y muerte de cada uno de los habitantes” (SD: 85; 87).

La insistencia del narrador en no dejar que el lector olvide que los cimientos de todos los edificios y el suelo mismo existen sobre vidas e historias pasadas una el presente al pasado. Pero esto ocurre a la inversa también, es decir, el pasado irrumpe en el tiempo de lo narrado con la aparición de fantasmas que vuelven y fuerzan su presencia en el presente<sup>284</sup>. El narrador menciona los fantasmas que aparecen, sobre todo, alrededor de esas ruinas de la ciudad antigua de Ambusta, una zona que produce escalofríos “donde todo el aire es presencia de difuntos” (SD: 149). El cuñado de Manuel, José Cid, quien vive cerca de las ruinas, dice que se trata de fantasmas romanos, y “no los moros” que dice su mujer, “que se murieron apagando el granero sobre el que tuve la mala sombra de edificar esta choza” (SD: 91). Según dice José Cid, los fantasmas vuelven a “jorobar”, entrando en casa, sacando los muebles fuera, porque están inquietos: “Mira esos muertos. Mira qué mal llevan el más allá, qué intranquilos están, como buscando algo que nunca encuentran” (SD: 93).

Esa confusión de los fantasmas que vuelven en busca de no se sabe qué, víctimas de las luchas e injusticias de su época, se extrapola a la situación de los jornaleros que se rebelan contra su amo. Ese presente, ese hoy construido sobre antiguas civilizaciones y que viene a ser intervenido por los fantasmas resulta en una pregunta hecha por el narrador mismo:

tejados contruidos por manos árabes, judías, cristianas, todas trabajaron el mismo día inmóvil  
para cobijar destinos diferentes, creencias y costumbres que les condenarían a una guerra

---

<sup>284</sup> Sobre lo fantasmal y lo espectral en las producciones culturales españolas sobre la guerra civil, véanse Labanyi, 2002; Labanyi 2007 y Colmeiro, 2011.

continua contra sí mismos, y contra sociedades que albergan la semilla guerrera de otras costumbres y creencias. ¿Eso era el ayer, el hoy, el continuo mañana, mañana? (SD: 191-192)

A pesar de las diferencias entre las circunstancias de los jornaleros y las antiguas civilizaciones, los vemos unidos a esas comunidades pasadas y sus luchas, a la privación de tierras, de recursos o de derechos. Los fantasmas del pasado no solo aparecen cerca de las ruinas, sino también en las casas de las familias. La suegra de Juanmaría ve continuamente a los fantasmas de sus tres hijos varones, quienes murieron a diferentes edades, porque ella se ha quedado inconsolable ante su pérdida. De modo parecido, los fantasmas de civilizaciones pasadas vuelven porque su muerte fue el resultado de la violencia, una traición o invasión, igual que los jornaleros sufren la represión del Amo, quien controla los medios y condiciona su sufrimiento. Así, las líneas entre pasado y presente se emborronan para los braceros, quienes son incapaces de desvincular sus propias privaciones del sufrimiento ajeno, de tal manera que el pasado les persigue mediante los fantasmas.

En cierto modo, al revelarse la identidad del narrador en el antepenúltimo capítulo y su deseo de contar la historia, los elementales fantasmales a lo largo de la obra cobran otro sentido tras una reflexión posterior. Los fantasmas se dejan de entender como manifestaciones espectrales que “joroban” y nos atrevemos a pensar que se trata de una decisión por parte del bibliotecario nacida de la licencia poética: del mismo modo que él es consciente y perseguido por los fantasmas de su propio pueblo y el entorno que lo rodea, imagina a los jornaleros que deciden tomar las riendas y rebelarse contra el poder como personas que tenían necesariamente a la derrotas pasadas como referencia de su propia realidad.

### 5.2.3. Guerras pasadas y presentes

En el reconocimiento de nuestra imposibilidad de recuperar el pasado del todo, el entendimiento del mismo que adoptan las narrativas de duelo nos deja siempre abiertos a ser afectados por toda experiencia de pérdida pasada o ajena. De la misma manera en que

el narrador une el sufrimiento y las privaciones de civilizaciones pasadas con la experiencia de los jornaleros y el pasado violento del pueblo del narrador mismo con su propia realidad, este también insiste en nuestra conexión en el presente con otras experiencias de violencia y pérdidas contemporáneas. En el capítulo en el que el bibliotecario revela su identidad, fechado en mayo del 2003, este admite haber incluido en la novela esa única nota bibliográfica en la que explica los orígenes del santuario que es tomado por los jornaleros y que es objeto de tanta adoración por parte de los fieles, entre los cuales están las fuerzas antagónicas fascistas. El narrador nos dice de la iglesia que su estatus como lugar de culto se remonta a la época íbera, antes de la invasión árabe, y que, a pesar de su larga historia, su origen como santuario religioso no católico no es de conocimiento común. El bibliotecario dice que ha incluido la información sobre la iglesia en el texto porque él sí conoce su historia y porque es el guardián de esa información: “y así será mientras los que quieren ocultarlo no quemen mi Biblioteca como han hecho con la de Bagdad.” (SD: 390). Esta referencia a la tragedia de la quema de la Biblioteca nacional y archivo de Irak, ocurrida en abril del año 2003 durante las primeras semanas de la invasión liderada por Estados Unidos pero de la que España también formó parte, extiende este vínculo entre las catástrofes de las conquistas y reconquistas y la guerra civil a conflictos contemporáneos. Tampoco es casual la decisión de incluir la quema de la biblioteca como referencia de una tragedia nacida de la violencia contemporánea, ya que es solo otro ejemplo más del leitmotiv del fuego, la quema, como el mismo nombre del pueblo: el presente se construye sobre las cenizas y restos quemados del pasado. Y así se cierra la novela, con fuego: del cigarro tirado del sepulturero que lleva el féretro de Juanmaría se incendian la hoja muerta y las ramas secas, un incendio que se va propagando y consumiendo todo.

En *The Future of Trauma Theory*, Michael Rothberg señala dos tragedias recientes, los incendios y derrumbamientos de fábricas de ropa en el sur de Asia, para hablar de dos clases de violencia. La primera, la que han sufrido de los supervivientes de los incendios y sus familiares, y la segunda, todo un sistema de violencia que es en sí mismo traumático: la explotación en la era del capitalismo neoliberal, que es una

violencia estructural. Según Rothberg, en un mundo globalizado y regido por el capitalismo tardío, el término *bystander* ya no es suficiente para desentrañar los significados en el presente de nuestra posición ante este tipo de tragedias: “we are more than bystanders and something other than direct perpetrators in the violence of global capital” (2014: xv).

En la novela de Pérez Zúñiga, si leemos sobre los conflictos del siglo XX en España, hemos de recordar no solo el Ángel de la Historia de Benjamín, con su visión de la Historia como tragedias amontonadas encima de tragedias, sino también nuestra propia implicación directa e indirecta en el sufrimiento de los demás. Según nuestra propia lectura de *Santo diablo*, la novela va mucho más allá de una mera crítica a la guerra en Irak: introducir el acontecimiento de la quema de la biblioteca y archivo nacional de Bagdad dentro de un capítulo en el que el propio narrador declara su intención y deseo de esclarecer hechos ocurridos en los años previos a la guerra civil española, una guerra que los lectores pueden sentir como propia, como parte de su historia, supone, en efecto, llamar la atención sobre cómo estamos implicados también en la violencia cometida por nuestros gobiernos y en nuestro nombre en la actualidad, recalcando esa noción propuesta por Rothberg que, en las estructuras de violencia propias del mundo globalizado, a veces somos algo más que meros *bystanders* aunque no seamos perpetradores directos.

La novela de Pérez Zúñiga es una encrucijada no solo de distintos puntos de vista y tipos de narración, sino de distintos tiempos, un espacio en el que el pasado y el presente e incluso el futuro están enlazados, resultando en una especie de determinismo histórico:

los acontecimientos ya no tienen remedio y han mordido a su modo el disco de la Historia, ese objeto que en alguna época venidera estará medio enterrado en la arena de un desierto sin hombres, lanzado por un discóbolo en cuyo corazón laten todos los muertos de las civilizaciones humanas (SD: 96)

Hablar de la guerra civil española requiere hablar de otras guerras pasadas, los fundamentos injustos del pasado sobre los que está construido el presente y, necesariamente, las injusticias que se cometerán en el futuro: al remover la tierra, siempre

daremos con cenizas que, nos guste o no, seamos conscientes de ello o no, nos conciernen, nos incumben, haciendo que el foco se amplíe para incluir otros contextos y devolviéndole la connotación política a la narrativa sobre el pasado violento que nos permite construir un colectivo de testigos (directos e indirectos) de injusticias que trascienda los límites del olvido y las fronteras y permita percatarnos de nuestra implicación directa en otras injusticias actuales. Así lo resume el propio autor en una reflexión sobre su propia novela: “Me hice novelista con *Santo diablo* justo porque necesitaba explicarme, imaginar y contar una historia que, sin haberla vivido formaba parte de mi herencia tanto como el idioma con el que hablo y escribo.” (2010: 58).

### 5.3. *Las voces fugitivas de Alfons Cervera*

La obra del escritor valenciano Alfons Cervera —nacido en 1947 en Gestalgar, pueblo de la serranía valenciana— es prolífica y abarca los géneros de la poesía, la narrativa y el ensayo<sup>285</sup>. Se trata de un autor comprometido con la memoria que ha estado a la vanguardia de las conversaciones que han girado en torno a ella en las últimas décadas. En la esfera pública Cervera ha levantado una voz atenta, crítica y reivindicativa

---

<sup>285</sup> Aquí reproducimos una lista incompleta de algunas de sus obras más destacables, tanto en castellano como en valenciano. Para una lista más completa, véase la página del propio autor (<http://www.uv.es/cerverab>) que recoge la totalidad de su obra. Como autor de novelas, Cervera ha escrito *De vampiros y otros asuntos amorosos* (1984); *Fragmentos de abril* (1985); *La ciudad oscura* (1987); *Nunca conocí un corazón tan solitario* (1987); *El domador de leones* (1989); *Nos veremos en París, seguramente* (1993); *El color del crepúsculo* (1995); *Els paradisos artificials* (1995); *Maquis* (1997); *La noche inmóvil* (1999); *La risa del idiota* (2000); *L'home mort* (2001), Premi de novel·la Ciutat d'Elx; *La sombra del cielo* (2003); *Aquel invierno* (2005); *La lentitud del espía* (2007); *Esas vidas* (2009); *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* (2012); *Las voces fugitivas* (2013); *Todo lejos* (2014); *Otro mundo* (2016) y *La noche que los Beatles llegaron a Barcelona* (2018). Como poeta, ha publicado las siguientes obras: *Canción para Chose* (1985); *Francia* (1986), Premi de la Crítica de la Comunitat Valenciana; *Hyde Park blues* (1987); *Sessió contínua* (1987); *Los cuerpos del delito* (2003). Además, se publicaron dos recopilaciones de artículos aparecidos originalmente en el diario *Levante-EMV*: *La mirada de Karenein* (1995) y *Diario de la frontera* (2001) y *Gürtel & Company (una serie valenciana)* (2011), este último una colección de artículos relacionados específicamente con la trama de corrupción del Partido Popular. En su publicación más reciente, *Yo no voy a olvidar porque otros quieran* (2017), se recogen los escritos (artículos, intervenciones en congresos, etc.) relacionados con el tema de la memoria histórica. Por último, Cervera es autor del guion para cómic publicado con dibujos de Juan Puchades bajo el título *Adeu a la francesa* (1991). Actualmente es columnista habitual en *eldiario.es* donde escribe en la edición de la Comunidad Valenciana: [http://www.eldiario.es/autores/alfons\\_cervera/](http://www.eldiario.es/autores/alfons_cervera/) y en el periódico *Levante-EMV*.

a través de sus artículos de prensa, el asociacionismo relacionado con la memoria<sup>286</sup> y la participación en innumerables congresos y seminarios, siempre a partir de una acusada sensibilidad por las estelas aún vigentes de una injusticia que tanto ha perdurado —y sigue— en el tiempo. La actividad abundante del autor valenciano y su compromiso con la memoria —que remonta a tiempos en los que todo lo relacionado con la memoria interesaba más bien poco— han quedado plasmados en la reciente publicación *No voy a olvidar porque otros quieran* (Montesinos, 2017), que recoge textos y ponencias previamente no publicados relacionados precisamente con lo que el autor llama la “memoria democrática”<sup>287</sup>.

No obstante, más allá de sus artículos y su colaboración y participación en encuentros públicos, Cervera ha reaccionado frente a esa injusticia antes que nada como escritor: con una apuesta atrevida por la ficción que el autor ha sabido convertir en una herramienta de resistencia crítica, como sugiere el subtítulo del estudio del hispanista francés Georges Tyras sobre la obra del autor: “El maquis literario de Alfons Cervera”. En el prólogo titulado “Llamar a las cosas por su nombre” a la susodicha colección de escritos de Cervera, el historiador Francisco Espinosa Maestre describe la obra del escritor como “literatura de compromiso”, destacándola de entre la multitud de las “superventas de la memoria” en pleno *boom* literario y ubicándola dentro de una larga tradición de pensamiento crítico sobre la memoria de una izquierda internacional<sup>288</sup> (2017: 13). De modo parecido al que Max Aub, tras años de exilio, queda extrañado en

---

<sup>286</sup> Aunque en los últimos años Cervera ha colaborado y participado menos con la ARMH —“hace tiempo que sigo lo que ahí se hace desde lejos”—, estuvo como participante en los inicios de la fundación de la asociación (Lluch-Prats, 2016: 311-312). Cervera participó al lado de miembros de la ARMH, escritores, psicólogos e historiadores en las primeras Jornadas Nacionales de La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, celebradas en la Universidad de Valladolid en primavera del año 2003. La intervención de Cervera queda recogida en la publicación editada por Silva et al., 2004.

<sup>287</sup> Cervera explica en reiteradas ocasiones su preferencia por el término “memoria democrática” en lugar de “memoria histórica”. El autor mismo afirma que la memoria democrática es uno de los temas principales de los ensayos reunidos en *No voy a olvidar porque otros quieran* (Lluch-Prats, 2016).

<sup>288</sup> “Leer los trabajos de Alfons Cervera es encontrarse paso a paso con la memoria de la izquierda: Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Juan Gelman, Víctor Klemperer, Primo Levi, Hanna Arendt [sic], Caballero Bonald, Rafael Chirbes... Podría hablarse de las obsesiones compartidas por varias generaciones” (Espinosa Maestre, 2017: 13).

su regreso a su propio país ante ese “erial, el absoluto reino de la desmemoria” (ibíd.), Cervera denuncia desde la indignación el silencio y el dolor provocados por el golpe de estado fascista, la larga posguerra y la dictadura que más tarde se perpetuarían en los años de la Transición y, más recientemente, en los años en los que la memoria se ha convertido antes que nada en capital político.

En efecto, desde la pequeña editorial Montesinos<sup>289</sup> a la que Cervera ha permanecido fiel durante décadas, el autor ha lanzado una de las voces más críticas de los últimos lustros contra lo que el mismo califica como las voces omniscientes y omnipotentes: la primera, “la voz de los vencedores de la guerra, la que acabó sin contemplaciones con todas las demás” (Lluch-Prats, 2016: 308) y, la segunda, la voz hegemónica de la Transición que sigue condicionando cómo se ha de hablar de la memoria en la actualidad. José-Carlos Mainer describe la obra de Cervera, junto a la de Chirbes, como representante “en estos años [de] una correosa resistencia al olvido” que supone una ruptura “tanto con la tergiversación reaccionaria como con el pensamiento oficial de centro-izquierda, reputado de blando y acomodaticio” (Mainer, 2006: 155). En la misma línea de Mainer, podemos considerar la obra de Cervera como una forma de resistencia en tanto que se enfrenta a cualquier revisión del pasado, “no sólo por correr el riesgo de abocar en el más estridente revisionismo, sino por fomentar una visión epifánica de la Transición que el mercado se ha cuidado de transformar en consenso” (Tous & Ruhe, 2017: 15). Si bien según esa visión epifánica de la Transición, “el pasado debía ser olvidado, a fuer de ser amnistiado, para que no entorpeciera, malbaratara el presente” (ídem: 16), desterrando así el dolor y la injusticia de la esfera política y pública, lo que hace “el maquis literario” de Cervera es denunciar la falta de esa atención merecida mediante un reconocimiento de las estelas aún vigentes de esa injusticia, no solo mediante el miedo y el silencio y sus repercusiones en las sucesivas generaciones, sino también mediante una reivindicación moral de la resistencia de los individuos a lo largo de las

---

<sup>289</sup> La editorial Montesinos es fundada, junto a la revista literaria *Quimera*, en 1980, por Miguel Riera Montesinos. En 2012, Riera funda el sello Piel de Zapa bajo el cual se han publicado las últimas obras de Cervera. Es bajo ese sello que la novela *Esas vidas* (2009) de Alfons Cervera quedaría como finalista para el Premio Nacional de Narrativa en 2010.



décadas y de uno de los movimientos de resistencia antifascista más grandes e importantes del siglo XX. Así, las ficciones de Cervera luchan contra la “ficción bárbara” del régimen franquista “que invadía con saña las reglas de la historia”.

Nuestra ficción —al menos las mías— van en otra dirección, en la dirección de convertir la memoria en conocimiento, la moral del verdugo en ética de una dignidad torpedeada por esa mentira que duró casi cuarenta años como discurso hegemónico —mejor dicho: excluyente y único a la fuerza— en una España a la que, como decía Max Aub, le importaba un pito ser libre o esclava de los caprichos de una dictadura (Cervera, 2017: 194).

Así, pues, para combatir las memorias hegemónicas, omniscientes y omnipotentes —tanto la heredada de la dictadura y del régimen franquista como la “buena memoria del estado” en democracia— Cervera apunta hacia una memoria democrática como objetivo de su ficción: una memoria que es intrínsecamente antitética a cualquier memoria impuesta.

Para la presente tesis, recogemos las cinco novelas que comprenden el llamado “ciclo de la memoria”<sup>290</sup>: *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis*<sup>291</sup> (1997), *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2002) y *Aquel invierno* (2005). Si bien es cierto que

---

<sup>290</sup> Georges Tyras utiliza el término “el ciclo de la memoria” para referirse al conjunto de las novelas, siendo las primeras tres de estas conocidas en el momento de su publicación como “la trilogía de la memoria” (2007: 13). En sus distintos escritos sobre la obra de Cervera, la hispanista Lorraine Ryan se refiere al conjunto de esas tres primeras novelas más la última, *Aquel invierno*, como la “tetralogía de la memoria”, dejando fuera de la colección *La sombra del cielo* (2002). Véanse Ryan, 2010; Ryan, 2011; Ryan, 2012; Ryan 2013. Txetxu Aguado también deja fuera *La sombra del cielo* del conjunto, llamándolo la “tetralogía del miedo, la memoria y guerra civil” (2010: 67). Sobre el porqué de no incluir *La sombra del cielo* dentro del ciclo de memoria, el mismo Cervera explica en una entrevista con Georges Tyras que “el motivo principal [...] es que apareció cuando parecía que el ciclo estaba concluido como trilogía. [...] Pero estoy de acuerdo contigo en que *La sombra del cielo* es parte —y no la menos importante— del ciclo sobre la memoria” (Tyras, 2007: 185).

<sup>291</sup> La novela *Maquis* de Cervera serviría de inspiración para la película *Silencio roto* (2001) de Montxo Armendáriz (Deveny, 2008: 47; Sánchez-Biosca, 2008: 41). Aunque Vicente Sánchez-Biosca afirma que la adaptación cinematográfica de la novela no se realizó debido a su carácter coral, el cual presentaba una verdadera dificultad a la hora de reproducirla en la pantalla (2008: 41), Miguel Riera, director y editor de la editorial de Cervera (Montesinos) revela que hubo polémica entre el director del filme y Cervera (2001: 53-54). Aunque el nombre de Alfons Cervera aparece en los títulos de créditos bajo el apartado “Agradecemos el apoyo y la colaboración de”, no hay ninguna mención de la novela pese a que en la película salen personajes con los mismos nombres que en la novela, además de lugares y situaciones también parecidos. El mismo Cervera expresaría reiteradamente su arrepentimiento por haber participado en la preproducción de la película (Cervera, 2017b: 192).

las primeras tres obras se publican en la segunda mitad de los años noventa y, por tanto, fuera de las acotaciones temporales propuestas en este estudio, las dos últimas se publican en pleno *boom* de la memoria en España. No obstante, las cinco novelas se publican más tarde reunidas bajo el mismo título de *Las voces fugitivas* (2013), donde la colección se aprecia en su totalidad como una obra entera e íntegra, como sugiere el propio autor en la contraportada: “Hay aquí cinco novelas, pero el sentido de totalidad lo encontrarán ustedes si las leen toda como una sola y única historia” (Cervera, 2013). En efecto, “el ciclo de la memoria” de Cervera en su totalidad constituye una obra verdaderamente única ya que esta se inicia antes del *boom* y la consolidación del movimiento de la memoria histórica y es testigo precisamente de la eclosión del mismo y sus efectos en el mercado literario y la sociedad en general: Cervera escribe en esa misma contraportada que la primera novela de la serie, *El color del crepúsculo* (1995), es “una novela de la ‘memoria histórica’ cuando la memoria histórica aún no tenía nombre en la literatura de aquellos años” (2013). Georges Tyras —uno de los estudiosos más dedicados de la obra de Cervera— considera esta como heredera de las de Juan Marsé, Vázquez Montalbán, Llamazares y precursor en cierto modo de muchas novelas que vendrían a partir del nuevo siglo y “representativa de la corriente que se ha dado en llamar ‘novela de memoria’” (2013: 13-14).

Al auténtico estilo cerveriano, el autor ve con ojos críticos el llamado *boom* de la memoria, cuestionando los posibles intereses subyacentes que impulsaron la explosión de una necesidad de memoria tras décadas de olvido: “Antes no había nada y ahora es como si hubiera demasiado. El espacio vacío era el del recuerdo. La desmemoria lo ocupaba todo. Ni medio vaso lleno ni medio vaso vacío. [...] Lo único que constaba era el vaso entero ocupado por el líquido turbio del olvido” (2017: 123). Contándose a sí mismo entre los “pocos novelistas y periodistas” antes preocupados por la memoria, Cervera también apunta hacia una potencial efimeralidad al tildar esa nueva preocupación de “moda”: “surgen ahora cultivadores del género igual que setas en el monte cuando llueve como toca en otoño. Todo es memoria, de repente. Quien no se apunta a la moda es porque no quiere” (2017: 167). Asimismo, el autor arremete contra el auge de este en

la medida que es el resultado directo de la comercialización de la memoria: “Más que moda lo que ha habido es la posibilidad de hacer negocio político, económico e ideológico a partir de esa historia tan terrible de la guerra civil. Porque no se ha de olvidar el detalle: el negocio se monta sobre los cimientos de la II República y la guerra civil” (Lluch-Prats, 2016: 309). Del mismo modo que Cervera acusa a los dirigentes del PSOE de convertir la memoria en moneda política —“Si hubo dos enemigos, fanáticos enemigos, de la ahora llamada Memoria Histórica, fueron Felipe González y Alfonso Guerra. [...] los ex gobernantes socialistas parece que recuperan las ansias de contar lo que no contaron cuando tenían el poder” (2017: 166-67)—, afirma que una discusión en la esfera pública sobre la memoria solo se ha planteado como plausible y conveniente cuando ciertos actores se percatan de su posible rentabilidad<sup>292</sup>.

*Las voces fugitivas* como proyecto a horcajadas entre finales del siglo pasado y este es testigo de varios cambios socio-políticos respecto a la memoria, abarcando así los primeros años del aznarismo, un revisionismo *best-seller* y ese auge del movimiento de la memoria histórica<sup>293</sup>. La publicación de las cinco obras bajo un mismo título constituiría, pues, el último paso de un proyecto que abarca casi veinte años desde la publicación de la primera novela hasta la de la colección entera. La primera novela, *El color del crepúsculo*, marca el inicio de una nueva etapa en la obra del autor: si bien las obras anteriores a las del ciclo de la memoria se caracterizan por su experimentalidad en cuanto a la forma, “la estructura fragmentaria, la escasa linealidad de esa estructura, la puntuación, las voces narrativas”, *El color del crepúsculo* suma a esa inquietud por la

---

<sup>292</sup> Véase la sección 4.1. sobre el *boom* literario en España. La figura de Cercas y sus reflexiones un tanto contradictorias sobre el fenómeno resultan particularmente sugerentes sobre este tema. Cervera ofrece unas observaciones especialmente críticas para quien es uno de los promotores y más beneficiados de esa moda y, a la vez, uno de los más críticos con la erección de esa industria: “¿Cómo puede obviar el escritor de Prisa que antes de *Soldados de Salamina* la literatura de la memoria no tenía ni nombre, y que habría de ser a partir de sus incalculables apoyos políticos, mediáticos y editoriales [...] que la literatura mal llamada de la memoria histórica se convertiría en industria, en valor económico con cuotas de mercado?” (Cervera, 2017: 225). Sobre esta misma cuestión, véase también el ensayo de Espinosa Maestre “Cercas y el gran negocio de la ‘memoria histórica’” (2015: 575-581).

<sup>293</sup> Se pueden observar algunos de esos cambios en las sucesivas novelas que integran la colección. La irrupción del asociacionismo y del discurso de la memoria histórica y los cambios políticos que llevan consigo son referenciados en las últimas dos obras: *La sombra del cielo* y *Aquel invierno*.

forma una mayor preocupación por la historia que se cuenta (Tyras, 2007: 182). El propio autor afirma que “conforme iba escribiendo *El color del crepúsculo*, ya sabía que iba a haber dos novelas más”; tras la primera obra en la que conocemos el pueblo de Los Yesares, sus habitantes y, en particular, a Sunta, quien será uno de los personajes y narradora recurrente, la segunda novela, *Maquis*, pone en escena la generación de los padres de Sunta y la tercera novela *La noche inmóvil*, es “protagonizada por la generación de los abuelos de Sunta” (ibíd.: 183). Del mismo modo en que cada una de las primeras tres obras tiene un sutil enfoque generacional, cada una tiene su *leitmotiv*: “la inocencia infantil en *El color del crepúsculo*, el miedo en *Maquis*, la mirada última teñida por una especie de melancolía de la resistencia a la muerte en *La noche inmóvil*” (Tyras, 2007: 186). Tras la publicación de las partes que formarían esa primera trilogía, el relato que faltaba, según el propio autor, era el del dolor y del daño físico, que encontraría su enunciación primero en *La sombra del cielo* y, segundo y sobre todo, en *Aquel invierno*. Las cinco obras reunidas bajo un mismo título ofrecen en su totalidad una serie de relatos sobre distintos aspectos de la vida de los habitantes de ese pueblo inventado de la sierra valenciana marcada por las privaciones de una larga derrota que pervive en el tiempo. Con sus distintos enfoques, arriba mencionados, *Las voces fugitivas* en su conjunto es una reflexión sobre los entresijos de la memoria, tanto la individual como la colectiva, cuya narración polifónica, fragmentada y acronológica, que abarca varias décadas y estrategias narrativas diversas, ofrece una especie de mimesis del recuerdo subjetivo y de la relación de este con un recordar más comunitario, marcado durante décadas por los efectos de una guerra que no pasa, la represión, vejaciones y un silencio impuesto y autoimpuesto.

Así, con sus múltiples voces y el retrato multifacético de la derrota a través de episodios que abarcan desde lo cotidiano y lo personal hasta lo colectivo —con la última resistencia en el pueblo de Los Yesares y los fusilados a los que negaron sepultura en el cementerio municipal—, la obra de Cervera ha sido descrita como partícipe de esa recuperación de la memoria, donde la función de su escritura es la de “dar voz a los derrotados, vivificar historias ligadas sobre todo a las consecuencias de la guerra civil,

recuperar palabras acalladas por la dictadura franquista y sus secuaces, [...] rescata[r] palabras silenciadas e historias reprimidas” (Lluch-Prats 2016: 303). No obstante, pese a tales aseveraciones, cabría matizar el término *recuperación* empleado aquí y destacar la obra de Cervera de lo que en el presente trabajo hemos tildado de narrativas de recuperación, cuyo objetivo, como venimos afirmando, es el rescate fáctico y epistémico de la Historia. Aunque sí es cierto que en *Las voces fugitivas* el autor hace alusión e incluso rescata ciertos episodios y figuras históricos —la última resistencia contra el franquismo mediante la figura del maquis, los fusilamientos llevados a cabo en el cementerio de Paterna, etc.— la recuperación en la obra de Cervera tendría menos que ver con el descubrimiento fáctico que con el rescate de las voces que fueron silenciadas a la fuerza en su momento y, posteriormente, condenadas una vez más al silencio como consecuencia de las represalias y el miedo o, más tarde, en los años de la Transición, bajo el pretexto de no estorbar: “las novelas de Alfons Cervera tienden a rescatar una memoria marginada, o escamoteada, rindiendo homenaje a los que al final perdieron tres guerras, la de las armas, la de la ilusión, y la del recuerdo, es decir La guerra civil, la Segunda Guerra Mundial, y la de la Transición” (Tyras, 2007: 61).

Menos preocupada por la Historia fáctica, pues, la obra de Cervera es una apuesta por la ficción al cien por cien, donde la imaginación y la invención propias del género pueden ser “mucho más real[es] que lo real”: en palabras del autor “los novelistas solo podemos ofrecer eso que significa, mejor que ninguna otra cosa, nuestro oficio: ficciones” (Cervera 2017: 183). Más allá de ser el medio de expresión del escritor, la invención resulta también el único recurso frente a un silencio y miedo endurecidos después de tantos años. Así, volvemos a encontrar esa apuesta por la invención y la ficción como modo de aproximarse al pasado, igual que en Méndez y en Pérez Zúñiga, donde lo que importa no es tanto el rescate fáctico sino el retrato de nuestra posición en un presente hecho de agujeros y lagunas. Sobre la cuestión de documentación histórica para escribir sus novelas, Cervera explica que aunque sí intentó a mediados de los años noventa basarse en testimonios orales para escribir *Maquis*, encontró a pocos dispuestos a hablar sobre aquella época: “Los testimonios tienen como un temor atávico a contar lo que han visto,

aquello que vivieron como protagonistas de primera mano. Es por eso que decido recurrir a lo que recurre el novelista, a inventar una historia” (Tyras, 2007: 192)<sup>294</sup>. Así pues, aquellas voces recuperadas son las de “esos personajes que sufrieron una derrota [...] y vivieron toda su vida anclados en esa condición de vencidos. Esos hombres y mujeres me interesan y, sin querer usurpar sus voces, *me invento* las que me gusta pensar que fueron las suyas, que son las suyas” (Cervera, 2017: 115)<sup>295</sup>. La invención, la ficción, deviene un lugar privilegiado para plasmar mediante la literatura la realidad de esa memoria traumática de la guerra, la consiguiente represión, el miedo, el silencio y la humillación. Las historias de los habitantes de Los Yesares son “historias cuya realidad, construida mediante la imaginación, no es menos real que la histórica” (Lluch-Prats, 2016: 304)<sup>296</sup>. Una y otra vez en sus novelas y escritos el autor celebra esa grandeza de la ficción de “ser mucho más real que lo real” (ibíd.), citando a otros que también apostaron por la ficción: “A veces invento, otras no” de Max Aub (Cervera, 2013: 283).

La ficción de Cervera nos invita a volver la mirada no hacia atrás sino hacia abajo, hacia el suelo del presente construido sobre la derrota y la pérdida, en una “manifiesta y justa lucha por legitimar el presente a la luz del pasado. Y es que la memoria, precisamente, habla del presente, cómo [Cervera] ha reiterado en tantas ocasiones” (Lluch-Prats, 2016: 304). Esta concepción benjaminiana de la memoria llega a vertebrar la totalidad de la obra de Cervera, tanto en aquellas novelas que abordan la memoria colectiva, las que integran *Las voces fugitivas*, como en aquellas concernidas con el recuerdo individual. El escritor afirma que “la memoria habla de ahora mismo y nunca del pasado. De ahí que la memoria sea menos refugio que intemperie, menos seguridad

---

<sup>294</sup> Precisa señalar las semejanzas de esa concepción del papel de la ficción como recurso ante el vacío de Cervera y la definición de narrativa de duelo que venimos construyendo en el presente trabajo.

<sup>295</sup> La letra cursiva es nuestra.

<sup>296</sup> Quizás el mejor ejemplo de lo que afirma Cervera es el del personaje del maquis llamado Ojos Azules —también uno de los narradores de la segunda novela—, que el autor crea a partir de las leyendas que se contaban sobre el maquis en su pueblo. Tras la publicación de la novela, el autor escribe que recibió varias llamadas de personas que confirmaban su existencia. Véase el artículo “Ojos Azules” escrito por Cervera y publicado en el diario *Levante*: <https://www.levante-emv.com/opinion/2009/08/30/ojos-azules/625824.html>

que incertidumbre, más punto de partida que llegada a un final que [...] no sea el mismo principio que la provoca” (2014, contraportada). Esa concepción de la memoria como punto de partida quedó reflejada también en unas reflexiones sobre la llamada Ley de memoria histórica en las que Cervera plantea la pregunta de si dicha ley constituye “un punto de arranque hacia la justicia y la verdad o el punto final que cierra toda posibilidad de seguir insistiendo en esa justicia y en la misma verdad” (Cervera 2017: 169). La memoria pensada como punto de partida y no como cierre refuerza la noción de la obra de Cervera como un proyecto que no pretende desenterrar episodios y saldar las deudas de conocimiento del pasado ni mucho menos ofrecer un sucedáneo para esas pérdidas sino como una obra que nos insta a hacer caso a esas voces fugitivas y ponderar las implicaciones de su ausencia en el presente.

Del mismo modo que la memoria —tanto la individual como la colectiva— constituye uno de los temas unificadores de la totalidad de la obra de Cervera, el duelo también ocupa un lugar central. Si en *Las voces fugitivas* y otras novelas, “como ocurre frecuentemente en el discurso de la recuperación de la memoria histórica, supedita la memoria familiar a la colectiva”, en los libros *Esas vidas* (2009) —sobre la muerte de la madre del autor— y *Otro mundo* (2016) —sobre la del padre—, “el autor invierte ese proceso, problematizando la familia como un espacio seguro donde emergen memorias biográficas silenciadas por el discurso oficial” (Arroyo-Rodríguez, 2016: 14). También el duelo por el pasado violento español que está por hacer que figura como tema subyacente y recurrente en toda su obra, se mezcla con el duelo por su madre y su padre en las dos obras mencionadas (Souto, 2016: 325).

Podemos entender *Las voces fugitivas* como vehículo para ese duelo colectivo social en la medida que el autor permite que la ficción sirva, retomando las cavilaciones de Thiebaut acerca del duelo, para “dar cuenta de ese penar” de los habitantes de Los Yesares prolongado en el tiempo y para “completar el itinerario de una memoria anclada en el anacronismo de una victoria antigua [...]. Completarlo, pues, nunca cerrarlo porque ningún relato puede arrogarse la cualidad de ser el último” (Cervera 2017: 250). El rescate de esas voces fugitivas inventadas tiene una doble función que la distancia de una mera

recuperación que se basa en llenar un vacío y un entendimiento de nuestro imperativo en el presente de cerrar de una vez el pasado. Por un lado, constituye una recuperación en positivo de experiencias e historias para que no caigan en el olvido; por otro, su autor hace que ese acto de recuperación literaria no deje de poner de manifiesto las ausencias provocadas por el sufrimiento y esas pérdidas, además de las tareas pendientes que reclaman los duelos inconclusos por esas pérdidas, constituyendo lo que podemos entender como una recuperación en negativo. Esa recuperación en negativo funciona en base a una denuncia de las carencias de la memoria democrática.

Asimismo, en la misma línea de la definición de Carlos Piera del duelo, podemos entender la obra de Cervera como partícipe de un duelo colectivo social en la medida en que insiste en el carácter trágico de la pérdida de la Segunda República, la guerra civil española, la dictadura franquista y las deficiencias para con las víctimas no como accidentes históricos y estáticos sino como una realidad que supone una tragedia para nosotros en el presente. En ese sentido, enfrenta de pleno el déficit afectivo que tenemos con el pasado, reconociendo no solo las injusticias pasadas sino también las que se siguen cometiendo en el presente al no hacer caso a los duelos inconclusos, tanto los individuales como el colectivo. En su insistencia en que las pérdidas del pasado nos afectan y nos incumben en el presente, podemos entender la obra de Cervera también como partícipe del modelo triádico del duelo propuesto por Moglen, en el que el autor identifica y denuncia no solo a las fuerzas responsables por esas pérdidas históricas sino también a aquellas responsables de sostener los efectos de esas pérdidas a través del tiempo.

Nuestro análisis a continuación de *Las voces fugitivas* como narrativa postraumática de duelo persistente se organizará en torno a estas dos vertientes. Primero, nos centraremos en cómo la ficción de Cervera sirve para atrapar esas “voces fugitivas”, las historias contadas por esas voces —por incompletas que estén, con sus huecos y lagunas de información—, para darles morada en las páginas de una novela. Esta recuperación será en positivo y negativo, para que tanto aquello que se recupera como aquellos vacíos no perezcan con el tiempo.



La segunda vertiente gira en torno al concepto de memoria al que se suscribe el propio autor: “La memoria es el relato no de lo que pasó en este país cuando la II República, la guerra civil, la dictadura franquista y la transición a la democracia sino el relato de lo que nos está pasando en estos momentos...” (2013, contraportada). Así, *Las voces fugitivas* pone de relieve qué implican esas voces en el presente democrático, insistiendo en que los cimientos injustos del presente nos interpelan, nos incumben.

### 5.3.1. Escuchar a las voces fugitivas

Esa recuperación dual a la que nos referimos antes queda reflejada en el propio título de la obra en cuestión: por un lado, se trata de recuperar, rescatar, dar cobijo a aquellas voces que, por el paso del tiempo, la muerte o décadas de miedo y silencio, se nos escapan y nos evaden; por otro, también se trata de recuperar o dar cuenta de su fuga, su desaparición, forzosa o natural. Lo que se narra y se retrata, pues, es esa memoria traumática perpetuada en el tiempo como producto de las diversas pérdidas de la guerra y la posguerra: pérdidas de seres queridos, de la dignidad y los derechos en la represión y la pérdida de un proyecto y esperanza políticos. El silencio y el miedo como resultado de la represión cruel en Los Yesares constituyen una condición que se extiende a través de todas las novelas como si fuera una enfermedad contagiada años atrás y una condición patológica heredada a través de las generaciones: “En el otro extremo del mundo, Los Yesares es un río y los montes que rodean las casas donde se juntan a dormir el olvido y una memoria antigua cercada por el silencio” (Cervera, 2013: 169)<sup>297</sup>.

La primera faceta de esa recuperación —la que sería una recuperación en positivo— corresponde precisamente a las anécdotas y las vivencias de los derrotados de Los Yesares. Así pues, el acto de recordar se convierte en un modo de resistencia que llega a vertebrar *Las voces fugitivas*. El imperativo del recuerdo y la noción de que todo lo que no se recuerda se desvanece se convierte en *leitmotiv* que se repite una y otra vez a lo largo de la narración: en la primera secuencia de *La noche inmóvil*, Félix, abuelo de

---

<sup>297</sup> A continuación citaremos esta edición de la obra con solo las iniciales *VF*.

Sunta, recuerda lo que una vez le dijo a su nieta “Más allá de lo que recordamos no hay nada” (VF: 287); el primer narrador de *Aquel invierno* recuerda lo que una vez le dijo su abuela: “es que todo lo que se olvida es como si nunca hubiera existido” (VF: 535); en una entrevista con Vanessa Roquefort, una universitaria y nieta de exiliados que vuelve al pueblo a llevar a cabo una serie de entrevistas sobre lo que se recuerda —y lo que no— en el pueblo, Ángel, hijo de un maquis, le dice: “como si la memoria nos dejara ciegos cuando nos ponemos a recordar. Yo creo que es al revés ¿no?, que lo que nos deja ciegos es el olvido” (VF: 640). Independientemente del carácter de esa memoria —que, como veremos, en la obra de Cervera, es una memoria a menudo fragmentada, agujereada, incompleta— y a pesar de ser ficción —que, como nos recuerda el propio autor, no la hace menos real<sup>298</sup>—, ese imperativo permanece intacto. Ese motivo recurrente en toda la obra cobra un nuevo sentido en boca de sus numerosos narradores, lo que acaba dándole importancia no solo al acto de recordar sino también al acto de recibir ese recuerdo: la memoria, si nadie escucha, si nadie la recibe mediante la palabra hablada o escrita, se pierde. Así, la novela se convierte en trasmisor de esos recuerdos varios: la experiencia de la derrota para aquellos que lucharon con la república, la resistencia armada, las vejaciones y las represalias sufridas por los derrotados y los familiares de los maquis, el recuerdo de una infancia lúgubre y marcada por el miedo y el silencio, el recuerdo de la riada del cincuenta y siete, la muerte de Franco o la Transición.

El carácter diverso y colectivo de esa memoria se consigue transmitir mediante las múltiples formas de narración en las cinco novelas: las novelas están divididas en

---

<sup>298</sup> La insistencia por parte de Cervera de la realidad de esa memoria rescatada y conservada a través de sus obras es reminiscente a las observaciones hechas por Dori Laub, psiquiatra y psicoanalista encargado del Video Archive for Holocaust Testimonies en la Universidad de Yale. En *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Laub escribe sobre la experiencia de una superviviente de Auschwitz que relata su experiencia en el campo y su testimonio del levantamiento del *Sonderkommando* en otoño de 1944. El autor explica que varios historiadores restaban fiabilidad al testimonio de la mujer al afirmar esta que vio cuatro chimeneas en llamas: los historiadores discrepaban al afirmar que solo se voló una chimenea durante el levantamiento. A esto responde una psicoanalista del grupo: “The woman was testifying [...] not to the number of the chimneys blown up, but to something else, more radical, more crucial: the reality of an unimaginable occurrence. [...] She testified to the breakage of a framework. That was historical truth” (1992: 60). Más allá de la verdad histórica, las ficciones de Cervera son producto de una realidad vivida en un entorno donde las repercusiones de la guerra y la dictadura perduran en el tiempo. Véase su ponencia publicada en *La memoria de los olvidados* (2004).

breves secciones con distintos tipos de narración, algunas narradas en primera persona, otras en tercera, pero casi siempre por narradores intradieгéticos<sup>299</sup> que relatan lo ocurrido y lo recordado de aquellos tiempos en el pueblo. La multiplicidad de voces y el consecuente efecto coral otorgan un carácter democrático y abierto a la narrativa, reminiscente de la Historia oral, cuyo resultado es un reflejo comunitario de la experiencia colectiva de Los Yesares que desafía la única voz omnisciente que ha habido sobre el pasado en España, la “de los vencedores de la guerra, la que acabó sin contemplaciones con todas las demás” (Lluch-Prats, 2016: 308).

El resultado final mimetiza una memoria colectiva al ser compuesta a base de recuerdos subjetivos: temáticamente en lo que se narra —las historias de las privaciones y experiencias de los habitantes del pueblo— y estructuralmente a través de su forma —los múltiples narradores en primera, segunda y tercera persona—. En la primera novela, *El color del crepúsculo*, una de las protagonistas y narradoras recurrentes, Sunta, alude a ese carácter de la obra al recordar lo que una vez le dijo su maestra: “Enlazamos nuestros recuerdos con los que otros nos cuentan y así, poco a poco, se va haciendo grande nuestra memoria” (VF: 33). Esa memoria colectiva llega más tarde a las generaciones posteriores en la última novela, *Aquel invierno*, en la que una joven francesa, de ascendencia española, Vanessa Roquefort, vuelve a Los Yesares para llevar a cabo una serie de entrevistas que graba sobre la guerra y posguerra. La joven reflexiona sobre esa memoria traumática y colectiva y su perpetuación en el tiempo:

No sé si caben más historias, si cabe más gente en las cintas que desde hace un mes grabo por las casas y las calle de Los Yesares, buscando en esas historias no tanto la certeza de que las cosas sucedieron como en ellas se asegura cuanto, quizá, la constatación de que la memoria va y viene, de que es como el persistente eco de las ranas zambulléndose miedosas en las aguas tranquilas del barranco Ribera (VF: 643).

---

<sup>299</sup> En buena parte de las secuencias no se revela quién es el narrador, aunque gracias a lo que se cuenta, se da por entendido que en la mayoría de los casos se trata del testimonio o el recuerdo de algún habitante del pueblo, quien cuenta lo que recuerda.

Como lectores nos convertimos en receptores del coro de voces de esa memoria “que es como el persistente eco de las ranas”, creando así una comunidad de la que el lector/a también forma parte. La primera y penúltima sección de *La noche inmóvil* están escritas en segunda persona: “Lo que ya no estaba allí en ninguna parte era la memoria, esa memoria tuya que has ido levantando con pedazos de otras memorias” (*VF*: 389). Aunque se da a entender que se trata de Félix, abuelo de Sunta, y que narra desde la muerte, tomándose “a sí mismo como objeto de su propio relato”, como “una manera de luchar contra la muerte” (Tyras, 2007: 161), ese *tú* también funciona simultáneamente para interpelar a quién es receptor de la narración. De ese modo Cervera también nos permite formar parte de los testimonios de los habitantes de Los Yesares, donde “la pérdida nos reúne a todos en un tenue ‘nosotros’” y “nos liga a otros, nos transporta, nos desintegra, nos involucra en vidas que no son las nuestras” (Butler, 2006: 46; 51). Así, volviendo a las reflexiones de Labanyi sobre lo que nos pueden transmitir los textos más allá de su representación, *Las voces fugitivas* no solo nos comunica los episodios acontecidos a lo largo de las décadas —las muertes, los fusilamientos, los cadáveres que solo se pueden enterrar fuera del cementerio municipal en un terreno para “los rojos y los que se suicidan”, las vejaciones sufridas por las mujeres y familiares de los republicanos y los maquis— sino también lo que esas memorias nos demandan como partícipes de un potencial proceso de duelo colectivo social.

Hemos insistido en una distinción entre esa reivindicación y apuesta por la memoria mediante la literatura de Cervera y lo que antes hemos llamado “narrativas de recuperación de memoria histórica”, en la medida en que las ficciones de Cervera pretenden ser una recuperación en positivo y en negativo. En una ponencia dada en un congreso en la Universidad de Grenoble en 2008, Cervera alude a la iniciativa del PSOE mediante la Ley de memoria histórica y otros grupos políticos, de la izquierda de la búsqueda de fosas:

Ahora la izquierda anda en un tajo casi único: la búsqueda de cadáveres y la apertura de fosas comunes. Parece que sea solo ése el objetivo. Yo tengo mis cautelas. El victimario franquista es por desgracia más extenso: la tortura, el expolio patrimonial y sentimental, el exilio, la inversión de los

valores de su lenguaje cínico (culpa, honor, nobleza...), la humillación vivida una vida entera, la censura, el silencio y el miedo que no se acaba nunca... (Cervera, 2017: 169)

Del mismo modo en que el autor valenciano insiste en la diversidad de injusticias de la guerra civil y el franquismo que reclaman atención y rectificación, su narrativa ofrece — como venimos afirmando— una recuperación dual que realza la importancia de recuperar restos de historias y experiencias, pero también de recuperar las ausencias y los vacíos que son producto de las pérdidas propias de la guerra, la dictadura e incluso las políticas de desmemoria de la Transición. Esa recuperación dual queda patente tanto en las vivencias recuperadas como en su forma. Así, aunque se puede hablar de la obra de Cervera como partícipe de esa recuperación por la memoria, podemos entender que opera también como narrativa postraumática de duelo persistente en la medida que, en una variante de esa poética de ausencia, no solo denuncia sino también mimetiza a través de la forma las carencias y ausencias de la memoria como pueden ser una falta de políticas de memoria, de sentido de memoria democrática o la falta de un sentimiento de relevancia del pasado para el presente. Así, la preocupación y sensibilidad ética de la obra de Cervera encuentran su manifestación no solo a través de lo que se narra sino también a través de la forma.

#### *5.3.1.1. Una mimesis de la memoria: fragmentación, discontinuidad y polifonía*

En la recuperación de las historias de los habitantes de Los Yesares, destacan ciertas características estilísticas que Georges Tyras describe como “modalidades de escritura”: “la fragmentación, la discontinuidad, la incertidumbre, la polifonía” (2007: 41). Esas modalidades mimetizan en cierto modo el carácter a veces tramposo e infiel del recuerdo subjetivo, que distorsiona, altera o premia ciertos recuerdos sobre otros. No es casual, pues, el título del prólogo escrito por el mismo Tyras que sirve de introducción a *Las voces fugitivas*: “hacia una poética de voces”. Las cinco obras reunidas en su conjunto conforman un coro de voces que recuerdan. Igualmente, si esa poética de voces mimetiza el recuerdo subjetivo en el que cada una de ellas relata su experiencia, también refleja la

experiencia del trauma<sup>300</sup>, la transmisión intergeneracional, la manera en la que se heredan ciertas historias, pero también silencios, miedos o incluso identidades dentro de una misma comunidad y/o familia<sup>301</sup>. Así, *Las voces fugitivas* presenta una narración que pretende “liberarse del imperio de este miedo, de romper el pacto tácito del silencio y enfrentarse con el peso del pasado”, incluso cuando “la memoria a veces confund[e] las épocas, los nombres y las voces”. Pese al carácter fragmentario, agujereado, distorsionado del recuerdo, “no importa: recordar, incluso en el mayor desorden narrativo, es devolverle a cada ser humano sus relatos” (Tyras, 2013: 16).

La primera de esas “modalidades de escritura” definidas por Tyras, ese carácter fragmentario,acrónico<sup>302</sup> y discontinuo de la narrativa cerveriana ocurre a varios niveles, siendo el primero de estos el efecto producido al considerar las cinco obras en su conjunto<sup>303</sup>. Si bien es cierto que en la contraportada del libro el autor mismo se refiere a las obras como “novelas”, dentro de la obra en sí no hay ninguna categorización explícita: en un índice aparecen los títulos de las distintas obras pero sin calificarlas como novelas, relatos o capítulos. Asimismo, las cinco novelas aparecen ordenadas cronológicamente según su publicación y están separadas por una página en la que aparece centrado el título y, además, cada una conserva sus epígrafes, agradecimientos, prólogos y epílogos. Como apuntábamos más arriba, según las propias declaraciones del propio autor, esa fragmentación ofrece tres miradas “sobre un mismo acontecimiento, miradas hasta tal punto convergentes y complementarias que, si bien corresponden a tres generaciones distintas (padres, hijos, abuelos), favorecen la evocación de un mundo de signo uniforme” (Tyras, 2007: 43). Si bien es cierto que esa fragmentación cobra un nuevo significado al publicar las cinco novelas juntas, se tomó la decisión de mantener las divisiones de cada

---

<sup>300</sup> Recordemos que Caruth asevera que el trauma supone un síntoma atrasado de un acontecimiento que no se pudo explicar, asimilar o incluso experimentar en el momento y que el sujeto traumatizado a menudo cuenta con lagunas en los recuerdos de la experiencia traumática. (1996).

<sup>301</sup> Sobre la herencia de una memoria republicana en la obra de Cervera, véase el artículo de Ryan, 2012.

<sup>302</sup> Abordamos con más detalle la fragmentación cronológica de la obra en el apartado 5.3.2.

<sup>303</sup> Tyras apuntaría a ese primer nivel de fragmentación algunos años antes de la publicación de *Las voces fugitivas* al analizar las cinco obras como si de una sola se tratara. Véanse en particular los capítulos tres y cuatro (2007).

una dentro de la compilación, la cual asegura la preservación de ese carácter fragmentario de las obras al reunir las bajo un mismo título.

Más allá de los paratextos, ese carácter fragmentario está presente dentro de cada una de las novelas, constante tanto en las primeras tres obras como en las últimas dos.

<b>Título</b>	<b>No. de secuencias</b>
<i>El color del crepúsculo</i>	48 (más epílogo)
<i>Maquis</i>	50 (más prólogo y epílogo)
<i>La noche inmóvil</i>	45 (más epílogo)
<i>La sombra del cielo</i>	46
<i>Aquel invierno</i>	55 (más epílogo) <sup>304</sup>

Tabla 2. Número de secuencias de las novelas que integran *Las voces fugitivas* (2013)

El término *secuencia* es quizás el que más se adecúa a lo que cada parte representa: “las novelas vienen segmentadas no en capítulos, sino en secuencias, de una extensión que varía entre unas líneas y algunas páginas, sin que estas diferencias tengan valor alguno en término de jerarquía” (Tyras, 2007: 44-45). La narración de las secuencias es diversa, alternante, y presenta los acontecimientos de una manera que nunca es lineal, “ni exhaustiva y, las más de las veces, las mismas anécdotas se repiten o se completan en momentos narrativos ulteriores, en una u otra parte” (Tyras, 2007: 45). Esto ocurre, por ejemplo, con la anécdota de la muerte de Sebastián Fombuena, maquis y personaje central de la segunda novela, y los distintos modos y puntos de vista desde los que se relata aquel acontecimiento, que trasciende la división entre libro y libro y vuelve a aparecer en las otras partes. De nuevo, al publicar las cinco novelas bajo un mismo título, este carácter cobra un nuevo sentido. El efecto de esa naturaleza no lineal de la narración hace que las secuencias resulten “yuxtapuestas, no según una concatenación narrativa que sería

<sup>304</sup> Los epílogos de *El color del crepúsculo*, *La noche inmóvil* y *Aquel invierno* comprenden un conjunto de citas, mientras el prólogo y el epílogo de *Maquis* suponen secuencias narrativas, parte integral de la diégesis.

emblema de la sucesividad o de la casualidad, sino según el orden aleatorio de la rememoración, factor de la discontinuidad de la representación” (Tyras, 2007: 45).

El último aspecto de la narrativa que acaba consolidando esa fragmentación sería la ausencia de una “instancia narrativa superior capaz de asumir una función rectora” (Tyras, 2007: 46). La falta de una voz narrativa hegemónica que una u organice las secuencias no hace sino reforzar el carácter coral de la novela: “la novela de Cervera es coral no sólo porque carezca de un personaje protagonista y porque el retrato comunitario constituya el verdadero objetivo del texto, sino también porque el cambio constante de narrador conlleva un acentuado multiperspectivismo” (Gómez López-Quiñones, 2006: 131). Esa decisión consciente por parte del autor de construir un texto con múltiples perspectivas hace que esa memoria colectiva sea lo más democrática posible:

cada voz es un punto de vista, y por lo tanto ya no hay omnisciencia u omnipotencia que valga. De hecho, narrador y punto de vista no tienen absolutamente nada que ver. Y en mis novelas, no sólo quería que hubiera muchos narradores sino que cada narrador tuviera un punto de vista propio. Y entonces me esforcé para que cada narrador fuera un punto de vista, incluso en aquellos personajes que forman parte del mismo espacio ideológico, del mismo espacio moral, del mismo espacio ético. Creo que en la novela, estoy pensando sobre todo en *Maquis*, se da esa diversidad de puntos de vista como consecuencia de esa polifonía de voces narrativas que evocamos. (Cervera ápuđ Tyras, 2007: 197)<sup>305</sup>

Pese a las diferencias entre las distintas novelas en cuanto a la forma predominante en cada una de ellas<sup>306</sup>, lo que tienen en común es esta polifonía de voces, la cual, como insinuaba el propio autor, “significa en última instancia el rechazo de cualquier discurso

---

<sup>305</sup> Además del análisis de la obra de Cervera, el libro de George Tyras, *El maquis literario de Alfons Cervera*, incluye también una serie de entrevistas con Cervera en los anexos. Indicaremos cuando se trata de palabras del propio autor.

<sup>306</sup> Aquí nos referimos al tipo de narración dominante en cada una de las obras. En la primera obra, por ejemplo, nos encontramos principalmente con dos tipos de narración: la primera, Sunta como narrador homodiegético y, la segunda, una narración en tercera persona, focalizada en el personaje de Sunta. Como es de suponer, estas características corresponden con los enfoques argumentales principales de cada una de las obras antes mencionadas. Véase la Tabla 3.



unívoco, encarnación de un saber y una axiología cerrados, de cualquier representación sintética y unitaria de la realidad” (Cervera ápuđ Tyras, 2007: 47).

En la Tabla 3 se aprecian las distintas clases de narración de cada una de las obras. Cabe señalar que el número corresponde al número total de secuencias narradas desde una determinada perspectiva y no al número de narradores independientes.

<b>Título</b>	<b>1ª persona</b>	<b>2ª persona</b>	<b>3ª persona</b>	<b>Otros<sup>307</sup></b>
<i>El color del crepúsculo</i>	33	0	15	
<i>Maquis</i>	10	0	42	
<i>La noche inmóvil</i>	16	2	24	3
<i>La sombra del cielo</i>	1	0	45	
<i>Aquel invierno</i>	12	1	42	
<b>TOTAL:</b>	<b>72</b>	<b>3</b>	<b>168</b>	<b>3</b>

Tabla 3. Tipos de narración en *Las voces fugitivas* (2013)

En *El color del crepúsculo*, por ejemplo, la narración en primera persona corresponde a la voz de Sunta, quien, días antes de su boda, relata los recuerdos que tiene de su infancia en el pueblo, mientras en las secuencias narradas en tercera persona corresponden a un narrador heterodiegético focalizado en Sunta. En *Maquis*, dos de las secuencias en primera persona corresponden al prólogo y epílogo, ambos narrados por Ángel, hijo de Sebastián Fombuena, un maquis, y Guadalupe<sup>308</sup>. Tras la primera intervención de Ángel aparecen las demás secuencias bajo el título “De los nombres y la voces”, una referencia metatextual a las reflexiones previas de Ángel:

Ya cuando quiero recordar lo que pasó entonces y lo que pasó después voy dando saltos y confundiendo *las voces y los nombres*, como dicen que sucede siempre que quieres contar lo que

<sup>307</sup> Aquí el término *otros* se refiere a aquellas secuencias carentes de un narrador concreto, compuestas por diálogos.

<sup>308</sup> Sobre la estructura de *Maquis* y, en particular, un análisis de los paratextos y la dinámica entre el prólogo/epílogo y el resto de la obra, véanse los capítulos 5 (“Abrirse camino: los paratextos de *Maquis*”) y 6 (“La voz de Ángel: testimonio ficcional y pacto paratextual”) del estudio de Georges Tyras, 2007.

recuerdas. [...] Entre los nombres está el de Sebastián y entre las voces, la suya. Sebastián era mi padre. Pero hay otros nombres que cuentan en esta historia. Y otra voces. (VF: 157)<sup>309</sup>

A continuación, hay cuarenta y ocho secuencias más entre las cuales destacan, además de las narradas por Ángel, seis narradas en primera persona: Justino (secuencia 1), un hombre que se une a los maquis tras matar a un guardia civil; Sebastián (secuencia 2), maquis y padre de Ángel; Lorenzo (secuencias 3 y 28), alguacil del pueblo; Ojos Azules (secuencia 23), líder del grupo de maquis; Hermenegildo (secuencia 36), habitante del pueblo que perdió una pierna en la guerra; Pastor Vázquez (secuencia 47), maquis que narra el momento de su propia muerte; Nicasio (secuencia 49), maquis que también narra su muerte. Las demás secuencias parecen estar narradas en tercera persona, aunque el número exacto de narradores queda poco claro. Si bien es cierto que algunos narradores tienen la semblanza de narradores omniscientes, dadas su focalización amplia y la capacidad de relatar escenas íntimas, pensamiento o sentimientos, otras narraciones se podrían calificar más bien de narración limitada, hecha posiblemente por narradores homodiegéticos, habitantes de pueblo, que relatan lo ocurrido en Los Yesares durante los años posteriores a la guerra civil y durante la resistencia armada. La repetición del relato de algunas escenas hace pensar que, además, se trata de narradores en tercera persona independientes.

*La noche inmóvil* es quizás la obra que ofrece una narrativa más diversa y variada, no solo en cuanto a perspectivas sino también en cuanto a la forma, el narratario y el tiempo. Como figura en la Tabla 3, buena parte de la secuencias están narradas en tercera persona y estas están focalizadas en el personaje de Félix, abuelo de Sunta, quien, desde de su casa, medita sobre los episodios de su vida y llega incluso a conversar con las voces que vuelven para hablarle, algunas de las que se atribuyen a algún vecino o amigos de Los Yesares que ya fueron o incluso que fallecieron. Las secuencias narradas en tercera persona cuentan que “hay voces que algunas tardes se acercan a la puerta de la casa y son voces que no conoce, que no sabe de dónde vienen, ni cómo contárselas a nadie” (VF:

---

<sup>309</sup> La cursiva es nuestra.

319). Por otro lado, entre los narradores en primera persona está el propio Félix, pero también algunas de esas voces de amigos y vecinos que vuelven a Félix para conversar con él. En este sentido, esta multiplicidad de voces va más allá de ofrecer otra perspectiva y se produce un cambio en el narratario: como lectores, en las secuencias dirigidas a Félix ya no somos receptores de esa narración del mismo modo. Además, el efecto es potenciado cuando la voz narrativa no se identifica. El resultado es

un fuerte efecto de proximidad, una simbiosis que tiene por objeto integrar el conjunto de las visiones y de las voces actanciales en la esfera de la voz enunciativa, como para mejor expresar su multiplicidad compuesta, para anular, por decirlo así, la diferencia entre narrador y personaje (Tyras, 2007: 51)

A esta diversidad de forma, hay que añadir las tres secuencias de una narración más mimética que consisten únicamente en diálogos indicados por un guion. En dos de los casos (las secuencias 33 y 39), se trata de unas escasas líneas de unas conversaciones entre Félix y su nieta, Sunta, que irrumpen en el texto como si fueran destellos de los recuerdos de aquellos intercambios.

La cuarta obra, *La sombra del cielo*, destaca formalmente, primero, por la predominancia del narrador en tercera persona y, segundo, por la falta de puntuación para marcar los diálogos. El argumento gira en torno al personaje de Walter Reyes, hombre argentino que llega a Los Yesares tras pasar una estancia en Suecia<sup>310</sup>. Los motivos por los que viaja al pueblo donde “sólo se quedan a vivir la pereza y los años” (VF: 223) no se revelan del todo; como lectores, solo sabemos que va huyendo de su pasado y, desde la primera secuencia, que está muerto: “El argentino ha muerto. Solo. En una habitación del hospital. Llegó por la tarde, en el coche que él mismo conducía, y a la mañana siguiente, cuando el sol entraba por la ventana que da a la avenida, sobre el ruido de autos que llegaban a la ciudad en esas horas, ya había muerto” (VF: 401). Las demás secuencias

---

<sup>310</sup> Como muchas de las anécdotas que integran el argumento de *Las voces fugitivas*, el autor explica que el personaje de Walter Reyes está basado en una persona de verdad: “un día apareció en Pedralba, un pueblo pequeño junto al mío, Gestalgar, un hombre que venía de Suecia. Era argentino, exiliado según él” (Tyras, 2007: 185). Véase la sección 5.3.4. sobre el aspecto transnacional de incluir a este personaje en la obra.

que siguen relatan su llegada al pueblo, los sueños del propio Walter que ofrecen un atisbo de su pasado en la Argentina de la última dictadura y su interacción con los habitantes de Los Yesares —entre los que llegan a ser más cercanos a Walter están Sunta y su marido, Arturo—.

En la misma línea marcada por las otras obras, las secuencias se narran de forma fragmentaria y acronológica, un aspecto que queda reforzado por la falta de puntuación para señalar los diálogos en las parte narradas en tercera persona. Entre las secuencias más destacables están la novena, que narra el velatorio del argentino tras su muerte y que consiste en una sola frase larga sin puntos que llega a ocupar dos páginas, o la secuencia número treinta, que consiste en una sola frase que parece ser una exclamación sacada de una de las pesadillas de Walter, aunque no tiene puntuación alguna que la marque como exclamación. En *La sombra del cielo* volvemos a encontrar un cambio en el narratorio: la única secuencia narrada en primera persona —que se entiende que se trata de uno de los habitantes del pueblo— está dirigida al personaje de Walter tras su muerte. La diversidad de narración —en esta obra, si no de perspectivas sí de tipos de focalización— y la falta de puntuación hace que la voz narrativa sea “una voz mosaica, compuesta de manera explícita o implícita de todas las voces del pueblo. Por una parte no se distinguen de la narración los segmentos dialogados en estilo directo, ni siquiera por la puntuación, según el código ya estrenado” en las obras anteriores (Tyras, 2007: 62).

La novela *Aquel invierno* —con el subtítulo (*una historia larga*)— cierra la compilación de obras con un mayor número de secuencias, siendo la mayoría de estas bastante más cortas. Así, a modo de colofón de esa polifonía, las cincuenta y cinco secuencias relatan recuerdos que se generan a partir de las entrevistas llevadas a cabo por Vanessa Roquefort, una universitaria francesa y nieta de Luciana, una habitante de Los Yesares, quien llega al pueblo a grabar las historias del pasado. Pese a que se trata de recuerdos subjetivos y, por tanto, de perspectiva limitada, en muchas de las secuencias los narradores no se identifican, dejando poco claro así si se trata de narraciones en primera o en tercera persona, lo cual acaba “dando al lector la impresión de que está en el centro de un concierto narrativo del que le corresponde encontrar la voz dominante”

(Tyra, 2007: 71). No obstante, algunas de las partes se presentan más como entrevistas en las que el relato del narrador/a en primera persona configura la mayor parte de la narración, salvo las intervenciones y preguntas de Vanessa que aparecen indicadas por la puntuación. Se da también la misma situación pero a la inversa, donde la narración en primera persona corresponde a Vanessa Roquefort, quien relata algunos fragmentos de sus conversaciones con los oriundos de Los Yesares a los que la narradora suma sus propias reflexiones.

Por último, cabría señalar los aspectos metaliterarios presentes en *Aquel invierno* que no hacen sino contribuir a esa polifonía. En la penúltima secuencia narrada por Ángel, hijo de Sebastián y Guadalupe y narrador recurrente de *Las voces fugitivas*, que se presenta como entrevistado de Vanessa, el narrador hace una referencia a *La noche inmóvil*, tercera obra de la colección: “Muchos años después leí en una novela que la muerte es azul” (VF: 639). En la siguiente secuencia, aparece en letra cursiva un artículo de prensa que hace referencia a la apertura del cementerio improvisado de Los Yesares, lugar al que se alude varias veces a lo largo de la obra entera y conocido como el camposanto “de los rojos y de los que se suicidan”. Hacia el final del texto, queda claro que se trata de un artículo de prensa escrito por el escritor Alfons Cervera: “Lo dije en alguna de mis novelas, no sé si en *Maquis* o en *El color del crepúsculo*, tal vez en las dos: en los cementerios civiles enterraban a los rojos, a los críos sin bautizar y a los que se suicidaban” (VF: 643). Se trata de un artículo que Vanessa incluye en esa última secuencia, narrada por ella, quien acaba confirmando la autoría de Cervera —“El día de Todos los Santos abrieron los del ayuntamiento el cementerio civil y el escritor y periodista de Los Yesares, Alfons Cervera, lo escribía en su columna en el diario Levante el último domingo” (VF: 644).

La inclusión de esas referencias a las novelas y a Alfons Cervera como personaje —en este caso el Cervera de Los Yesares, no de Gestalgar— sirve, en primer lugar, para rematar ese carácter polifónico de la obra, habiendo incluido ya no solo varios puntos de vista mediante la diversidad de la forma, las perspectivas, sino también a través de la inclusión del autor como contribuyente a ese coro de voces. Así, pues, esa polifonía, caracterizada por Tyra como intermitente, desordenada y plural, acaba siendo también

colectiva al incluir la voz de quien es responsable de rescatar esas voces fugitivas (Tyras, 2007: 57). El carácter desordenado de los relatos de las voces —esa “poética de indeterminación, que se manifiesta a nivel-microtextual”— acaba incluyendo al propio lector como partícipe: “El *lector* que suponen los textos de Cervera es invitado a asumir un papel de detective textual, en la medida en que la completud [sic] de su lectura depende efectivamente de la elaboración del sentido” (Tyras, 2007: 54)<sup>311</sup>. Así, el lector entra “a formar parte de lo que se le cuenta. Su lectura se ha transmutado en escucha, y su actitud meramente pasiva, a la espera de lo que se le dice, es ahora activa, participativa, consciente de lo que se le reclama: el ya repetido deber de memoria.” (Aguado, 2010: 73).

Esa labor correspondiente al lector es reminiscente de la distinción que hace Gabriel Gatti entre las narrativas del sentido y las de ausencia de sentido. En el caso de *Las voces fugitivas*, no obstante, la variedad de perspectivas resultantes de ese rescate de voces impide el ensamblaje total, lo cual implica para el lector una tarea irrealizable del todo que lleva por último a una reflexión general sobre el carácter fragmentado y discontinuo propio del recuerdo subjetivo y colectivo. En la obra de Cervera, el componente ético y justo del acto del recordar consiste en seguir adelante con la recuperación pese a ese carácter fragmentario del recordar subjetivo y colectivo. Como veremos a continuación, ese reconocimiento de la ausencia y del vacío, la imposibilidad de recuperar o, lo que hemos llamado aquí una recuperación en negativo, constituye un aspecto fundamental de esa tarea.

### 5.3.1.2. *Una recuperación en negativo: una poética de ausencia*

Si bien la narrativa de Cervera tiene como objetivo recuperar la experiencia de la derrota y la represión en los días posteriores a la guerra —objetivo que se pone de

---

<sup>311</sup> En su análisis del título de la segunda obra que integra *Las voces fugitivas*, Tyras apunta al significado original de la palabra *maquis* —según el DRAE, proveniente del italiano *macchia*, “campo cubierto de maleza”— como descripción también del estilo y forma de la obra de Cervera: “De ahí que, por encima de su alcance referencial inmediato” —esto es para referirse a la guerrilla antifranquista o la francesa de la resistencia— “el título *Maquis* bien podría apuntar a una morfosintaxis literaria, es decir también a un modo de lectura que tiene que pasar por un camino ‘denso e intricado’ (DRAE)” (Tyras, 2007: 79).

manifiesto mediante la repetición de la noción de que más allá del recuerdo no hay nada: “es que todo lo que se olvida es como si nunca hubiera existido” (VF: 535)— mediante una forma que mimetiza tanto el recuerdo subjetivo como la memoria colectiva, al mismo tiempo esa misma poética de la polifonía sirve para subrayar también lo irrecuperable, lo ausente. Dicho de otro modo, ese coro de voces fugitivas, fragmentado, incompleto que constituye lo que Tyras denomina una “poética de la indeterminación” sirve tanto como vehículo para transmitir historias como para insistir en que muchas de aquellas voces no se podrán recuperar jamás, poniendo de relieve su condición de irrecuperabilidad. Esta idea se consolida al final de la última obra que integra la colección, *Aquel invierno*, en la última secuencia narrada por Vanessa Roquefort: pese a su labor de recoger testimonios sobre la vida durante la posguerra y la dictadura en Los Yesares, la narradora hace referencia a esa noción de irrecuperabilidad del pasado al hablar del cementerio recién abierto:

Sé que toda rememoración del pasado siempre será incompleta, que nunca podrá ser recuperada en su integridad la tierra hasta ayer maldita del viejo cementerio abierto a martillazos, que la violenta vocación por el resentimiento en que aún viven muchos de este pueblo no se acabará mañana ni tal vez dentro de cien años. (VF: 646)

Esa recuperación en negativo se hace patente de tres maneras: primero, a través del reconocimiento de que ciertos aspectos e historias del pasado son irrecuperables del todo, cosa que se manifiesta mediante comentarios como los del Vanessa o a través de lagunas en el conocimiento que son propias del carácter fragmentario de la narración; segundo, mediante la denuncia de una falta de memoria y justicia, la cual se expresa en boca de muchos personajes, a veces mediante una especie de ironía situacional; tercero, mediante la forma misma de la obra.

Si bien como insistíamos en la sección anterior, las distintas secuencias de *Las voces fugitivas* se presentan como una suerte de mimesis del recuerdo, revelando episodios y experiencias pasados, también es integral a ese proceso reconocer lo que no se recuerda, lo que se desconoce, lo cual sirve como una constatación de ese carácter incognoscible e irrecuperable del pasado. En efecto, son varios los narradores de las obras

que reconocen ese rasgo particular de la memoria al relatar sus experiencias vivenciales. En el prólogo de *Maquis*, el narrador Ángel alude a ese aspecto del acto de recordar:

Y cuando quiero recordar lo que pasó entonces y lo que pasó después voy dando saltos y confundiendo las voces y los nombres, como dicen que sucede siempre que quiere contar lo que recuerdas. A lo mejor, algunas veces, lo que recordamos es mentira. Pero no siempre, sólo algunas veces. (VF: 157)

Después de la exposición de esas secuencias que integran la obra de *Maquis* bajo el título “De los nombres y las voces”, Ángel vuelve a mentar ese aspecto del recuerdo en el epílogo: “Han pasado muchos años, treinta por lo menos, desde que se fueron los últimos maquis y desde que mataron a los que no consiguieron salvarse cruzando la frontera. Pero en esa historia siempre hay un lado que permanece en sombras...” (VF: 275).

Las alusiones a lo incognoscible —y por tanto a lo que está perdido para siempre, siguiendo ese *leitmotiv* de que más allá de lo que se recuerda no hay nada— son frecuentes también en las entrevistas que hace Vanessa Roquefort. En uno de esos testimonios, una narradora en primera persona relata que cuando eran pequeños a su hermano, Silverio, le pegó una paliza uno afín al régimen, quien a su vez había sufrido a manos de “los muertos enterrados en las tapias del cementerio de Paterna” (VF: 562). La narradora cuenta que su hermano se quedó mudo después de sufrir la paliza y que incluso en el presente desconoce los detalles sobre lo ocurrido años antes: “No sé qué le hicieron aquella tarde de invierno, nunca lo supo nadie” (VF: 564). Como recolectora y testigo de aquellas historias, Vanessa reconoce que la tarea que le corresponde no es tanto esclarecer la verdad de los hechos, sino exponer la memoria tal y como está:

No sé si caben más historias, si cabe más gente en las cintas que desde hace un mes grabo por las casas y las calles de Los Yesares, buscando en esas historias no tanto la certeza de que las cosas sucedieron como en ellas se asegura cuanto, quizá, la constatación de que la memoria va y viene [...] no lo sé, pero en el recuerdo hay días que existen realmente y otros que inventamos para que cuadren, no necesariamente desde la mentira, los inventarios del horror. [...] En algunos de los personajes que han desfilado delante de la grabadora había esa necesidad de construirse arrancándose ellos mismos al olvido y en otros la obstinada voluntad de seguir siendo invisibles



al reclamo de la memoria que se les exigía. La verdad, su desvelamiento, a nadie corresponde y mucho menos a quien sólo ha sido una testigo muda y casi sorda de lo que otros contaron descosiendo lentamente los hilos del recuerdo. (*VF*: 643-644)

Pese a ese aspecto intrínseco de la memoria subjetiva que consiste en recuerdos y lagunas por partes iguales, podemos observar esa recuperación en negativo también mediante la denuncia de una falta de memoria, justicia o duelo. Esa denuncia está presente, por ejemplo, en las declaraciones hechas por algunos de los maquis, tras darse cuenta de su segunda derrota —la primera, la de la guerra; la segunda, la de la guerrilla—. El personaje Ojos Azules, uno de los maquis principales de la segunda novela, anuncia el vaticinio del olvido que se les impondrá no solo en su derrota —“En la memoria de la gente sólo quedan las guerras ganadas por los vencedores, las otras se olvidan porque las victorias oscurecen la indignidad de la derrota y al final siempre habrá una suplantación de la verdad escrita por los cronistas del olvido” (*VF*: 264)— pero también más tarde:

Porque si alguna vez creíamos salvar la tierra de tanta vergüenza como la que nos trajeron los fascistas habrá de llegar un día en que la libertad se confunda con el sentido ético de la convivencia pacífica y se cubrirán de olvido los esqueletos de los muertos. Lo veo aquí, cercado por los disparos certeros de los guardias, y lo empecé a ver cuando nos fuimos quedando solos en el Cerro de los Curas y nos llegaban noticias sobre el abandono de la lucha porque ya estaba fuera de lugar resistir a la desesperada y había que luchar contra Franco en los despachos más o menos lujosos del exilio. [...] se morirá también una estirpe de luchadores que ya no tendrá continuidad en el futuro, porque se cubrirá su memoria con la tierra de la desmemoria y su muerte será una muerte doble a balas y silencio. [...] Ahí acabará todo. Más allá solo nos espera el silencio, la losa desdichada del olvido. Nada. (*VF*: 265)

En una suerte de momento de clarividencia, el maquis presiente el discurso hegemónico del franquismo y la mala memoria de la Transición, los cuales les condenarán a esa segunda muerte hermenéutica (Becerra Mayor, 2015: 312)<sup>312</sup>.

---

<sup>312</sup> Sobre la reivindicación de la lucha antifranquista en *Las voces fugitivas* y el duelo colectivo social, véase la sección 5.3.3.

En *Aquel invierno*, Ángel se hace eco de esa premonición hecha por uno de los compañeros del monte de su padre, arremetiendo contra la continuación del olvido en democracia, desde la equidistancia, en referencia al desfile de las Fuerzas Armadas del 2004 bajo dirección del aquel entonces ministro de defensa José Bono:

El otro día estuve a punto de romper el televisor cuando vi el desfile militar del doce de octubre en que habían juntado a un combatiente de la División Azul con otro que había luchado contra los nazis y entró victorioso en París con el general Leclerc. Me daban ganas de romper el televisor cuando escuché al ministro explicar que eso era la señal de que el pasado hay que olvidarlo y mirar hacia delante. Como si la memoria nos dejara ciegos cuando nos ponemos a recordar. Yo creo que es al revés, ¿no?, que lo que nos deja ciegos es el olvido” (VF: 640).

La carencia de un discurso público de memoria denunciada por Cervera es precisamente lo que le priva a Angelín de un marco para articular el recuerdo personal y familiar de los suyos (Ryan, 2010: 333).

Por otro lado, esa denuncia también se hace mediante lo que se podría calificar como una especie de ironía histórica o situacional: dos de los narradores maquis de la segunda novela, Nicasio y Pastor, narran el momento de su muerte en el que reflexionan sobre el futuro legado de su lucha y cómo serán recordados:

Yo nunca perdí la esperanza en que saldríamos con bien de esta aventura y ahora, a pesar del cerco implacable, aún veo en la lejanía la seguridad de que la muerte no puede acabar con todo, [...] con la memoria que siempre recordará lo que hicimos para que [...] no hubiera más silencio por las calles de España (VF: 268).

Los fragmentos narrados desde la muerte es un modo de dar voz a los que ya no están, de recuperar testimonios pero con un importante matiz: no se tratan de secretos descubiertos, documentos y detalles recabados y organizados, sino testimonios directos solo posibles mediante la ficción. Estos testimonios ya los encontramos también en el tercer relato de *Los girasoles ciegos* y en los personajes muertos que narran en *Santo diablo*. Ese recurso prosopopéyico sirve para que, al nivel de la diégesis, Nicasio cuente su historia, mientras que más allá de la diegesis sirve, aunque sea a un nivel más subyacente, para realzar la imposibilidad de recuperar tantas historias y voces, salvo mediante la ficción. Así, las

narraciones de ultratumba (Tyras, 2007) o póstumas (Tyras 2008) constituyen lo que Txetxu Aguado denomina un “auténtico testimonio”, que “no es una operación de esclarecimiento de los significados escondidos e inconscientes en los discursos [...] sino de alumbramiento de lo que no existe porque se ha ido con el desaparecido” (2010: 53). De la misma manera, en su lectura de estos narradores de *Maquis*, Tyras se hace eco de la tesis propuesta de Levi en *Los hundidos y los salvados*: “los más autorizados a testificar no son los supervivientes sino los hundidos, que su mismo hundimiento autoriza para ello” (2008: 12).

De modo similar, Nicasio, otro de los maquis que luchan en los alrededores del pueblo, afirma, en otra narración imposible propia de la ficción cerveriana, en el momento de su muerte —“dos balas acaban de entrar en mi estómago”— que está “seguro de que no habrá sido inútil todo el tiempo que nos enfrentamos por los montes a las tropas de Franco [...]. No sé cuando se morirá pero me gustaría que su muerte fuera agónica, que sufriera [...]” (*VF*: 269). Así, en una suerte de ironía histórica, Cervera denuncia el olvido anunciado por Ojos Azules, el mismo que tras la Segunda Guerra Mundial y la Transición se siguió sosteniendo hasta bien entrada la democracia: “Lo que pacientemente, pero con la determinación de una pluma de peregrina calidad en el paisaje narrativo actual, está repitiendo Alfons Cervera es que la Transición democrática española ha cometido el mayor de sus errores en fundamentar su discurso en las estrategias del olvido” (Tyras, 2007: 67).

Por último, esa recuperación en negativo se manifiesta también a través de la ausencia tipográfica, en lo que el espacio en blanco llega a formar una parte integral del discurso, en la línea de esa “poética de ausencia” que hemos definido como componente integral de las narrativas de duelo persistente. Gracias a la decisión de dividir el texto en secuencias autónomas, cuyo comienzo siempre encabeza una nueva página, independientemente de la extensión de la anterior, aquellas secuencias que no llegan a ocupar una página o aquellas que consisten en pocas líneas empiezan y acaban en una sola página en la que el espacio en blanco llega a ocupar más lugar que el texto en sí. La decisión de dejar que el espacio en blanco formase parte también de las distintas

secuencias se evidencia en el hecho de que este formato se establece en las cinco novelas originales y se mantiene en la publicación de *Las voces fugitivas* años más tarde.

<b>Título</b>	<b>N.º de secuencias breves</b>	<b>Total</b>
<i>El color del crepúsculo</i>	15, 35, 40, 43, 48	5
<i>Maquis</i>	7, 11, 15, 17, 24, 27, 37, 41, 43, 45, 46	11
<i>La noche inmóvil</i>	2, 6, 31, 33, 39, 43, 45	7
<i>La sombra del cielo</i>	22, 26, 30	3
<i>Aquel invierno</i>	1, 5, 7, 8, 9, 15, 17, 18, 24, 26, 28, 37, 39, 43	14

Tabla 4. Secuencias breves en *Las voces fugitivas* (2013)

En su totalidad hay cuarenta en toda la obra, siendo la mayoría de ellas fragmentos de recuerdos o de diálogos. Asimismo, hay una secuencia en particular que destaca entre las demás. En *Aquel invierno*, nos encontramos con una sección compuesta de una sola frase: “Sé lo que me han contado mis padres y mis abuelos. Nada” (VF: 582). A diferencia de las demás secuencias compuestas de pocas líneas, en este caso el hecho de que la única frase del capítulo esté centrada en la página no hace sino enmarcarla dentro de un espacio en blanco enorme, una falta o ausencia de más palabras. Más tarde, descubrimos que la frase es de una joven de diecisiete años, entrevistada por Vanessa Roquefort: “Nadie ha contado nunca nada en Los Yesares. Nadie. Lo decía Elena [...] ni los padres ni los abuelos le han contado nunca nada” (VF: 645-46).

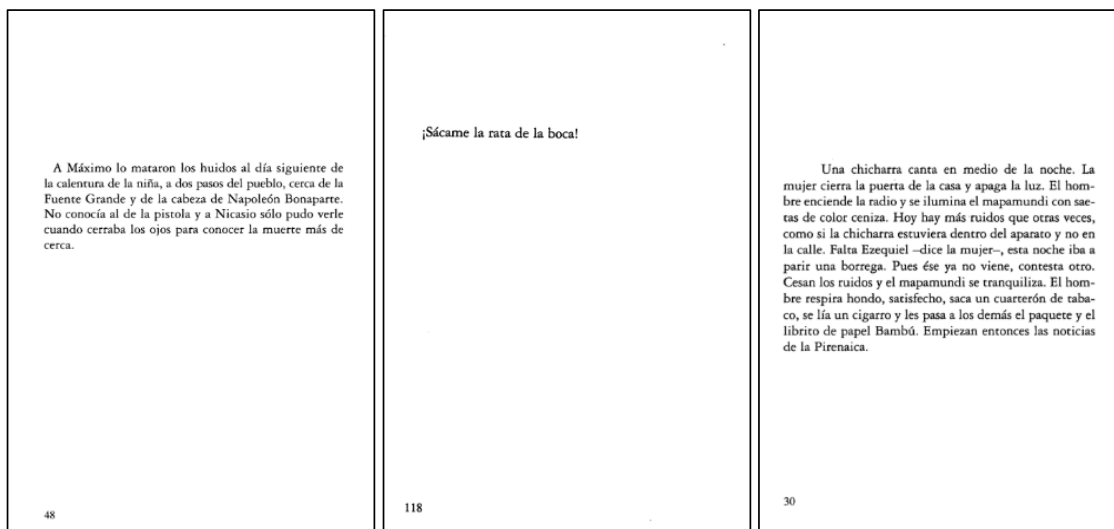


Figura 19. Secuencias breves de Maquis (2007: 48), La sombra del cielo (2003: 118), Aquel invierno (2005: 30)

### 5.3.2. El duelo y lo intempestivo

Hasta aquí hemos abordado el conjunto de las novelas de Cervera en la medida en que pretende recuperar aquellas historias fugitivas mediante el recurso a la ficción, aun cuando sea a base de recuerdos mal formados, incógnitas, dolor o distorsiones por años de miedo y silencio. Más allá de la función de *Las voces fugitivas* como una obra que busca recuperar historias y experiencias, además de recuperar también las ausencias, podemos entenderla como narrativa postraumática de duelo persistente en la medida en que insiste en las experiencias de dolor y de pérdida del pasado que son pertinentes al presente.

Como decíamos más arriba, el imperativo de recordar en el caso de la narrativa de Cervera, más que ver con echar la mirada hacia atrás, implica echar la mirada hacia abajo, hacia el suelo y los cimientos injustos del presente, donde la labor del duelo, según rezaban las reflexiones del poeta Carlos Piera en el epígrafe de *Los girasoles*, implica el reconocimiento de que el pasado es trágico. Asimismo, según las reflexiones de Thiebaut, también se trataría de dar cuenta del penar, el cual encuentra su máxima expresión principalmente mediante dos vertientes: primero, reconocer los efectos aún vigentes de

la guerra, la dictadura e incluso los discursos oficiales del “pasar página” de la Transición en el presente y, segundo, una reivindicación de la lucha antifranquista como parte integral a la memoria democrática. Así, podemos calificar *Las voces fugitivas* como una narrativa intempestiva, en tanto que “no solamente supone una actitud frente al pasado, haciéndose cargo de él, manteniéndolo vivo y abierto en sus heridas” —la recuperación de historias y ausencias—, sino también “como algo que interpela nuestro presente, a modo de deuda pendiente, nunca saldada” (Tous & Ruhe, 2017: 16).

*Las voces fugitivas* opera como narrativa de duelo persistente, primero, mediante ese reconocimiento de las pérdidas y las ausencias<sup>313</sup>, pero a un tiempo desplazado o distanciado del momento de su ocurrencia y, además, a un nivel colectivo, lo cual requeriría un enfoque no solo de lo perdido sino del acto de perder también. Esto lo planteaba Moglen en su modelo triádico de duelo social, según el cual el duelo colectivo necesitaría un reconocimiento de las fuerzas y las condiciones socio-políticas responsables de la pérdida y de aquellas que también han ayudado a que los efectos de esa pérdida hayan perdurado en el tiempo. En este sentido, lo que hace la obra de Cervera es “to raise injury to consciousness” (Moglen, 2007: 20), no solo en la medida en que busca identificar las fuerzas responsables sino también al insistir en la incumbencia de la pérdida para el presente. El propio autor, en la contraportada de la obra, nos recuerda que “la memoria habla de ahora mismo y nunca del pasado” (2013), palabras que evocan una reflexión que hace Reyes Mate sobre la relación entre memoria e Historia que aquí creemos especialmente sugerente si se considera junto a la obra de Cervera: la memoria “no es sólo traer a la conciencia de las generaciones posteriores hechos que ocurrieron en el pasado. Para eso está la historia. La memoria es una exigencia moral con carga política” (Mate, 2005: 37).

---

<sup>313</sup> Recordemos que muchas de las críticas hacia el concepto freudiano de la melancolía giraban en torno a que el estado melancólico suponía un estado patológico en el que el sujeto no era siquiera consciente de aquello que se perdió. En el caso de Cervera, sería un error calificarla como una obra escrita desde la melancolía en tanto que es capaz de identificar lo que se perdió.

Así, en la medida en que podemos considerar *Las voces fugitivas* según Labanyi como “un texto que hace cosas”, la obra de Cervera puede servir como una suerte de mapa cognitivo que esboza en forma de novela cómo las pérdidas del proyecto republicano, la guerra civil y la dictadura —las individuales y las colectivas— han afectado y siguen afectando el presente (Moglen, 2007: 241)<sup>314</sup>. Y lo hace de forma dual, tanto mediante el contenido como por la forma misma, de modo que “hace irrumpir el pasado en nuestro presente, abriendo así una brecha intempestiva en la coraza ominosa del silencio, de la impunidad y del oprobio” (Tous & Ruhe, 2017: 17).

### 5.3.2.1. *Lo intempestivo mediante la forma*

El primer aspecto de ese carácter intempestivo —y el más obvio— corresponde precisamente a esa característica polifónica y a la diversidad discursiva de la obra: *Las voces fugitivas* no solo cuenta con cambios entre los narradores sino también en tiempos de la narración, con una alternancia que no corresponde siempre a quién es el/la narrador/a. Del mismo modo en que insistíamos arriba en que la diversidad narrativa mimetizaba el recuerdo subjetivo —episodios relatados de maneras distintas, con sus respectivas perspectivas, desde distintos punto de vista y con repeticiones—, los diferentes tiempos de narración también son propios del acto de recordar, con sus saltos temporales, las distintas intensidades de(l) recuerdo que no corresponden necesariamente a la distancia temporal real. El orden acronológico de las secuencias, con las mismas escenas narradas varias veces y desde distintas perspectivas y en diferentes tiempos —a

---

<sup>314</sup> Esta noción del texto cultural como mapa cognitivo —término, a su vez, tomado prestado de Jameson— proviene del estudio de Moglen sobre el modernismo norteamericano y cómo este ha pretendido lidiar con los daños provocados por la llegada del capitalismo moderno en la primera mitad del siglo XX. Según la tesis de Moglen, una obra de cultura expresiva puede servir como mapa cognitivo para plasmar, en cierto modo, aquellas estructuras que provocan daños en un colectivo, incluso cuando este no sea consciente de ello, y para catalizar una elaboración de las pérdidas y daños del proceso de modernización. Aquí proponemos *Las voces fugitivas* como una obra que refuta las nociones de que el pasado está superado y de que cualquier labor de duelo que quede pendiente le corresponde *únicamente* a aquellos implicados, sin plantear qué implicación pueda tener el hecho de que hay duelos inconclusos en el conjunto de la sociedad.

veces en presente, a veces en pasado—, no lleva sin embargo a una sensación de desorientación para el lector<sup>315</sup>, sino que le provoca

la impresión de que se sumerge en un tiempo presente, en gran parte porque la efervescencia coral de las voces múltiples, en el marco de un mecanismo a la vez de fusión de los momentos temporales y de repetición casi hipnótica de los elementos temáticos, tiende a producir un efecto de presencia permanente en cuanto a los seres, cosas y acontecimientos. El resultado es una simultaneidad de percepción que, rehuyendo el fácil mecanismo sucesivo de la lectura, tiende a reproducir el simultáneo de la aprensión de la realidad misma. De idéntica manera quedan anuladas las distancias entre pasado y presente por la fuerza cohesiva de la memoria, hilo rojo de las cinco novelas. (Tyras, 2007: 63).

Si bien es cierto que los modos en los que se emborronan esos límites entre pasado y presente son distintos en las cinco novelas —algunos de los cuales esbozaremos a continuación—, el resultado final es la transmisión de unas experiencias vivenciales de violencia, miedo y silencio que, pese a haber transcurrido en un tiempo alejado, se hacen notar en el presente. Así, se aprecia el carácter performativo de la obra de Cervera, un texto que “no se conforma con *decir* algo [...] sino que se esfuerza por *hacer* lo que dice” (Tyras, 2007: 147).

En *El color del crepúsculo* existen por lo general dos líneas temporales que corresponden a las dos clases de narradores. Por un lado, las secuencias narradas por Sunta en primera persona están contadas mayormente en tiempo pasado, propias de las páginas de un diario en las que la Sunta adulta rememora experiencias pasadas que van desde la niñez a la madurez. En cambio, las partes narradas en tercera persona generalmente están narradas en presente o con algún uso verbal en pretérito perfecto y focalizadas en la Sunta adulta días antes de su boda con Arturo. Aunque las dos líneas temporales corren paralelamente la una a la otra, el efecto producido por la heteroglosia

---

<sup>315</sup> Más allá del tiempo que indican los tiempos verbales de las distintas secuencias, Cervera ayuda al lector a evitar cualquier confusión mediante distintas técnicas: la referencia absoluta —a fechas concretas o a acontecimientos propios del argumento o incluso de la Historia; la referencia relativa deíctica — cuando “la marca de referencia remita al momento de la enunciación”; la referencia relativa anafórica —cuando el narrador hace referencia a un momento preciso del argumento (Tyras, 2007: 139).



resultante es de una conexión entre las experiencias y los recuerdos de Sunta en el tiempo presente.

La segunda novela, *Maquis*, presenta una estructura temporal mucho más compleja e inaugura una fragmentación temporal más abundante todavía en las novelas que siguen. La fragmentación temporal es un elemento más de esa fragmentación narrativa que hemos abordado en secciones anteriores, aunque los elementos anacrónicos no corresponden necesariamente a quién es narrador en cada secuencia. No obstante, sí que existe una brecha temporal correspondiente a la macroestructura narrativa —única de la novela *Maquis* entre las demás— compuesta por el epílogo y el prólogo narrados por Ángel Fombuena y esa sección que constituye el grueso de la obra y que lleva como título “De los nombres y las voces”. En ese epílogo narrado en primera persona, Ángel narra en tiempo presente, aunque en seguida revela que narra desde el año 1982<sup>316</sup>: “Ahora estamos en mil novecientos ochenta y dos y después de tanto tiempo es como si aún fuéramos los mismos de entonces, como si fuera imposible olvidar que tenemos la espalda doblada a golpes de palos o a golpes de silencio” (*VF*: 155). Desde ese tiempo presente, Ángel relata su experiencia y sus recuerdos de haber sido hijo de un maquis, el miedo que pasaban los habitantes del pueblo y las privaciones que sufrían los individuos de su entorno. Tras relatar algunas de las experiencias sufridas por él mismo, su madre y los compañeros de su padre, Ángel revierte al tiempo presente para referirse a todas esas historias que aún quedan por contar:

Yo sé mucho del miedo. Soy un maestro del miedo. [...] No hay maestros de la memoria. A lo mejor es eso. Sólo del miedo que impide recordar con exactitud la manera en que sucedieron los acontecimientos. Entre los nombres está el de Sebastián y entre las voces, la suya. Sebastián era mi padre. Pero hay otros nombres que cuentan en esta historia. Y otras voces. (*VF*: 157).

El uso del presente al apelar a aquellos nombres y voces del pasado sirve para conjurarlos, a modo de introducción a la sección que sigue a continuación, al tiempo presente.

---

<sup>316</sup> La elección del año desde el que narra Ángel es sin duda significativo y sugerente. Véase la sección 5.3.3. en la que abordaremos con más detalle la significancia del año y su relación con la reivindicación de la figura del maquis en la obra.

La sección “De los nombres y las voces”, pese a tratar de los recuerdos y testimonios de varias personas sobre lo ocurrido en Los Yesares durante los años más duros de represión, empieza con una secuencia narrada en primera persona y en presente, funcionando así como un puente que une mediante el tiempo verbal presente el año 1982 y el pasado. Las distintas secuencias, que cuentan con narradores en primera persona y otros en tercera, siguen uno de estos dos esquemas temporales: o se trata de narraciones en las que no existe diferencia entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración o narraciones en las que sí existe esa diferencia. En las primeras, si están narradas en tiempo presente, ofrecen una mirada de lo que está ocurriendo en el momento, permitiendo al lector ser su testigo. En estas, proliferan los diálogos y se leen como si los lectores estuvieran presenciando lo ocurrido *in situ* o —cuando se narran en tiempo pasado— como si recibieran un testimonio de un narrador omnisciente, capaz de relatar no solo lo ocurrido sino también los diálogos o pensamientos de los personajes presentes. Las segundas —las secuencias en las que sí que hay una brecha temporal entre lo narrado y la narración— son más frecuentes y tienen el aspecto de alguien que narra en presente lo que recuerda del pasado, ya sea un narrador en primera persona o en tercera. Al haber dos niveles temporales, estas narraciones incluyen lógicamente los frecuentes ejemplos de analepsis y prolepsis que, curiosamente, no sirven siempre para adelantarle al lector información privilegiada, ya que mucho de lo que se cuenta son acontecimientos de los que el lector ya es consciente.

A esta complejidad temporal hay que sumarle el hecho de que la brecha temporal no es la misma para todas las secuencias; es decir, el tiempo desde el que narra el narrador —sea este en primera o tercera persona— para recordar el tiempo pasado no es constante. Además, no existe ninguna jerarquía entre las dos clases de temporalidad: el propósito es ofrecer el mayor número posible de perspectivas y reiterar esa conexión entre los efectos de lo acontecido en el pasado y el presente.

El mismo estiloacrónico caracteriza el tiempo de la narración en *La noche inmóvil*. Focalizada en el personaje de Félix, tanto las secuencias narradas por él como las narradas por narradores homodiegéticos u otros que no se identifican giran en torno a

diferentes momentos de su vida: el tiempo de la posguerra en Los Yesares, su propia vida e incluso cuando Félix narra desde más allá de su propia muerte. Por ello, ese presente desde el cual muchas de las secuencias se narran va cambiando, consolidando el puente entre tiempos como aspecto cohesivo de toda la novela. Por otro lado, en *La sombra del cielo*, el uso del presente narrativo es mucho más común, siendo el tiempo más usado en gran parte de sus secuencias con solo algún uso del tiempo pretérito para dar datos sobre lo ocurrido. Aun así, el orden de las distintas partes es, una vez más, acronológica. En la última novela, *Aquel invierno*, predomina la narración con brecha temporal entre el tiempo de la narración y de lo narrado. En buena parte de las secuencias —recordemos que se trata en buena medida de testimonios de las personas que comparten sus recuerdos con Vanessa Roquefort— prevalece el tiempo pasado para dar testimonio de lo ocurrido, aunque se interrumpe con el presente mediante algún comentario o pregunta de la propia Vanessa.

El conjunto total de las diferentes estructuras temporales a través de las que nos llegan las múltiples voces de la novela de Cervera sirve para insistir precisamente en esa idea de que la memoria no es algo sobre el pasado, sino sobre el presente. Podemos entender *Las voces fugitivas* como una obra performativa en la medida que, mediante su forma, establece conexiones entre pasado y presente, adhiriéndose a “una deliberada poética de la anacronía como principio cohesivo del relato” (Tyras, 2007: 146).

### 5.3.2.2. *Los efectos del pasado en el presente*

Si bien Cervera insiste en la repercusión de los acontecimientos violentos del pasado sobre el presente mediante la estructura temporal de su obra, hace lo mismo mediante la temática: a través de una narrativa que, como hemos visto, abarca a tantos personajes y tiempos, relata cómo los episodios del pasado —detenciones y torturas, silencios y miedo— han perdurado en el tiempo y sus efectos aún se hacen notar en el presente en los personajes de Los Yesares. Al retratar la continuación de esas estelas del pasado en el presente, *Las voces fugitivas* pone en cuestión el relato oficial de que el

pasado está superado, dando cuenta de ese penar —en palabras de Carlos Thiebaut— que constituye un paso integral en el proceso de duelo colectivo. Asimismo, según el modelo triádico del duelo colectivo social de Moglen, la denuncia del dolor prolongado y de los cimientos injustos del presente conlleva también una identificación de las fuerzas responsables de ese dolor, cosa que Cervera pone de manifiesto mediante la denuncia de la continuación de las estructuras de poder impuestas durante la dictadura y también de los discursos oficiales de la Transición, del “borrón y cuenta nueva”, y de esa falsa generosidad por parte de las víctimas.

Así, la noción del recuerdo como forma de resistencia constituye uno de los temas más repetidos —“más allá de lo que recordamos no hay nada” (VF: 287); “La muerte me da miedo porque después de la muerte ya sólo estás en las manos del recuerdo” (VF: 269); “todo lo que se olvida es como si nunca hubiera existido” (VF: 535)—. Otro de los motivos más recurrentes es el de que la guerra aún no ha terminado, que los habitantes de Los Yesares aún cargan a través del silencio, el miedo y la vergüenza con el daño psíquico e incluso físico, y donde muchas de las estructuras y relaciones sociales que permitieron o incluso provocaron aquellas pérdidas permanecen intactas. El autor compartió unas anécdotas sobre su pueblo, Gestalgar, en el primer congreso organizado por la ARMH en el año 2003, en las que aún se ven las consecuencias de la guerra y décadas de dictadura: abusos de poder contra ciertos sectores de la población, clientes de un bar que ponen el “Cara al sol” para intimidar, habitantes que aún cierran la puerta antes de hablar de aquellos años<sup>317</sup>: “la guerra acabó en 1939: eso dicen los libros de historia y los periódicos de entonces. En ese pueblo y otros parecidos la guerra no ha acabado todavía” (2004: 154). Para los habitantes de Los Yesares, ha dejado “un poso (una memoria de la violencia) que hace imposible volver a la situación anterior” (Gómez López-Quñones, 2006: 134).

---

<sup>317</sup> Las tres anécdotas contadas por Cervera aparecen ficcionalizadas en *Las voces fugitivas*. La ponencia de Cervera —“Relato más allá de la zona oscura y prohibida”— se publicó en *La memoria de los olvidados* (Silva et al., 2004).

A través de la (re)creación de “ese universo de dolor y de horror, [Cervera] lo actualiza para que no pase por *cosas* de otro tiempo lo que son crímenes todavía pendientes de reparación” (Aguado, 2010: 72). Así, *Las voces fugitivas* deja de ser una mera representación literaria de la memoria y deviene una *práctica* de memoria, que, más allá de las demandas del mercado por más obras sobre la contienda, implica también lo que Daniel Arroyo-Rodríguez denomina como un trabajo de genealogía, una “investigación y recomposición de aquellos fragmentos que quedan fuera del discurso mayoritario y que permiten establecer un diálogo entre el pasado dictatorial y el presente democrático” (2014: 149).

Pensar el miedo y el silencio en términos de un trabajo de genealogía implica trazar la herencia de estos mismos dentro de la comunidad republicana de un pueblo pequeño —y más aun, dentro del entorno íntimo de la familia de los derrotados— desde esos años terribles de guerra y posguerra hasta el presente, partiendo de las causas del mismo para acabar en una reflexión sobre las diferentes manifestaciones del miedo y silencio en generaciones posteriores. Para esa primera generación de los que vivieron la guerra y la primera posguerra en el lado de los perdedores, bien como adultos o como niños, el miedo llega a ser el factor que más condiciona su realidad, que se instala como una presencia ubicua y sempiterna en el pueblo, tomando diversas formas que, en vez de disiparse o remitir con el paso del tiempo, mutan y se propagan con la represión y a fuerza del silencio. Los personajes de Cervera que vivieron la guerra y la posguerra recuerdan esa primera distinción entre vencidos y vencedores que les condenaría a un silencio y un miedo que duraría generaciones: “había dos clases de muertos, los unos y los otros, los que ganaron la guerra y los que la perdieron, los que se acuerdan de todo porque todo fue de ellos y sigue siendo de ellos y de sus hijos y sus nietos y los que tienen una cebolla amarga en la memoria” (VF: 374). Como describe Ángel, quien había vivido la posguerra y la represión de la guardia civil contra los republicanos, los maquis y sus familiares, en ese epílogo de la segunda novela,

el miedo no tiene principio ni final. Siempre vivimos donde él vive y cuando nacimos, al menos quienes nacimos en aquella época oscura, él ya estaba allí [...] diciéndonos que era inútil la huida

porque el miedo, cuando escapamos hacia alguna parte, no se queda atrás sino que viaja con nosotros y ya estará esperándonos. *VF*: 156-57)

El miedo alcanza ese estado primordial y se consolida como punto de partida para las personas como Ángel, su madre u otros de los derrotados, donde se manifiesta como respuesta a distintas experiencias vividas, las cuales dan paso a diferentes expresiones de miedo. Por un lado, está el miedo a la repetición que surge a partir de la experiencia personal de haber perdido —a un ser querido, los derechos, la dignidad— o de haber sufrido daño o dolor físico. Por otro lado, está el miedo que surge a partir no de la experiencia personal, sino de haber sido testigo del sufrimiento ajeno. Estos miedos se mantienen a raya mediante el silencio, el cual acaba propiciando, por un lado, una confusión —cuando no un olvido opaco— para generaciones sucesivas y/o, por otro, un discurso codificado dentro de la comunidad republicana<sup>318</sup>.

Mientras que *Maquis* y *La noche inmóvil* tienen su enfoque generacional en los integrantes de la resistencia armada y los que vivieron la guerra y la posguerra como adultos, *El color del crepúsculo*, *La sombra del cielo* y *Aquel invierno* ofrecen una visión más amplia y más centrada en la generación de los hijos y nietos de los primeros<sup>319</sup>. La generación de los hijos en Los Yesares —la de Sunta o su primo Héctor— hereda ese espacio ahogado por el silencio y el miedo, donde “se han quedado a vivir un recuerdo infame y sus secuelas, la maldita cercanía del dolor, esa garganta ciega que se calla lo que tanto necesita y echan en falta: el sabor dulce de las palabras” (*VF*: 169). Al principio de *Maquis*, una secuencia narrada en tercera persona y desde un tiempo presente focalizado en el personaje de Félix, ya mayor, aborda la cuestión de esa herencia falta de palabras para los que encuentran al nacer “el color tembloroso del crepúsculo” sin saber exactamente por qué: “la inocencia es el tiempo retenido en las calles oscuras del destierro, la voluntad de Sunta y de su primo Héctor y de los otros niños de Los Yesares

---

<sup>318</sup> Véase el artículo de Lorraine Ryan (2011) sobre la obra de Cervera y el núcleo familiar de los derrotados como un lugar que fomenta un discurso contrario al discurso hegemónico que constituye, según la autora, una forma de resistencia a escondidas.

<sup>319</sup> Nótese que *Las voces fugitivas*, pese a los distintos enfoques generacionales, mantiene el orden acronológico de las novelas, el mismo orden en el que se publicaron originalmente.

de seguir inventando un mundo que no existe (ídem). En una recolección de la infancia de Sunta, desprovista de un relato coherente “un día le preguntó si el hombre del saco y el maquis eran lo mismo”, a lo que su abuelo le contesta “No sé quién dice eso, cómo van a ser lo mismo”, y con una respuesta que se consolidará también en la generación de los nietos, Sunta responde “No sé por qué nadie contesta cuando se lo pregunto” (VF: 377).

No obstante, la primera novela, *El color del crepúsculo*, nos ofrece a los lectores una visión de los recuerdos subjetivos de Sunta, quien pese a los silencios que la rodeaban, relata, desde su propia memoria, que era consciente de que los de su entorno cargaban con un peso y que esto estaba relacionado con la memoria: “doña Milagros nos dijo que las personas mayores son las que más historias pueden contar porque al tener tanta vida encima también tienen más recuerdos. Y añadió que los recuerdos se heredan y así, poco a poco, se va haciendo grande nuestra memoria” (VF: 33). Más tarde en un diálogo de una secuencia de *La noche inmóvil* narrada por Félix, vemos a una Sunta más mayor y preocupada por la inmovilidad y abatimiento de su abuelo, quien achaca su pereza a una tristeza obsesiva:

—Siempre está hablando de lo mismo, siempre de lo mismo, si hace más de veinte años que se acabó la guerra civil y usted está como si la estuviera viendo en la otra parte del río, no sé cómo no se la puede quitar de encima con la de desgracias que trajo a los del pueblo.

—No a todos los del pueblo, Sunta, algunos bien que han vivido desde entonces y otros no han levantado aún la cabeza y tú ya eres bastante grande para saber esas cosas (VF: 304)

A pesar de esa infancia y adolescencia consumidas por el silencio, rodeada de personas que lastran los duros golpes de la vida y a las que “se le ponen las pupilas del color de la ceniza” y heredera del silencio y el miedo, ya en la edad adulta Sunta es consciente de la importancia de su herencia y opta por luchar contra el silencio y el miedo mediante el acto de escribir: “No sé si ahora estoy en esa edad en que sólo sentimos el miedo. A lo mejor sí. Y en la travesía necesito escribir estas historias para conjurarlo” (VF: 56). Convertida ya en una heredera por elección en *La sombra del cielo* y *Aquel invierno*, vemos cómo Sunta lucha contra ese silencio y “aquel miedo antiguo que sus padres no les contaban porque el miedo estaba por encima de la rabia y el desprecio que

sentían hacia los espasmos de la dictadura, de ese tiempo negro que hoy nadie quiere conocer” (*VF*: 450). En la última novela, Sunta participa en las entrevistas de Vanessa — otros le dicen que “seguro que [Sunta] te contará más historias que nadie de aquel tiempo” (*VF*: 572)— y procura contarle todo lo que le ha venido en herencia: “le habla del miedo” y le asegura a la joven francesa que habrá muchas historias que contar: “Ya verás, ya verás cuando hayas acabado de escribir el libro, seguro que te sobran historias y gente para escribir otro igual de largo. Ya verás...” (*VF*: 556).

La culminación de ese trabajo de genealogía que traza los efectos del miedo y el silencio mediante las tres generaciones queda plasmada sobre todo en las últimas dos novelas, con un mayor enfoque en la generación de los nietos. El resultado de ese trazo que pasa por tantos personajes es que podemos observar las distintas formas que toma el miedo en las diferentes personas, las cuales encuentran su máxima expresión en la figura de la Vanessa Roquefort de la última novela, cuyo título remite, en palabras de Sunta, a “aquel invierno que no se acababa nunca según cuentan” los que vivieron aquellos años duros, “aquel invierno [que] duró tantos años que este pueblo se quedó medio vacío y lo fueron llenando con fantasmas y desaparecidos” (*VF*: 555; 592). Lo que encuentra la joven francesa en su trabajo de entrevistas sobre “aquel invierno” con decenas de habitantes del pueblo es que ese miedo a hablar, a las represalias y al daño que se instaló en tiempos pasados ha permanecido intacto en las generaciones más jóvenes:

le habla[n] del miedo, lo mismo que le hablan del miedo Fausto y los otros, todos los otros personajes que van llenando paso a paso las hojas que antes fueron palabras titubeantes en la cinta de la grabador. Si han pasado tantos años, ¿de dónde pues el miedo? Y siempre los mismos nombres [...] siempre los mismos nombres bailando en todos los papeles, en los silencios que a veces ocupan metro y metro de cinta y al final todo está siendo como una cadena sorprendente de gritos y silencio.

Más allá de las expresiones verbales del miedo persistente, Vanessa relata como uno de sus entrevistados se niega a que la joven publique su nombre real (*VF*: 622) y como un hombre llamado Fausto cierra la puerta de su casa antes de hablar: “cuando ya estaba a



punto de registrar las palabras de Fausto en su casa cerca de las eras, se levantó renqueando y cerró la puerta de la calle. Ahora podemos hablar, dijo” (VF: 646).

Además del miedo que sigue presente en las generaciones más mayores, vemos los efectos de décadas de silencio en la de los nietos, producto de esa carencia de relatos concretos. El caso antes mencionado de la joven de diecisiete años, Elena, es sugerente: cuando Vanessa le dice que la quiere grabar, Elena le contesta que no es necesario desperdiciar cinta y apunta en un papel que sabe “lo que [le] han contado [sus] padres y [sus] abuelos. Nada” (VF: 613)<sup>320</sup>. Más allá del silencio del entorno familiar, Vanessa achaca la ignorancia también a una carencia general de conocimiento y de memoria pública: “Nadie sabe nada porque nada se cuenta en ningún sitio, ni en las casas, ni en la televisión, ni en ningún sitio. Aún hoy es como si estuviera prohibido recordar” (VF: 646). A esto se le añade el comentario de uno de los entrevistados más mayores, David Catarro, quien confirma la ignorancia también de sus propios nietos: “El otro día se lo contaba a uno de mis nietos, que ya tiene casi veinte años [...] y me dijo que a él nunca le contaron en la escuela nada de aquel tiempo” (VF: 634). No obstante, a pesar de los estragos del silencio, las últimas dos novelas —escritas en 2003 y 2005— recogen algunos de los cambios que se dan al nivel socio-político en España en cuanto al interés general en temas relacionados con aquellos años, con las primeras exhumaciones llevadas a cabo en Los Yesares, el cambio de nombres de calles y la victoria del PSOE en las elecciones municipales del pueblo<sup>321</sup>, que reflejan el auge del movimiento memorialista y parecerían presentar la decisión del partido de adoptar una postura más crítica.

Más allá del miedo y el silencio como partes integrantes de ese trabajo de genealogía y como consecuencias que unen pasado y presente, *Las voces fugitivas* también pone el enfoque en el daño físico como otro de los aspectos que perduran en el tiempo, una decisión tomada a conciencia por el propio autor: “Pero quería hablar del

---

<sup>320</sup> Este testimonio en papel aparece previamente integrado como una secuencia más en la novela sin atribuirle la autoría a la joven Elena, una de las secuencias de pocas líneas que incorporan el espacio vacío.

<sup>321</sup> En el año 2003, el PSOE gana en Gestalgar, pueblo natal de Cervera, tras más de diez años bajo el mando del PP. En Los Yesares, sin embargo, la victoria del PSOE parece ser la primera de la izquierda de la democracia.

dolor, del daño físico, en toda su intensidad” (Cervera ápuđ Tyras, 2007: 187)<sup>322</sup>. Las heridas mismas son la prueba de la permanencia del pasado en el presente y remiten por medio de la metonimia a los daños más abstractos —colectivos o psicológicos— y la continuación de ese dolor en el presente. Tras los años de violencia de la guerra, la resistencia armada y la represión de la posguerra, el daño físico, las marcas dejadas por este y la muerte física acaban arraigándose no solo en las personas sino también en las tierras aledañas del pueblo. Son varias las ocasiones en las que los personajes de Los Yesares hablan de las heridas de la naturaleza, como si la tierra acogiese el dolor físico que rebosaba en sus habitantes: “la muerte era entonces, como lo es ahora, algo tan habitual que formaba parte de nuestro paisaje” (*VF*: 245); “la guerra continúa porque las guerras no se acaban si antes no se cierran las heridas que se abrieron entre la gente [...] lo mismo que abrían grietas en los montes cuando explotaban las bombas y se estrellaban los aviones sobre las trincheras” (*VF*: 446). En una conversación entre dos maquis que reflexionan sobre el sufrimiento de los habitantes del pueblo durante su lucha, Justino le habla a Sebastián sobre las heridas:

Si escarbamos en el monte con cuidado descubriremos sus heridas y como esas heridas son tan viejas guardan en el corte todo lo que tienen que contar de la vida de esos montes y de los animales y de los árboles y de las piedras. [...] Las heridas de la tierra me dijo don Recalde que son como las heridas de la gente [...]. Pero no puede ser bueno que las heridas se hagan viejas en la gente, Sebas, no puede ser bueno, a lo mejor es bueno para la tierra pero no para la gente, que luego salen esas heridas y se acaba como en el miserere. (*VF*: 189).

Las ponderaciones de Justino en plena posguerra sobre las heridas en las personas parecen anunciar la larga duración del dolor en los habitantes de Los Yesares, igual que las heridas en la tierra.

Además de la violencia entre maquis y guardias civiles y las vejaciones de estos últimos contra los familiares y habitantes del pueblo, se destacan dos casos de daño físico

---

<sup>322</sup> En la entrevista que Georges Tyras recoge en su estudio, Cervera comenta que la experiencia del dolor físico faltaba en las primeras tres obras y alude a *Aquel invierno* como la novela en la que pretendía tomar el daño físico como una más de esas experiencias que aún se perpetúan.

en la obra de Cervera: el de Hermenegildo, quien perdió una pierna en la guerra luchando por la República, y el de Ángel, hijo de Sebastián y Guadalupe. Hermenegildo, quien fue obligado a trabajar para el ayuntamiento como castigo y será enterrado después de morir en el cementerio reservado para los “rojos y los que se suicidan”, se queja del dolor que parece exacerbarse años después durante las últimas emboscadas de los maquis: “Duele este jodido, duele más que nunca, y cuando el muñón avisa es que las cosas no andan bien, nada bien, con tanto silencio y tanta muerte” (VF: 248). En el caso de Ángel, es después de que los maquis asesinen al maestro del pueblo que los guardias civiles le detienen siendo niño, para vengarse, y que le queman las uñas de las manos con un soplete para soldar metales. En *Maquis*, que es donde se relata por primera vez el castigo a Ángel, se compara la herida del niño con la de Hermenegildo: “Se acurruca Angelín en el silencio y siente las manos como si fueran las manos de otro, como si ya no las tuviera y en su lugar hubiera un vacío absurdo como hay un vacío absurdo en el camal volador de Hermenegildo” (VF: 250).

Décadas más tarde, Ángel hablaría con Vanessa sobre su experiencia como hijo de un maquis que fue capturado y asesinado y como víctima de la represión de la guardia civil. Las entrevistas de Vanessa coinciden con el auge del movimiento memorialista presente en el espacio público, cuando el debate vacilaba entre, por un lado, recuperar, recordar y conmemorar y, por otro, evitar abrir viejas heridas. Es en la entrevista con la joven francesa que Ángel cuenta su reacción al desfile militar del 12 de octubre de 2004 en el que el aquel entonces ministro de defensa juntó a un combatiente de la División Azul con otro que había luchado contra los nazis con el general francés Philippe Leclerc: “Me daban ganas de romper el televisor cuando escuché al ministro explicar que eso era señal de que el pasado hay que olvidarlo y mirar hacia delante” (VF: 640). Para el personaje de Ángel, es imposible desentenderse del pasado en el presente y las heridas no pueden volverse a abrir porque nunca se han cerrado, las conserva aún en los dedos:

Y por mucho que quieran juntar unos y otros, siempre habrá dedos azules como los míos que nos harán pensar de otra manera. [...] A mí me quemaron los dedos, mataron a mi padre y a mi madre le pegaron más palos que a una estera Y resulta que he de ser yo quien les pida perdón, he de ser

yo quien los acepte sin que ellos hayan mostrado la más mínima señal de aceptar el horror de lo que hicieron. [...] Así no se cierran los desbarajustes de la memoria. (VF: 640).

Las críticas y el enfado de Ángel hacia la decisión de juntar a quienes lucharon con los alemanes con quienes lucharon contra ellos pone de manifiesto lo hiriente que es semejante equiparación. Cuando el silencio, el miedo y las heridas aún tienen su peso y su efecto en el presente, declarar el pasado como superado en nombre de la paz y la tranquilidad es, para un personaje como Ángel, restarle importancia a sus propias experiencias y privarles de un sentido de relevancia en el presente, divorciando las marcas aún visibles de sus heridas de las causas que las provocaron y subordinando su dolor físico a otros que sí recibieron su merecida atención.

Para el colectivo, con el duelo social no se trataría de llegar a términos con el pasado, de pasar página o cerrar heridas —“como si las heridas se hubieran cerrado alguna vez” (Cervera, 2017: 169)—, sino más bien de un *convivir* con ellas, reconocer las heridas que permanecen abiertas en el presente, una política de convivir con los fantasmas del pasado que aún están entre nosotros en el presente y que exigen nuestra atención. En Los Yesares, sus habitantes hablan de las heridas y denuncian su permanencia en el presente: “Todo son heridas en este pueblo, todo, y los que todo lo rompieron siguen en su empeño de seguir jodiendo la marrana, siguen hurgando en aquellas heridas que ellos mismos y sus padres y sus abuelos abrieron en su tiempo” (VF: 352). Lo que hace Cervera en ese convivir con las heridas es, en palabras de Wendy Brown, hacer que la Historia sea “un ultraje al presente”: “making a historical event or formation contemporary, making it ‘an outrage to the present’ and thus exploding or reworking both the way in which it has been remembered and the way in which it is positioned in historical consciousness as ‘past’” (Brown, 2001: 171). Las múltiples voces de los narradores y habitantes de Los Yesares permiten una reconsideración de las heridas aún abiertas que pone en cuestión la labor de memoria que se ha hecho en torno a ellas.

Además de poner de relieve la continuación de los efectos del miedo, el silencio y las heridas en el presente, *Las voces fugitivas* evidencia no solo la permanencia de la impunidad en ciertos casos —en la represión, el expolio de bienes, etc.— y con ella el

reconocimiento de los responsables, sino lo que es una denuncia más crítica de, primero, la conservación de las mismas estructuras socio-políticas de poder que se instalaron en los días inmediatos después de la guerra y, segundo, el discurso de reconciliación forzado que, si bien tiene como objetivo la concordia y la convivencia, acaba despojando a muchos de los afectados de cualquier posición que no sea la de agradecimiento, lo que Fernández de Mata describía como ese discurso basado en una falsa generosidad por parte de las víctimas. Como sugiere el personaje de Ángel al referirse al episodio del desfile militar —“Ahora dicen que hemos de olvidarlo todo, que la única manera de vivir tranquilos es olvidándolo todo. [...] Y resulta que he de ser yo quien les pida perdón” (VF: 640)—, lo que hacen estas posturas es impedir una elaboración del duelo colectivo. Según las teorías de Moglen, en el caso de pérdidas y experiencias de daño colectivas, no solo es integral para el duelo la identificación de las fuerzas responsables, sino también —y esto es quizá más pertinente en el caso español— el reconocimiento de las macroestructuras socio-políticas sostenidas por ese discurso que niega la necesidad de un duelo. Según las postulaciones de Moglen, el reconocimiento no solo de las causas de las heridas sino de aquellas estructuras que impiden su elaboración daría paso a una labor de duelo (2007: 20).

La permanencia de esas relaciones desiguales se denuncia una y otra vez en boca de varios personajes de la obra, insistiendo en las consecuencias reales en el presente del lo ocurrido en el pasado. El peso del pasado en el presente es, para Cervera, “lo más real de toda la novela”, añadiendo que la continuación de las mismas relaciones sociales de la dictadura es más común en las zonas más remotas y aisladas: “si la cultura democrática no ha llegado en su exacta dimensión a ninguna parte, mucho menos lo ha hecho a aquellos sitios apartados del mundo, donde las gentes viven todavía las diferencias trágicas que surgieron después de la guerra” (Riera, 2004: 6). Lo que se traza en Los Yesares a lo largo de las cinco obras que configuran *Las voces fugitivas* es la evolución de un discurso de paz y tranquilidad nacida después del fracaso de la guerrilla y durante la dictadura, pasando sin apenas interrupciones por la Transición y los años de la democracia, donde, de repente los oriundos de Los Yesares se encuentran, como escribe

Cervera en uno de sus ensayos, “ante un paisaje rarísimo de franquismo sin franquistas” (2017: 223). Esa continuación se manifiesta en la novela a través de varios personajes que consiguen consolidar su poder y riqueza, por su afinidad al régimen, desde los primeros años de la dictadura hasta el presente. Son ejemplos Mariano del Toro, primer alcalde del régimen, y Delmiro Perales, jefe de la falange, quienes tras prometer a los huidos y escondidos republicanos que podían volver si no tenían delitos de sangre, asesinan después a personajes como Remigio, anarquista que vuelve al pueblo con su mujer Asunción (VF: 578). Años más tarde, tras haber sido el primer alcalde de Los Yesares durante el régimen, Mariano del Toro acaba convirtiéndose en el primero de la democracia con “un retrato de Adolfo Suárez en la cabecera de su cama” y Delmiro Perales “ocupó un alto cargo en Valencia”, como denuncia Ángel en el epílogo de *Maquis* (VF: 277).

La conservación de esos niveles desiguales de poder suponen otra realidad para los republicanos. Victorino, un exiliado en Francia tras haber luchado con los maquis, describe su visión del pueblo a Félix en *La noche inmóvil*:

Resulta que aquí todo está igual, que Franco se ha muerto, yo he podido volver y me encuentro con que no ha cambiado nada, que se nos sigue comiendo la desgana y que los hijoputas que mandaban cuando metieron a mi madre en la cárcel siguen mandando o mandan sus hijos o sus nietos. (VF: 361).

Junto a ese aferramiento al poder viene necesariamente la conservación de la impunidad por ciertos crímenes y represalias llevados a cabo por los poderes fácticos del régimen. En *La sombra del cielo*, Arturo, el marido de Sunta, le explica a Walter Reyes, el hombre argentino y enfermo que, huyendo de su propio pasado, llega al pueblo de Los Yesares para pasar sus últimos días, que “al menos en [s]u país están detenidos los asesinos de cuando la dictadura, los que torturaban, pero aquí se murió Franco y no pasó nada, sobre todo no les pasó nada a ellos, que siguen campando a sus anchas como si fueran los amos” (VF: 445). Así, la obra denuncia no solo la prolongación del miedo y el silencio sino también de la injusticia, señalando a los responsables del sufrimiento, la represión, el expolio de bienes:

Ahí los tienes, los dueños del pueblo, sus padres mandaban antes y ahora mandan ellos [...] fueron los que denunciaban a los republicanos cuando acabó la guerra, y mientras medio pueblo estaba en la cárcel ellos se apropiaban de lo que tenían y a las mujeres las pelaban al cero y les pegaban una palizas que las dejaron baldadas de por vida. [...] ahora ahí los tienes, tan tranquilos como si no hubiera pasado el tiempo y estos tiempos de ahora fueran los mismos que los de la dictadura (VF: 445-46).

Más allá de la impunidad asociada con los crímenes de la guerra y la dictadura, Cervera también traza una línea continua entre los abusos del poder del pasado y la corrupción y los intereses económicos en la actualidad. En *La sombra del cielo* los habitantes se enfrentan a las excavadoras de una compañía minera que pretende explotar los alrededores del pueblo —“existe un vínculo orgánico entre las compañías mineras y los herederos del bando franquista, que siguen campando a sus anchas por pueblos como Los Yesares” (Tyras, 2007: 64)—, destrozando el paisaje, en clara alusión a la imagen anafórica que remite a las reflexiones sobre las heridas de la tierra y las de las personas. En una de las sentadas organizadas por los oriundos del pueblo en el monte contra la mina, los guardias civiles acuden a la zona “para despejar el monte de manifestantes y aliviar la violencia que desde hace años cubre el cielo y la tierra de Los Yesares y otros pueblos de la Serranía” (VF: 438). En una especie de repetición del discurso del régimen contra la resistencia armada que solo contemplaba la violencia en una de las partes, esa “violencia” que han de aliviar los guardias civiles obvia los destrozos de la compañía minera que van en contra del bienestar de los habitantes. Al final del enfrentamiento, en el mismo escenario montañoso de las escaramuzas entre maquis y guardias civiles, la benemérita acaba pegándole una paliza a Martín, hijo de Sunta y Arturo. Tras el enfrentamiento, Sunta le cura las heridas a su hijo en casa en una especie de repetición de la escena ocurrida entre Ángel y su madre Guadalupe después de que su hijo sufriera torturas a manos de la guardia civil (VF: 439).

Según Cervera, la memoria tiene menos que ver con el pasado que con el presente y mediante la ficción y la creación de sus personajes se identifican las causas de las pérdidas y el sufrimiento del pasado, vinculando los efectos y las consecuencias que

décadas de miedo, silencio e impunidad tienen en la actualidad: *Las voces fugitivas* “es una novela de la memoria, en la que los datos y acontecimientos importan menos que la huella que han dejado y que todavía producen en la vida personal, social e íntima de los personajes” (Arroyo-Rodríguez, 2014: 167). En este sentido, podemos entender la obra como una narrativa de duelo persistente en la medida que da cuenta no solo de las injusticias sufridas en el pasado sino también porque incide en que las mismas causas de aquel sufrimiento ayudaron a asentar los cimientos injustos del presente. Así, la obra de Cervera se diferencia de mucha de la literatura que busca ofrecer una recuperación fáctica de la historia a través de la ficción, entre la que están muchos

productos culturales [que] tienden a homogenizar la percepción de este episodio del pasado reciente del país pues, aún cuando introduzcan particularidades y datos complementarios, [...] desvinculan el pasado dictatorial del presente democrático, rompiendo toda relación significativa entre ambas temporalidades” (ibíd.).

*Las voces fugitivas* asume el legado de ese pasado para el presente, afirmando que el presente democrático es más pobre cuando permanecen intactos los mismos discursos que impiden el reconocimiento del dolor y de la pena de tantas personas y las ausencias que integran nuestro presente, haciendo, efectivamente, lo que escribe Carlos Piera en el epígrafe de *Los girasoles ciegos* “nuestra la existencia de un vacío”.

### 5.3.3. La lucha antifranquista de la guerrilla

*Estos que ves ahora deshechos, maltrechos, furiosos, aplanados, sin afeitar, sin lavar, cochinos, sucios, cansados, mordiéndose, hechos un asco, destrozados, son, sin embargo, no lo olvides, hijo, no lo olvides nunca pase lo que pase, son lo mejor de España, los únicos que de verdad, se han alzado, sin nada, con sus manos, contra el fascismo, contra los militares, contra los poderosos, por la sola justicia; cada uno a su modo, a su manera, como han podido, sin que les importara su comodidad, su familia, su dinero. Estos que ves, españoles rotos, derrotados, hacinados, heridos, soñolientos, medio muertos, esperanzados todavía en escapar, son, no lo olvides, lo mejor del mundo.*

Max Aub (Puerto de Alicante, *Campo de los almendros*)



Habiendo analizado los elementos formales y los temas más recurrentes en *Las voces fugitivas*, que nos permiten considerar la pentalogía como narrativa postraumática de duelo persistente, pasamos a analizar el tratamiento de la resistencia guerrillera y la figura del maquis, que servirá como un caso de estudio en el que entran en juego todos los elementos antes expuestos. Estamos interesados en lo que es quizás una de las recuperaciones más importantes en la obra de Cervera y la medida en que esta está relacionada con un duelo colectivo social<sup>323</sup>, que tendría que ver no solo con el rescate de la figura en sí, sino también con lo que implica la resistencia para el presente democrático y respecto a los discursos hegemónicos —tanto los de la reconciliación o la equidistancia de la Transición, como los discursos despolitizados presentes en algunos sectores del movimiento para la recuperación de la memoria histórica— que marcan la manera en que entendemos cómo se nos permite hablar de y concebir el pasado desde un presente cada vez más alejado en el tiempo de los acontecimientos. Insistimos una vez más en que el rescate de historias o figuras como la del maquis en la obra de Cervera supone *otro* entendimiento de qué es la memoria histórica, donde esta se entiende “no como una exposición de contenidos silenciados<sup>324</sup>, sino como un trabajo cuidadoso de reconstrucción e interpretación que exige la inclusión de perspectivas y de procesos de racionalización que siguen ocupando una posición minoritaria en el discurso cultural” (Arroyo-Rodríguez, 2014: 166-67). Así, mediante la reivindicación del maquis como

---

<sup>323</sup>En la presente sección, incidiremos en la relación que tiene el maquis con ese duelo colectivo social, sin reparar tanto en la trayectoria de la figura del maquis en las representaciones ficcionales —tanto cinematográficas como literarias— o la figura histórica de la resistencia armada —tanto en España como fuera—. Sobre las distintas maneras en las que se ha tratado al maquis en la historiografía o en la ficción, véanse los trabajos de Daniel Arroyo-Rodríguez, *Narrativas guerrilleras* (2014) y los monográficos “Armed Resistance” (2012) de la revista *Hispanic Issues On Line*, editados por Antonio Gómez López-Quiñones y Carmen Moreno-Nuño, y *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista* (2017), editado por Pere Joan Tous y Cornelia Ruhe.

<sup>324</sup>En la misma línea de las críticas del historiador Santos Juliá en el momento del *boom* de la memoria hacia la noción de que había una falta de estudios historiográficos rigurosos sobre el pasado, la recuperación del maquis en Cervera no constituye una recuperación  *fáctica*, sino una recuperación reivindicativa. Aun así, la figura del maquis en sí constituyó el enfoque de numerosos estudios incluso durante los años de la dictadura a cuenta de varios militares historiadores (Arroyo-Rodríguez, 2014: 33-4). Arroyo-Rodríguez afirma que el maquis, sobre todo a partir de la invasión del Valle de Arán, sirvió para que el régimen construyera todo un discurso jurídico, psicológico y cultural alrededor de la figura, a quien se retrataría como enemigo y bandido.

figura de la resistencia que, en palabras de Florián García, maquis de la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón, perdió “tres guerras: la civil, la segunda guerra mundial y la transición” (Cervera, 2017: 131), la obra de Cervera se convierte en “el maquis literario” para lamentar esas pérdidas y, a la vez, para resistir contra el olvido.

En su tratamiento de la resistencia antifranquista de los primeros años de la posguerra, *Las voces fugitivas* nos ofrece una visión de los motivos por los que los personajes han tomado la decisión de “echarse al monte”. Aunque cada caso es distinto, por lo general se limitan a dos razones: primero, por motivos políticos o ideológicos y, segundo, por el maltrato y las vejaciones recibidas por parte de la guardia civil. Son varios los que han decidido unirse a la guerrilla tras haber luchado con los republicanos —“En Los Yesares casi todos hicieron la guerra con los republicanos” (*VF*: 252)—, algunos de los cuales habían estado presos por sus actividades durante la contienda. Por otro, la decisión de algunos de unirse a la resistencia surge a partir de la humillación que reciben a manos de la guardia civil, como el caso de Sebas que, tras recibir amenazas de un guardia civil, acaba matándolo y huyendo al monte. Para estos personajes, la represión y la tortura son tales que la resistencia pasiva no supone una opción para ellos (Ryan, 2013: 342).

Del mismo modo que afirmábamos arriba que una de las cosas que hace la obra de Cervera es poner de manifiesto las carencias y ausencias con respecto a las pérdidas del pasado, con la resistencia de los maquis, ocurre lo mismo, pues vincula su lucha al presente en la medida que esta hace referencia a una base ideológica: “es importante notar que estos personajes no niegan el origen ideológico de la violencia de la guerra civil ni las motivaciones éticas de los maquis. Estos personajes denuncian una desconexión entre los orígenes y el desarrollo de la violencia, los discursos políticos que la explicaban y la realidad posterior de ésta” (Gómez López-Quiñones, 2006: 133). Aunque hay menos referencias a unas ideologías y formaciones políticas concretas que en *Santo diablo*, los maquis describen su lucha como una resistencia contra la represión del nuevo régimen, sancionada y amparada por sus nuevas instituciones. Tras detener al maquis Ojos Azules, son los poderes fácticos quienes deciden qué hacer con el detenido: “En el ayuntamiento

andan reunidos los de siempre y hablan de la muerte. Están el alcalde, Mariano del Toro, el cura don Cosme y don Abelardo, el maestro, Enrique Perales, Jefe de la Hermandad de Labradores, y el comandante de puesto al mando de la guardia civil” (VF: 208). Esa posición en contra del nuevo régimen y crítica de la iglesia se pone de manifiesto en una conversación que mantiene Sebas con el cura, don Cosme, a quien acusa de ser cómplice de la represión: “Los curas bendicen los fusilamientos de Franco, y usted bendice las palizas que pegan los de Falange y la guardia civil. Aquí cada cual bendice a los suyos [...] y los curas deberían estar con los dos bandos o con ninguno” (VF: 195). Así pues, los maquis conciben su lucha como diametralmente opuesta a la injusticia que supuso la guerra civil y a aquellos que consienten y amparan la represión en los días de la posguerra:

Y no todas son justas, que hay guerras armadas por los hijos de puta como Franco y luego esas guerras siguen y no se acaban nunca. Pero hay guerras, como ésta misma que armamos nosotros en el monte, que lo que quieren es que llegue la tranquilidad y la paz sea la comida de todos los días. (VF: 236).

En esa conversación entre los maquis Sebas Fombuena y Pastor Vázquez, Cervera se apropia de las nociones de “paz y tranquilidad” usadas para describir la victoria de las fuerzas golpistas al final de la guerra y las invierte para describir los objetivos de su propia lucha.

La lucha por la libertad contra las fuerzas franquistas como objetivo de la guerrilla se evidencia de manera especialmente clara a través de las páginas narradas por Ojos Azules, el líder del grupo de Los Yesares. Desde el lugar de detención, el maquis deja claro que tanto la guerra civil como la resistencia armada posterior partían de la noción de que luchaban por unos ideales que estaban ausentes en el lado contrario:

Los fascistas ganaron la primera ronda del envite y ahora siguen en el monte los últimos luchadores por la libertad que no se entregarán fácilmente si no es a golpe de traiciones y emboscadas [...] que podemos morir en paz cuando la muerte nos encuentra en el tajo diario de la lucha, de la entrega única a nuestros ideales, de unos ideales que nos hacen diferentes, al menos en eso, de los civiles que nos buscan a la desesperada para cazarnos como si fuéramos alimañas. [...] Ha pasado una guerra y luego esta otra por los montes y las dos me han descubierto en el lado cruel de los

vencidos, las dos me han ido dejando una mirada que es la mirada del cansancio y a veces la del abandono, aunque al final siempre podían más las ansias de seguir luchando hasta que la cabeza estallara y fueran quedando sólo en las montañas los últimos arrostos de la lealtad y del valor, un valor que todas las mañanas se levantaba con dificultad de los camastros viejos llenos de chinches y sueños imposibles. (*VF*: 215-216).

Así, la obra de Cervera ubica a la guerrilla dentro de un tiempo “de grandes ilusiones, de grandes esperanzas, de grandes proyectos y esperanzadoras violencias,” donde la lucha de los maquis se inscribe dentro de la misma lucha contra el fascismo y una guerra ilegítima, donde también buscan “la felicidad de nuestra gente, y la solidaridad, y la igualdad” (Gómez López-Quiñones, 2006: 108; *VF*: 221).

No obstante, la reivindicación de la guerrilla no se justifica solo como una continuación de la lucha iniciada en la guerra civil contra el fascismo sino que también ofrece una reflexión sobre la violencia en sí misma y sus efectos, sobre los que la ejercen, y también sobre los que se encuentran en el entorno donde esta violencia se ejerce. La obra *Maquis* en concreto es “una novela de prácticas y discursos sobre la violencia en un contexto social y comunitario”, tanto aquella perpetrada por el régimen como la violencia de la resistencia armada (Gómez López-Quiñones, 2006: 125). Así, independientemente de los valores que motivan la lucha, lo que queda patente es que “toda agresión no sólo tiene un efecto físico sobre la víctima sino también unas consecuencias morales sobre el resto de la comunidad” (ídem.: 127). Vemos, pues, cómo se abren dos posiciones respecto a la lucha armada: por un lado, se ve como una fuerza productiva y creativa a corto plazo que potencialmente llevará a tiempos mejores y, por otro, una fuerza de destrucción. Esa tensión se pone de relieve a través de la represión que sufren los familiares de los maquis: Guadalupe y Rosario, mujeres de Sebas y Nicasio, reciben palizas, son obligadas a beber aceite de ricino o les rapan las cabezas, y “expresan el desaliento ante un proceso de paz que paradójicamente no ha traído la paz que tan sólo ha modificado la intensidad y los modos de la violencia” (ídem.: 134). Los guerrilleros son conscientes del dolor que les provoca a sus familiares y les hace incluso dudar de su decisión de seguir con la resistencia armada, como demuestra una conversación entre Sebas y Nicasio:

Me decía Rosario que la otra tarde le pegaron una paliza de la hostia [...] y que Guadalupe también está en las últimas, que no puede más y que le decía el otro día que igual se pega un tiro y que un día es Rosario la que se ahoga y al otro le toca a Guadalupe llenarse de rabia y morir de miedo. (VF: 237)

Las dudas no se restringen solo al entorno familiar de los maquis. Hermenegildo, veterano republicano, pone en cuestión la utilidad de la guerrilla si esta solo lleva a más sufrimiento:

No sé si son ya demasiadas muertes pero a lo mejor sí que hay demasiado sufrimiento en el camino abierto de una guerra a otra y lo mismo hemos de pararnos a pensar si no será bueno que esto se acabe de una vez y dejar que el mundo siga su camino sin que nadie, ni los unos ni los otros, le ponga obstáculos de ninguna clase. (VF: 246)

Más allá de la eticidad de los valores por los que siguen luchando los guerrilleros, *Las voces fugitivas* no ofrece una visión simplificada de la lucha armada y retrata los efectos de esa segunda guerra que los luchadores antifranquistas también pierden.

La obra de Cervera pone de manifiesto “el silenciamiento de los valores por los que lucha” la resistencia antifranquista en la memoria que se ha construido en torno a ella (Arroyo-Rodríguez, 2014: 169). Convertida en un espacio de conmemoración de la resistencia, la novela denuncia esa carencia de memoria, evidenciada en el epílogo narrado por Ángel, hijo de un maquis:

Han pasado muchos años, treinta por lo menos, desde que se fueron los últimos maquis y desde que mataron a los que no consiguieron salvarse cruzando la frontera [...] Pero hay otra memoria que es la memoria maltrecha de los vencidos, la que ha ido creciendo frente a los paredones inmensos del silencio levantados cuando se acabó la guerra, cuando se acabaron las dos guerras, primero la de todos contra todos y luego la que hicieron unos pocos en el monte contra casi todos. No estaban locos y lo que hicieron fue enfrentarse con valentía, bastantes veces con torpeza, a los designios macabros de una victoria que sólo había dejado un paisaje de muertos a su paso. (VF: 275-76).

Los mismos guerrilleros también parecen anticipar esa falta de memoria en torno a su lucha cuando Ojos Azules narra en primera persona desde su celda: “Han sido muchos

años de recorrer la tierra calcinada de la guerra, rota, definitivamente rota, por el silencio que al final de todos se levantará como el único vestigio del pasado” (VF: 213). En lo que se puede leer como una crítica lanzada por el propio maquis no solo a los de la izquierda futura sino a todo demócrata o antifascista, pues insta a los que vienen después a convertirlos no en héroes sino “en una memoria de la que no se avergüencen los tuyos y quienes vendrán después a heredar el legado de los tuyos” (VF: 213). De forma parecida, en la secuencia narrada por Nicasio en el momento de su muerte, afirma que su único miedo es el olvido: “La muerte me da miedo porque después de la muerte ya sólo estás en las manos del recuerdo, de esos que los otros, quienes vienen luego, guardarán de nosotros cuando ya no estamos” (VF: 269).

De la misma forma en la que Ángel “contempla sus cicatrices con cierta satisfacción” en la medida que “son el oportuno recordatorio de una lucha consciente y justificada” (Gómez López-Quiñones, 2006: 136), los maquis narradores y Ángel animan al lector en el presente a recuperar y reivindicar el legado de la guerrilla como una fuerza de resistencia contra el fascismo y la dictadura y como algo relevante al presente democrático. La visión de la guerra civil, la posguerra, la resistencia armada y la Transición que propone Cervera es de conexión, de causa y efecto, de momentos históricos sin “una segmentación limpia y [con] residuos entre estas temporalidades”, lo cual “permite a la novela superar una labor informativa de la represión para sumergirse en la reflexión ética” sobre la represión del régimen franquista, la violencia y el deber de la memoria democrática (Arroyo-Rodríguez, 2014: 171).

#### 5.3.4. Más allá de Los Yesares

*Las voces fugitivas* entendida como la culminación de un proyecto literario que abarca más de diez años —empezando con *El color del crepúsculo* en 1995 y acabando con la publicación del conjunto de novelas bajo un mismo título en 2013— constituye en realidad un capítulo más en las reflexiones críticas de Cervera sobre la memoria y los efectos de la guerra civil, la dictadura y la Transición en el pueblo ficcionalizado de Los

Yesares<sup>325</sup>. Hemos insistido en que esa postura crítica hace que la obra pueda ser considerada una narrativa postraumática de duelo persistente que convierte la lectura en un trabajo de genealogía al que se refería Daniel Arroyo-Rodríguez que nos permite, a la vez que nos obliga, a seguir los trazos entre sufrimiento pasado y su peso en el presente, de reconocer heridas aún abiertas y a preguntar cuál es su implicación para nosotros en el presente.

La complejidad técnica de la obra de Cervera, con sus innumerables narradores y puntos de vista, relatos contados varias veces, con alrededor de doscientos personajes nombrados, produce al final al lector la sensación de conocer íntimamente Los Yesares, a sus habitantes, sus traumas y complejos. Situándonos como oriundos de ese pueblo, nos propicia, en efecto, una mirada hacia el interior que, pese a tratarse de ficción, no deja de “ser mucho más real que lo real”, en palabras del propio autor (Lluch-Prats, 2016: 304). No obstante, pese a esa introspección hacia los recuerdos más dolorosos de una comunidad que abarca más de sesenta años, los mismos recursos formales que fomentan esa intimidad con un pueblo inventado también dotan al texto de una fuerte concienciación que va en el sentido contrario: al cuestionar el presente y no solo el pasado, esa mirada introspectiva nos conduce a pensar necesariamente más allá de Los Yesares.

Lejos de tratarse de uno de los objetivos principales de las novelas de Cervera, esa mirada hacia fuera, más allá de lo relacionado con la guerra, la dictadura, la Transición y allende las fronteras nacionales, es un producto derivado directamente de ese proceso de duelo colectivo social del que *Las voces fugitivas* es partícipe. En la elucidación del concepto de duelo social, Moglen insiste en la importancia de la concienciación social — de nuevo, el señalamiento de las fuerzas originalmente responsables de las pérdidas y de las condiciones que impiden su correcta elaboración—, y en que parte del proceso de realización de ese duelo se puede dar cuando los integrantes de un colectivo consiguen concebir de nuevo las capacidades que originalmente les fueron desprovistas o truncadas

---

<sup>325</sup> El pueblo de Los Yesares y sus habitantes son centrales en las novelas *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* (2012) y *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2018).

en el pasado. Moglen afirma que la esperanza política no constituye un requerimiento previo al duelo social sino que es como un resultado de ese proceso, una postura orientada necesariamente hacia el futuro (2007: 24).

Hemos insistido mucho en que *Las voces fugitivas* y la propia concepción de su autor sobre la memoria nos exige echar la mirada no para atrás sino hacia abajo, al presente, pero existe también una noción de *futuridad* en la postura de Cervera. Según ese concepto de Amir Eshel, la *futuridad* no se refiere tanto a una reflexión sobre el futuro en términos materiales o tecnológicos, sino más bien a la capacidad transformativa de la literatura de encontrar nuevos modos de expresar ciertas experiencias cruciales para el futuro a partir del sufrimiento e injusticias pasados:

futurity marks the potential of literature to widen the language and to expand the pool of idioms we employ in making sense of what has occurred while imagining whom we may become [and] marks literature's ability to raise, via engagement with the past, political and ethical dilemmas crucial for the human future. (2013: 5).

Pese a ser un pesimista confeso en lo que a los deberes de la memoria conciernen en España<sup>326</sup>, la insistencia por parte del escritor en que la memoria tiene que ver con el ahora no dista mucho de esa capacidad de *futuridad* de la que escribe Eshel. La posición que asume la obra de Cervera, que es propia de las narrativas postraumáticas de duelo persistente, nos insta a cuestionar los discursos que alegan que el pasado está pasado, el duelo está hecho y a asumir la existencia de heridas, de ausencias, de injusticias que nos interpelan y que apuntalan nuestro presente y a permanecer irremediabilmente abierto a dejar que nos afecten aquellas pérdidas e injusticias posibles y futuras, aquí y más allá de Los Yesares.

La *futuridad* y una mirada que se dirige “hacia fuera” está más presente en las última dos novelas de Cervera —*La sombra del cielo* y *Aquel invierno*—, y son dos los ejemplos que parecen apuntar más allá de Los Yesares: las protestas ciudadanas en contra

---

<sup>326</sup> Sobre si la llamada Ley de memoria histórica iba a suponer una verdadera oportunidad para reflexionar sobre la justicia respecto al pasado o un mero “punto final que cierra toda posibilidad de seguir insistiendo en esa justicia”, Cervera escribe que es pesimista (2017: 169).



de la explotación minera de la naturaleza de los alrededores del pueblo y el personaje de Walter Reyes. Por un lado, vemos cómo el duelo colectivo por las pérdidas e injusticias que integran el presente encuentra su máxima expresión y traducción —esa esperanza política a la que apunta Moglen— en la acción política contra los abusos del poder y, por otro lado, está el elemento transnacional con la introducción del personaje argentino que huye de su propio pasado, también hecho de daños físicos y psíquicos y de pérdidas, que permite, aunque de manera muy sutil e implícita, lo que Michael Rothberg denomina un intercambio de memoria multidireccional.

Además de servir para trazar la herencia de un poder que se remonta a los tiempos del expolio y a las relaciones desiguales de la posguerra, las manifestaciones organizadas en contra de la compañía minera también demuestran una agencia nueva en los habitantes de Los Yesares. La acción política organizada sobre todo por las generaciones más jóvenes del pueblo es un modo de luchar contra la herencia de injusticias que, pese al paso del tiempo, siguen vigentes: “‘Minas No’. Es el reclamo que se han inventado para la salvación de la tierra, para evitar la lapidación obscena del paisaje, para salir del silencio que desde no se sabe cuándo hay instalado en Los Yesares” (*VF*: 437).

En cuanto al aspecto transnacional del personaje Walter Reyes, argentino que acaba en Los Yesares después de pasar tiempo en Suecia —adonde se trasladó huyendo de su propio pasado—, Cervera ha afirmado que no era su intención construir una especie de comparación entre los dos sistemas totalitarios del régimen franquista y la dictadura militar argentina. Además, nunca se revela exactamente de qué huye o por qué, si se trata, como sugiere el propio autor, “de un militante de izquierdas que se exilia, un militante de izquierdas que al ser detenido y sufrir torturas prefiere en su liberación salir al extranjero para olvidar y que lo olviden” o si fue un torturador de la dictadura (Cervera ápod Tyras 2007: 186). Pese a ser uno de los protagonistas de *La sombra del cielo*, la incertidumbre acerca de su pasado es una constante en toda la novela, que lo acaba convirtiendo en una especie de contrapeso doble a Arturo y Sunta en cuanto a su relación con la memoria. Por un lado, su procedencia sirve para que Arturo u otros comparen el caso de Argentina con el de España, haciendo hincapié en las diferencias sobre todo en cuanto a las medidas de

justicia transicional implementadas en el país sudamericano. Por otro, a un nivel más personal, la postura de Walter respecto al pasado choca frontalmente con esa de Sunta o de Arturo. Ha llegado a Los Yesares huyendo de su propio pasado, con ganas de olvidar, y le advierte a Sunta contra la mucha obsesión por cosas del pasado: “así nunca llegará la tranquilidad, siempre estaréis en guerra, eso seguro” (*VF*: 451). Así, vemos a través del personaje de Walter el lado doloroso también del recuerdo: “cuando llega el momento de enfrentarse a su memoria, empujado por la misma memoria del lugar que le acoge, en ese choque se le destapan demasiados horrores para que pueda asumirlos tan de golpe. Por eso renuncia a la palabra” (Cervera ápu<sup>d</sup> Riera, 2004: 6).

Sin embargo, encontramos en el personaje de Walter la perpetuación de una injusticia propia del pasado español y, en particular, de Los Yesares. Tras morir solo en un hospital de Valencia de una leucemia que padecía sin que los demás lo supieran, los amigos de Walter lo quieren enterrar, pero se encuentran con la oposición de algunas de las autoridades del pueblo: “Piensa Luisa que no habrá paz en Los Yesares porque hace un rato han llegado los del ayuntamiento para decirles que al argentino no le enterrarían en el cementerio, que se buscaran otro cementerio si querían, que sin saber quién era el muerto no podían enterrarlo en el pueblo” (*VF*: 483). Vemos como una de las represalias de la dictadura contra los republicanos, que más daño producía a los familiares vuelve a repetirse décadas más tarde. Esta yuxtaposición entre Walter, extranjero que también lastra con sus propias pérdidas, y los afines a la república a los que denegaban sepultura digna en el cementerio del pueblo, permite que la obra ofrezca una visión no solo del pasado como ultraje al presente sino también de otras injusticias actuales. A pesar de las negativas de las administraciones municipales y la guardia civil de permitir el entierro de Walter en el cementerio, los amigos cercanos del difunto desafían la prohibición y acaban enterrándolo en un nicho que hay al lado del de Sebastián y Guadalupe: “el entierro será como ha de ser, que se acabaron los cementerios viejos, el tiempo aquel en que entre latas de sardinas y huesos de perro muerto eran enterrados los rojos y los que se suicidaban” (*VF*: 502).

Aunque el enfoque de *Las voces fugitivas* se limita al pueblo de Los Yesares, a las historias y las experiencias de sus habitantes, los aspectos de la obra que hacen que sea considerada una narrativa postraumática de duelo persistente —el acto de recuperar y resaltar no solo lo perdido sino la experiencia de la pérdida en sí, con sus huecos y ausencias y los recursos formales que mimetizan ese proceso y el trazo de sus efectos en el presente— también permiten una reflexión general que trasciende las fronteras. Esa mirada puesta en el suelo, en el examen de los fundamentos y efectos aún perceptibles del pasado en el presente es indiscriminada: el llamamiento de *Las voces fugitivas* a reconocer los efectos de las injusticias del pasado y a dejarnos afectar por ellos también nos vuelve abiertos a ser afectados por otras injusticias, pasadas o presentes. Un duelo colectivo por pérdidas no propias sino heredadas o incluso ajenas no tendrá necesariamente un fin concreto y constituye más bien la práctica persistente de permanecer abiertos al sufrimiento de otros, de indignarse ante otras injusticias, cuyo fin sería el de establecer una comunidad que empieza por nuestras propias experiencias de violencia y de vulnerabilidad pero que acaba en la comprensión de nuestra conexión —y a veces nuestra complicidad— con otros actos violentos (Butler, 2006: 45). Esta es una visión reminiscente de lo que Nancy Fraser denomina “el principio de ‘todos los afectados’” (*the all-affected principle*), según el cual “todos aquellos que se ven afectados por una institución o por una estructura social determinada ostentan una posición moral como sujetos de la justicia respecto a aquellas” (2005: 44). Más allá de la aplicación de esta noción dentro de un marco jurídico, el concepto aplicado a estas narrativas en cuestión y un proceso de duelo colectivo nos proporciona un lenguaje para expresar cómo la insistencia misma en que las ausencias del pasado nos incumben puede servir para la construcción de un entendimiento de cómo podemos relacionarnos con las experiencias de pérdidas y sufrimiento ajenos más allá de las fronteras nacionales.



## 6. CONCLUSIONES

Hemos empezado la presente tesis con la hipótesis de que el *boom* de la memoria suponía un punto de inflexión en la sociedad española a partir del cambio del siglo. Mediante las diversas manifestaciones de ese fenómeno de la memoria en España en distintos ámbitos —de a través de la fundación de plataformas cívicas en el movimiento memorialista o una mirada más crítica hacia los discursos hegemónicos sobre la guerra civil, la dictadura y, especialmente, la Transición, y también a través del incremento en producciones culturales sobre los momentos históricos en cuestión— se ponía de relieve toda una serie de inquietudes y tareas pendientes por parte de la sociedad. Por un lado, entre aquellas tareas pendientes estaba la de un mayor conocimiento acerca de ciertos episodios de ese pasado, la cual se hacía patente en el aumento de libros de historiografía y de literatura que pretendían descubrir ciertos aspectos de ese pasado olvidado o ignorado. Por otro, estaba la tarea pendiente de la que asociaciones como la ARMH se hacían cargo: atender a aquellos familiares que aún tenían algún pariente enterrado en una de las numerosas fosas comunes repartidas por el territorio español. En este caso, dicha tarea correspondía a posibilitar la labor de duelo para aquellas personas.

Partiendo de esa idea, de que existían tareas pendientes, hemos distinguido entre dos clases de déficits en el presente de cara al pasado: por un lado, un déficit memorístico, que se saldaba con una mayor atención a aspectos del pasado desconocidos; por otro, un déficit afectivo que impedía establecer conexiones entre la existencia, por una parte, de duelos inconclusos que se limitaban al entorno familiar y las implicaciones de este para el conjunto de la sociedad, lo que podría constituir un hipotético duelo colectivo.

En el ámbito de la literatura, hemos trazado conexiones entre ese déficit memorístico y las novelas que surgen en una suerte de alianza con el movimiento para la recuperación de la memoria histórica, que encontraban en la ficción un modo de “actualizar” la memoria colectiva sobre los acontecimientos pasados. Pero, en relación a

ese otro déficit, el afectivo, hemos planteado la pregunta de si existen formas narrativas cuyo objetivo no era propiamente arrojar luz sobre el pasado, sino manifestar nuestra conexión en el presente con las pérdidas del pasado de un modo que se pudiera entender como un duelo colectivo, posibilitando así un modo de abordar ese déficit afectivo entre lo privado y lo colectivo. Estas cuestiones nos llevaron a establecer una categoría de narrativa que hemos denominado narrativas postraumáticas de duelo persistente, la cual nos ayudaría a discernir y definir los diversos modos de significar ese hipotético duelo colectivo a través de la escritura literaria.

En el segundo capítulo del presente trabajo, hemos ofrecido un estado de la cuestión sobre las teorías del duelo, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Partiendo inicialmente de los escritos de Freud —que alejaban el duelo de sus connotaciones estrictamente religiosas o sociales y lo describían como un proceso psíquico a nivel individual—, hemos abordado las principales ideas de diversos teóricos y sus aplicaciones a un nivel colectivo y a las expresiones artísticas, entre las que está, por supuesto, la literatura.

Tras ofrecer un recorrido por los fundamentos teóricos, hemos presentado nuestra definición de narrativas postraumáticas de duelo persistente poniendo el énfasis en cada uno de los calificativos que conformaban la definición, además de en las características formales que las definían como tales. Hemos establecido que estas narrativas las consideramos postraumáticas en la medida en que el autor o la autora forma parte de una generación posterior a la que vivió los acontecimientos traumáticos de manera directa. En el caso español, más que tratarse de un trauma heredado, entendemos las narrativas actuales sobre la guerra civil como parte de lo que Jeffrey Alexander define como “trauma cultural” (2012), una condición colectiva presupuesta por una especie de concienciación sobre la herencia propia que surge tras una introspección psicológica o política. Hemos de entender el trauma cultural como una afectación mediada socialmente que, a menudo, funciona tanto —o más— dentro del marco familiar que fuera de él, constituyendo lo que Sebastiaan Faber ha denominado un “acto afiliativo” (2011). Al no ser propiamente particulares las pérdidas, ese duelo no es tanto un proceso por el que el sujeto tendría que

pasar, con sus pasos prescritos a seguir y su final, sino una postura asumible en el presente con respecto a las ausencias dejadas por las pérdidas colectivas del pasado. Esa postura llevaría a reconocer la presencia de dichas ausencias y su irreparabilidad, además de sus implicaciones para el presente.

En cuanto al término *duelo persistente*, tras nuestro examen de los debates dialécticos sobre las teorías del duelo y sus aplicaciones a colectivos, nuestro entendimiento del duelo tal y como opera en esta narrativas va más allá del binomio freudiano original entre duelo y melancolía según el cual el duelo se plantea como la superación con éxito de la pérdida original mediante el reemplazo y la melancolía como un proceso estancado y patológico. Como hemos visto, el consenso general en los estudios sobre el duelo de las últimas décadas tacha ese paradigma consolatorio de conservador, exclusivista y conducente a la amnesia. La escritura literaria, desde este punto de vista, no puede ni debe ofrecerse como consolación sino todo lo contrario: manifestar un estado de inconsolabilidad antes las pérdidas y el daño del pasado.

A partir del llamado modelo triádico propuesto por Seth Moglen, el duelo colectivo atañería también a las fuerzas o condiciones socio-políticas responsables de la pérdida original y, también, a las responsables de perpetuar los efectos de la pérdida en el tiempo. En la escritura literaria, esto se manifestaría a través de una identificación clara de las condiciones que provocaron las pérdidas colectivas y el sostenimiento de sus repercusiones a lo largo de las décadas. Por otra parte, el texto literario, en vez de ofrecer(se) como sustituto por lo perdido o plantear la recuperación fáctica mediante la ficción como reemplazo o retorno al *statu quo*, debe resistirse a esa transacción metafórica y buscar identificar y sostener la pérdida. Asimismo, entendemos estas narrativas en cuestión no solo como resistentes a la sustitución, sino también persistentes en su resistencia. Como modelo afectivo, conforman una expresión de la realidad actual con respecto al pasado de un modo que no se cierra nunca, dejando siempre abierta la invitación a reconocer que el pasado traumático atraviesa nuestro presente y que nos afecta, constituyendo así una práctica narrativa tanto en el acto de escribir como en el acto de leer.

En la construcción de esa definición, hemos ofrecido también una descripción general de las características formales que determinan estas narrativas como tales, observables tanto en la temática como en la poética de las obras analizadas. El primero de esos rasgos sería el de una brecha temporal entre el tiempo del discurso o de la narración y el tiempo de la historia. Esa distancia temporal se mantiene a lo largo del relato: por mucha indagación, recreación de diálogos o recuperación de documentos por parte del narrador que se lleve a cabo, la brecha temporal siempre se presenta como inabarcable del todo desde el presente. Esta heteroglosia compuesta por dos niveles temporales mimetiza nuestra relación en el presente con las pérdidas del pasado: aunque ciertos aspectos de ese pasado son irrecuperables e imposibles de conocer, constituyen los fundamentos del tiempo actual.

La segunda característica que hemos establecido también se relaciona con la narración. Nos encontramos muchas veces con una estructura narrativa compleja que se puede presentar de tres modos: una narración polifónica, una narración interrumpida o rota y lo que hemos llamado una narración hipermediada. En el caso de la narración polifónica, las diferentes voces narrativas, más allá de dotar al texto con un carácter democrático y plural, a veces ofrecen versiones contradictorias de los hechos, en una suerte de mimesis del recuerdo subjetivo personal en la memoria. El efecto es parecido en el caso de narraciones interrumpidas, con saltos temporales o cambios de focalización. Por último, en el caso de la narración hipermediada, el narrador nos transmite la información que va descubriendo a través de un tercero, y por tanto nos llega a los lectores por medio del filtro del narrador, dificultando el acceso a la verdad de los hechos. Distintas entre sí, el efecto final de ese carácter complejo es el mismo: subrayar el carácter irrecuperable e incognoscible de ciertos aspectos del pasado.

La última característica es la que hemos llamado “una poética de ausencia” que se refiere a los dos distintos modos de localizar y sostener la pérdida a través de la obra. Se consigue a través del reconocimiento de una laguna de información por parte del narrador, quien introduce bien en la forma literaria, bien al nivel de la diégesis y por medio de la mencionada narración fragmentada o polifónica o de un narrador incapaz, la



imposibilidad de relatarnos todo lo ocurrido en el pasado. A menudo estamos ante un narrador que admite abiertamente no saber todo sobre el pasado traumático de un personaje o de un acontecimiento en concreto; en otros casos, esa falta de información se patentiza a través de la ya mencionada narración interrumpida, rota o hipermediada, que acaba poniendo de relieve esa carencia de datos concretos. También nos encontramos con ejemplos en los que la ausencia se incorpora directamente en la narración mediante el empleo de elipsis, cambios intencionadamente bruscos, dejando literalmente vacíos de información en la narración. Así, el trabajo de recomponer historias hechas de restos es reminiscente de lo que escribe Benjamin en su *Libro de los pasajes*: “Método de trabajo: montaje literario [...]. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: usándolos” (2005: 462).

Estrechamente vinculado a esta “poética de ausencia” es el recurso a la ficción: ante los vacíos y las incógnitas del pasado, el narrador opta por la invención, la inferencia o la suposición. Al narrador que admite no saber todo sobre los hechos ocurridos —posiblemente en contra de su propio deseo de saber— no le queda más remedio que reconocer su fracaso y pasar a la invención a sabiendas del lector. Muchas veces, más que una simple inferencia eventual —un “supongo que...”— las suposiciones son tantas que llegan a marcar el tono general de la narración en su totalidad. En este sentido, la ficción se establece como el método por excelencia de nuestra realidad actual, erigiéndose como monumento, constante recordatorio de nuestra incapacidad de recuperar el pasado del todo.

Una vez expuestos los rasgos propios de las narrativas postraumáticas de duelo persistente, y partiendo de una definición amplia del término *narrativo* para abarcar no solo lo escrito sino también cualquier texto cultural narrativo, hemos ofrecido tres ejemplos fotográficos que exhiben los mismos rasgos que las obras que conforman nuestro corpus de análisis con el fin de elucidar algunos de los conceptos centrales a nuestra categoría de narrativas. En los tres ejemplos visuales —*The Writing on the Wall* (1992) del artista norteamericano Shimon Attie y las series fotográficas *Ausencias* (2006) del argentino Gustavo Germano y *Buena memoria* (2006) del argentino Marcelo

Brodsky— el tiempo mismo funciona como *punctum*, consolidando esa brecha temporal presente también en las narrativas que es imposible de abarcar del todo. Los elementos del vacío, lo no conocido o lo irrecuperable son centrales en estas obras fotográficas, donde el objetivo no es recuperar lo que se perdió sino, en cierto modo, recuperar la pérdida a través del sostenimiento de la ausencia por medio de la imagen.

Con el objetivo de consolidar nuestra concepción de las narrativas postraumáticas de duelo persistente como una práctica narrativa de duelo colectivo, en el tercer capítulo hemos abordado cuatro ejemplos internacionales: del contexto europeo del post-holocausto, *Austerlitz* (2001) del escritor alemán W. G. Sebald y *Dora Bruder* (1997) del francés Patrick Modiano; del contexto de obra española sobre el Holocausto, *El comprador de aniversarios* (2003) de Adolfo García Ortega y la obra de teatro *El cartógrafo: Varsovia (1:400.000)* (2010) de Juan Mayorga. Más que un estudio comparativo de dos contextos postraumáticos, el breve análisis de estas obras ha servido para dar cuenta de los recursos y las características propios de las narrativas postraumáticas de duelo persistente en diversos ejemplos, configurándolas como un modelo narrativo para aproximarnos a las pérdidas del pasado desde el hoy.

En el cuarto capítulo, hemos puesto el enfoque en el contexto español y, en concreto, en los diversos procesos sociales en torno a la memoria y el auge del movimiento para la recuperación de la memoria histórica que caracterizan el ámbito socio-político a partir del año 2000. En este sentido, son especialmente destacables la influencia de discursos de la memoria procedentes de otros contextos y la consolidación de un entendimiento principalmente privado de la memoria. Estas características sociales han sido útiles a la hora de abordar las distintas manifestaciones literarias a partir del cambio del siglo y, en concreto, aquellas narrativas cuyo objetivo más inmediato era el de arrojar luz sobre episodios, historias y figuras desconocidos u olvidados de la Historia, en las que se puede comprobar un claro paralelismo con las exhumaciones llevadas a cabo por grupos como la ARMH, de manera que se podría hablar de una exhumación literaria en forma de novela. Esto nos ha servido, por medio de una suerte de diagnóstico diferencial,

para incidir en lo que *no* son las narrativas postraumáticas de duelo persistente en el caso español.

Por otra parte, en el cuarto capítulo hemos abordado de forma directa la noción de duelos inconclusos a partir de varios estudios sobre el tema procedentes del ámbito psicológico y psiconalítico: procesos de duelo individuales que no se han podido llevar a término por distintas razones. La constatación de la existencia de duelos inconclusos a nivel individual ha dado pie a la exploración de la noción de un duelo inconcluso a nivel colectivo. En el caso español, distinguimos, pues, entre un duelo personal —un proceso de enterrar dignamente al deudo represaliado o desaparecido— y un duelo colectivo.

A raíz de esas observaciones, hemos expuesto los distintos entendimientos de qué podría implicar ese duelo colectivo social en el caso español y, en particular, en el terreno de la literatura. Para ello, hemos revisitado de forma más directa las observaciones hechas por el poeta Carlos Píera —que sirven como epígrafe de *Los girasoles ciegos*— sobre la idea de un duelo colectivo que está por realizarse en España, además de las cavilaciones del filósofo Carlos Thiebaut sobre estas mismas palabras de Píera: un hipotético duelo colectivo en el caso español implicaría la recuperación no de lo perdido sino de la pérdida en sí, en la asunción de que esta misma, junto con sus efectos y repercusiones, conforma nuestro presente democrático. Esto llevaría necesariamente a la afirmación de que la posibilidad de un futuro más justo depende de nuestra habilidad de identificar y reconocer los fundamentos injustos del presente. Las narrativas en cuestión se harían cargo, pues, de la ardua —e intrínsecamente paradójica— tarea de buscar un modo de escribir que *no* le concediese forma a aquello que, por su esencia, carece de ella y que diera cuenta, a la vez, de su propia incapacidad de recuperar lo perdido del todo (Durrant, 2004: 6) y de demostrar cómo nos afecta. Así, las narrativas postraumáticas de duelo persistente buscan saldar un déficit afectivo, de cómo el pasado nos afecta o nos incumbe en el presente. Entendemos que ofrecen una mirada específica sobre el pasado que se asemeja a lo que Benjamin denomina una forma de “remembranza” o “recordación”, que implicaría no “una restauración del pasado, sino una creación del presente con materiales del pasado” (Mate, 2009: 121).

Siguiendo la misma línea de Benjamin, hemos de considerar el pasado de los vencidos, de lo perdido, “no como algo fijo, inerte, sino como algo privado de vida, como una carencia y, por tanto, como un deseo (frustrado) de realización” (Mate, 2009: 122). Las luchas y las pérdidas del pasado tornan su mirada hacia el presente y de ese presente reciben una nueva significación, que en este caso del duelo colectivo, sería la de que las ausencias provocadas por el golpe de estado, la consecuente guerra y la victoria del nacionalcatolicismo nos conciernen, nos incumben, y que esa ausencia la hemos de asumir como algo constituyente de nuestro presente.

El capítulo cinco abarca las narrativas postraumáticas de duelo persistente en el caso de las tres obras sobre el pasado violento español que integran nuestro corpus principal: *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, *Santo diablo* (2004) de Ernesto Pérez Zúñiga y *Las voces fugitivas* (2013) de Alfons Cervera. Basándonos en los ejemplos procedentes de diferentes contextos y las cuestiones que atañen específicamente a un duelo colectivo en el caso español, nuestro análisis de estas obras del corpus se ha centrado en su temática y sus características más formales que las harían narrativas de duelo.

Nuestro análisis de *Los girasoles ciegos* como narrativa postraumática de duelo se ha centrado en dos vertientes: la primera a partir de cómo Méndez significa el duelo mediante la derrota como tema central en la obra; la segunda, a partir de la forma y los modos en los que el autor emplea la poética de ausencia. En cuanto a esta primera vertiente, hemos ofrecido un análisis de la derrota como motivo central a partir de dos visiones de lectura del libro: o bien se lee como cuatro relatos sueltos que ofrecen una visión íntima de distintas experiencias de derrota o bien como un conjunto de relatos en el que la derrota se plantea como condición abarcadora. Afirmamos que la coexistencia de las dos lecturas atestigua el valor de la obra y que, además, cada una permite unas reflexiones valiosas cuando se lee según los parámetros de la caracterización de narrativa de duelo establecida. Por un lado, la lectura de cada relato como una derrota independiente permite que los lectores vayan trazando las conexiones entre las distintas derrotas personales. Hemos abordado la posible lectura reduccionista que ha surgido en

torno a esta visión según la cual Méndez otorga la condición de “derrotados” a todos los personajes y a todos los españoles, independientemente del lado por el que lucharon. A partir de la crítica de esta interpretación, hemos insistido en que Méndez utiliza el tema de la derrota no para incidir en que tanto vencedores como vencidos acabaron siendo derrotados de modo igual sino para significar la ausencia de todo lo que se perdió. Así, la derrota impide que todos los personajes, sea del lado que sean, y los que vienen después, vean el sol de la Historia que arroja luz sobre las experiencias pasadas: las luchas, los proyectos políticos, con sus victorias y sus fracasos. Por otro lado, hemos afirmado que alojar esa ausencia mediante la derrota como tema, es algo que se mantiene con la lectura del libro como un conjunto de relatos completo en sí mismo. Esto queda patente en el análisis de los distintos niveles discursivos que, pese a su diversidad, siempre guardan intacta esa brecha temporal.

La segunda parte de nuestro análisis de la obra de Méndez se ha centrado en la forma y los distintos modos de significar el duelo mediante la poética. Deteniéndonos en cada uno de los relatos, hemos detallado los distintos usos de la poética de ausencia que, como hemos visto, gira en torno a una falta de datos concretos que conducen inevitablemente a la inferencia, a la especulación o directamente a la ficción. Aquí, las diferentes clases de narración ofrecen distintos modos de lidiar con esa ausencia dejada por las pérdidas del pasado que, a pesar de su diversidad, siempre acaban cumpliendo con el cometido de la literatura de un duelo postraumático, pues según las palabras de Piera ello implica “hacer nuestra la existencia de un vacío”.

En nuestro análisis de *Santo diablo* de Ernesto Pérez Zúñiga, nos hemos ceñido a tres aspectos distintos que, a su vez, corresponden también a un estudio tanto de su temática como de su poética. Primero, hemos analizado la narración polifónica que, como hemos visto, resulta ser producto del proyecto personal del narrador-bibliotecario, quien se revela hacia el final de la obra. Pese a su “afecto por la verdad” de querer contar la historia de la rebelión de los jornaleros de su pueblo, el narrador-bibliotecario se enfrenta a vacíos e incógnitas, un pasado hecho de restos, que le llevan a recurrir a la invención y la ficción propias del género literario. El segundo aspecto que hemos analizado ha sido el

uso de lo fantasmal en el argumento para insistir en las conexiones y la influencia de los vacíos y pérdidas del pasado en el presente. Así, a diferencia de los personajes de Méndez que permanecen como girasoles ciegos ante el sol de la Historia, los braceros de Pérez Zúñiga —y también del narrador-bibliotecario— son conscientes de las luchas y las pérdidas del pasado a través de la presencia de los fantasmas que irrumpen en el presente de los habitantes del pueblo de Vulturno. Por último, hemos ofrecido una lectura de la referencia fugaz e indirecta a la segunda guerra de Irak como un modo de insistir por parte del narrador-bibliotecario en que el pasado más inmediato también nos incumbe, incluso cuando este no es directamente nuestro —bien sea por la distancia temporal como por la distancia geográfica o cultural— y sobre todo cuando estamos implicados, aunque de forma indirecta, en esa violencia. Así, *Santo diablo* “actualiza” la memoria sobre la guerra civil, no tanto según esa noción de recuperar datos e historias mediante la literatura, sino para instarnos a considerar los modos en que la memoria de la guerra civil nos sigue afectando y qué nos puede aportar la memoria de una violencia y vulnerabilidad propias para otros casos presentes y urgentes de violencia.

Por último, nuestro análisis de *Las voces fugitivas* de Alfons Cervera como narrativa postraumática de duelo persistente se ha centrado en dos aspectos generales de la obra siguiendo la misma distinción entre temática y poética y cómo estos están relacionados con la definición de duelo que hemos establecido. El primero giraba en torno a la narración polifónica que predomina en toda la obra y que mimetiza tanto el recordar subjetivo como la construcción de la memoria colectiva. La incorporación de innumerables narradores distintos ofrece, por un lado, lo que hemos denominado una recuperación en positivo. Las distintas secuencias rescatan y presentan las diversas experiencias vivenciales de los casi doscientos personajes nombrados en la obra con su enfoque en cómo vivieron la derrota y sus repercusiones y cómo los efectos de estas se van extendiendo a través de varias generaciones. A su vez, en el rescate de esas “voces”, Cervera también pone en marcha una recuperación en negativo, que rescata precisamente la ausencia dejada por las pérdidas por medio de las incógnitas sobre el pasado o las consecuencias para los habitantes del pueblo de la falta de justicia o de unas políticas de

memoria. Los vacíos dejados por las pérdidas del pasado también se reflejan en la forma física de la obra mediante la incorporación de secuencias breves donde el espacio en blanco llega a significar esa ausencia que hemos de asumir como propia en nuestra herencia en el presente.

El segundo aspecto que hemos examinado es el de la estructura (a)temporal de la narración. El carácter acronológico de las numerosas secuencias, los saltos y desniveles temporales sirven para insistir en que, aunque ese vacío es inabarcable, sostiene constantemente nuestro presente. Por otra parte, esto también se manifiesta temáticamente por medio de los personajes que explican cómo las experiencias de violencia y pérdida aún tienen efecto en el presente a través de la denuncia de las fuerzas responsables de esas pérdidas y la continuación de ciertas estructuras de poder establecidas durante la dictadura.

Todos estos elementos se ponen de manifiesto en cómo Cervera retrata la guerrilla antifranquista en *Las voces fugitivas*, a la que hemos dedicado un apartado. No solo recupera la figura del maquis sino también llega a cuestionar la validez de reivindicación de la resistencia antifascista para la memoria colectiva en la actualidad. Por último, hemos concluido nuestro análisis de la obra de Cervera dedicando un apartado titulado “Más allá de Los Yesares” en el que examinamos aquellos aspectos de su narrativa que apuntan más allá de las fronteras españolas mediante la inclusión del personaje argentino y los paralelismos que el propio autor traza entre los abusos a manos de los poderes fácticos de la dictadura y los de la actualidad.

Nuestro objetivo para la presente tesis ha sido explorar los otros modos de abordar nuestra posición en el presente ante un pasado que está cada vez más distanciado, una exploración que fuera más allá de saldar un déficit epistémico: es decir, qué otros modelos nos puede ofrecer la literatura más allá de la literatura entendida como una exhumación literaria que busca rellenar los vacíos sobre el pasado. Tras la construcción de esa categoría de narrativas postraumáticas de duelo persistente a base de reflexiones teóricas sobre el duelo colectivo, hemos podido comprobar la pertinencia de estas inquietudes y la oportunidad de los rasgos propios de esa definición en dos contextos postraumáticos

—el de la literatura del post-Holocausto y el de la literatura española sobre el pasado violento reciente. Creemos haber podido establecer, por tanto, las narrativas postraumáticas de duelo persistente como un modelo afectivo que posibilita un potencial trabajo de duelo colectivo.

Asimismo, aunque no ha sido el objetivo central de nuestro trabajo de investigación, sostenemos que este mismo modelo afectivo, narrativo y ético podría servir no solo como modo de aproximarnos a los efectos de épocas de violencia e injusticia pasadas, sino también como modelo de posicionarnos respecto a otros casos que nos son, en un principio, igualmente ajenos. Dicho de otro modo, las narrativas postraumáticas de duelo persistente propician un modelo afectivo y narrativo de absorber no solo la distancia temporal sino potencialmente la distancia geográfica o cultural. Estas narrativas entendidas como auténticos testimonios del sujeto posmemorial en la medida en que dan testimonio de nuestra incapacidad de recuperar un pasado que nos sigue afectando, es un modo de asumir la ausencia producida por injusticias pasadas como constituyente de nuestro presente. En sus reflexiones sobre el epígrafe de *Los girasoles ciegos*, el filósofo Carlos Thiebaut escribe que “no elegimos nuestros pasados (aunque podamos reconstruirlos, maquillarlos o desnudarlos), pero sí que decidimos qué es lo que somos y cómo somos, qué es lo que podemos hacer con esos pasados cuando ellos están hechos, como es el caso, de pérdidas y daño” (2008: 209). En este sentido, la postura ética que propician estas narrativas de que las pérdidas de la guerra civil, del proyecto republicano, de los derechos y las privaciones sufridas a lo largo de décadas son merecedoras de un duelo colectivo puede servir en la actualidad como modelo para posicionarnos frente a otros ejemplos actuales de injusticias contemporáneas urgentes que, aunque a primera vista parecen no concernirnos de manera directa, sí nos incumben si nos acercamos a ellas a partir de la práctica de haber asumido aquellas derrotas y ausencias como propias y constituyentes de nuestra actualidad.



## CONCLUSION

We began the present dissertation with the hypothesis that the “memory boom” constituted an inflection point for Spanish society at the turn of the century. Through the diverse expressions of this memory phenomenon in Spain in different areas –from the foundation of civic memory platforms within the memory movement or a more critical view towards the hegemonic discourses on the civil war, dictatorship and, especially, the Transition, and also through the increase in cultural products on the historical moments in question– an entire series of pending tasks for society at large was made evident. On one hand, among those pending tasks was that of a greater knowledge of certain episodes from the past, which became evident in the greater number of history books and literature which sought to uncover certain aspects of that forgotten or ignored past. On the other was the pending task that associations like the ARMH took charge of: that of attending to those families who still had some relative buried in one of the numerous common graves scattered around Spain. In this case, said task corresponded to making the work of mourning possible for those families.

With this notion of unfinished work, we have differentiated between two types of deficits in the present with regards to the past: on one hand, a memory deficit, which was to be settled through greater attention to those unknown aspects of the past; on the other, an affective deficit which impeded the establishing of connections between unfinished mourning processes limited to the family and the implications this held for society as a whole, which could constitute a hypothetical collective mourning.

In the area of literature, we have traced connections between that memory deficit and the novels that appear in a sort of alliance with the movement for the recovery of historical memory, which found in fiction a way of “updating” collective memory on past events. However, in relation to the affective deficit, we have posed the question whether there exist narrative forms whose objective is not quite to shed light on the past, but rather

express our connection in the present with losses from the past in such a way that could be understood as collective mourning, thus facilitating a way of broaching that affective deficit between the private and the collective. These questions led us to establish a narrative category that we have called “posttraumatic narratives of persistent mourning”, which would help to discern and define the diverse ways of signifying that hypothetical collective mourning through the literary work.

In the second chapter of this dissertation, we have offered a review of the literature on mourning theories, both at the individual as well as the collective level. Beginning with Freud’s writings –which distanced mourning from its strictly religious or social connotations and described it as a psychic process at an individual level—, we then addressed the principal ideas of diverse theorists and the application of these ideas on a collective level as well as to forms of artistic expression, among which literature is, of course.

After addressing these theoretical bases, we presented our definition of posttraumatic narratives of persistent mourning, paying special attention to the different terms that make up its name, in addition to the formal characteristics that defines them as such. We established that we consider these narratives as posttraumatic to the extent that the author is part of a later generation than that of those who lived in the traumatic events directly. In the Spanish case, more than an inherited trauma, we understand current narratives on the civil war as part of what Jeffrey Alexander defines as “cultural trauma” (2012), a collective condition presupposed by a sort of awareness of one’s own inheritance that comes about through psychological or political introspection. We must understand cultural trauma as socially-mediated attribute that, often times, operates as much –or sometimes more– within the family frame than out of it, constituting what Sebastiaan Faber has called an “affiliative act” (2011). As the losses are not necessarily one’s own, the mourning in question is not so much a process that one would have to go through, with its prescribed steps to follow and its ending, but rather a position to be taken in the present with respect to the absences left by collective losses in the past. This

position would lead to the realization of the presence of said absences and their irreparability, in addition to their implications for the present.

As far as the term *persistent mourning*, after examining the dialectical debates on theories of mourning and their application to collectives, our understanding of mourning as it operates in these narratives goes beyond the original Freudian binary of mourning and melancholia, according to which mourning is posited as the successful overcoming of original loss through a replacement and melancholia as an arrested and pathological state. As we have seen, the general consensus in studies on mourning in recent decades dismisses this consolatory paradigm as conservative, exclusionary, and conducive to amnesia. Literary writing, from this point of view, cannot and must not offer itself as consolation, but rather the very opposite: express a state of inconsolability before losses and harm of the past.

According to the so-called triadic model proposed by Seth Moglen, collective mourning would also concern the socio-political forces or conditions responsible for the original loss and, additionally, those responsible for perpetuating the effects of the loss over time. In literature, this becomes manifest through the clear identification of the conditions that provoked the collective losses and the sustaining of their repercussion for decades. Furthermore, the literary text, instead of offering itself up as a substitute for that which has been lost or proposing the recovery of historical facts through fiction as a replacement or return to the status quo, it must resist metaphorical transactions and seek to identify and sustain the loss. Additionally, we understand these narratives in question not only as resistant to substitution, but also persistent in their resistance. As an affective model, they make up an expression of current reality with respect to the past in such a way that never closes, leaving open the invitation to recognize that the traumatic past crosses our present and that it affects us, constituting in this way a narrative practice in both the act of writing and of reading.

In constructing this definition, we have also offered a general description of formal characteristics that determine these narratives as such, observable both in theme and poetics of the analyzed works. The first of those characteristics would be a temporal

gap between discourse time or narrative and story time. This temporal distance is maintained throughout the story: as much as the narrator aims to research, recreate dialogues or recover documents, the temporal gap is presented as impossible to bridge from the present. This heteroglossia comprised of two temporal levels resembles our relation in the present with losses from the past: although certain aspects of that past are unrecoverable and impossible to know, they make up the very base of our current time.

The second characteristic we established is related with the narration. We often often ourselves with a complex narrative structure that can present itself in three ways: a polyphonic narration, an interrupted or broken narration or what we have called a hyper-mediated narration. In the case of polyphonic narration, the different narrative voices, beyond giving the text a democratic and plural character, often offer contradictory versions of events, a sort of mimesis of subjective personal memory. The effect is similar in the case of interrupted narrations, with jumps in time or shifts in focalization. Lastly, in the case of hyper-mediated narration, the narrator relays the information they discover through a third party, and as such, it arrives at the readers through the filter of the narrator, complicating access to the truth of events. Different among one another, the final effect of that complex character is the same: underlying the unrecoverable and unknowable character of certain aspects of the past.

The last characteristic is what we have called “a poetic of absence”, which refers to two different ways of locating and sustaining loss through a work. This is achieved through the narrator’s acknowledgement of missing information, who introduces the impossibility of relating everything that occurred in the past either in the literary form itself or on the level of the diegesis through the aforementioned fragmented or polyphonic narration or an incapable narrator. Often we find a narrator who openly admits not knowing everything about the traumatic past of a character or event in particular; in other cases, that lack of information is made evident through the interrupted, broken or hyper-mediated narration, which ultimately highlights the lack of concrete details. We also find examples in which absence is incorporated directly into the narration through the use of ellipses, intentionally abrupt changes, literally leaving voids of information in the

narration. Thus, the work of reassembling stories made up of remains is reminiscent of when Benjamin writes in his *Arcades Project (Passagenwerk)* “Method of this project: literary montage [...] But the rags, the refuse— these I will not inventory but allow, in the only way possible, to come into their own: by making use of them” (2002: 460).

Closely linked to this “poetic of absence” is the recourse to fiction: faced with voids and the unknowable past, the narrator opts for invention, inference or supposition. The narrator who admits not knowing everything about the occurred events –possibly counter to his or her own desire to know– has no choice but to recognize failure and proceed to invent, with the reader fully aware of this decision. Often times, more than a simple occasional inference –an “I suppose that...”– the suppositions are such that they eventually set the general tone of the work in its entirety. In this sense, fiction is established as the medium par excellence of our current reality, erecting itself like a monument, a constant reminder of our incapacity to recover the past completely.

Having addressed the main traits of posttraumatic narratives of persistent mourning, and stemming from a broad definition of the term *narrative* to include not only writing but also any narrative cultural text, we offered three photographic examples that exhibit the same characteristics of the works that make up our corpus with the objective of elucidating some of the concepts central to our narrative category. En the three visual examples –*The Writing on the Wall* (1992) by the American artist Shimon Attie and the photographic series *Ausencias* (2006) by the Argentinian Gustavo Germano and *Buena memoria* (2006) by the Argentinian Marcelo Brodsky– time itself functions as a *punctum*, consolidating that temporal gap impossible to bridge that we identified in the narratives as well. The elements of emptiness, the unknown or unrecoverable are central in these photographic works, where the objective is not to recovery what was lost, but rather, in a certain way, to recover the loss itself through sustaining the absence in the image.

With the objective of consolidating our notion of posttraumatic narratives of persistent mourning as a narrative practice of collective mourning, in the third chapter we addressed international examples: from the post-Holocaust European context, *Austerlitz* (2003) by German author W. G. Sebald and *Dora Bruder* (1997) by French author Patrick

Modiano; from the context of Spanish novels on the Holocaust, *El comprador de aniversarios* (2003) by Adolfo García Ortega and the play *El cartógrafo: Varsovia (1:400.000)* (2010) by Juan Mayorga. More than a comparative study of the two posttraumatic contexts, the brief analysis of these works allows us to give an account of the techniques and characteristics of posttraumatic narratives of persistent mourning in diverse examples, configuring them as a narrative model for approaching the losses of the past from today.

In the fourth chapter, we placed emphasis on the Spanish context and, concretely, on the diverse social processes surrounding memory and the rise of the movement for the recovery of historical memory that has characterized the socio-political sphere from the year 2000. In this sense, the influence of memory discourses from other contexts and the consolidation of a private understanding of memory are especially noteworthy. These social characteristics have proven useful when addressing different literary expressions from the turn of the century and, particularly, those narratives whose most pressing objective was to shed light on unknown or forgotten episodes, stories or figures from history, where there is a clear parallelism with the exhumations carried out by groups like the ARMH, to such an extent that we may even speak of a literary exhumation in the form of the novel. This has allowed us, by way of a sort of differential diagnosis, to stress precisely what posttraumatic narratives of persistent mourning are *not*.

Additionally, in the fourth chapter we have directly addressed the notion of unfinished mourning as presented by various studies on the topic from both the psychological and psychoanalytical field: individual mourning processes that have not been able to be carried out for different reasons. The confirmation of the existence of unfinished mourning at an individual led us to exploring the notion of unfinished mourning processes at a collective level. In the Spanish case, we therefore differentiate between personal mourning –a process of burying with dignity victims or disappeared family members– and a collective mourning.

As a result of these observations, we have presented different understandings of what that social collective mourning could entail in the Spanish case and, in particular,

within the terrain of literary. In order to do so, we revisited the observations made by the poet Carlos Píera –which serve as an epigraph in *Los girasoles ciegos*– on the notion of collective mourning that has yet to be carried out in Spain, in addition to the philosopher Carlos Thiebaut’s reflections on Píera’s words: a hypothetical collective mourning process in the Spanish case would entail the recovery not of what has been lost but of the loss itself, the acceptance that this very loss, together with its effect and repercussions, make up our democratic present. This would necessarily lead to the assertion that the possibility of a more just future depends on our ability to identify and recognize the unjust foundations of the present. The narratives in question would take charge of the arduous – and intrinsically paradoxical– task of searching for a mode of writing that would not immediately grant form to that which, by its very essence, lacks form, and that would, at the same time, give account of its own incapacity to completely recover that which was lost (Durrant, 2004: 6), all while demonstrating how this affects us. Thus, the posttraumatic narratives of persistent mourning search to settle the affective deficit, how the past affects us or concerns us in the present. We understand that they offer a specific gaze towards the past that resembles what Benjamin called a way of “remembrance”, which would entail not “a restoration of the past, but a creation of the present with materials from the past” (Mate, 2009: 121)<sup>327</sup>.

Following the same line as Benjamin, we must consider the past of the defeated, of the lost, “not as something fixed, inert, but rather as something deprived of life, like a lack, and, therefore, as a (frustrated) desire for realization” (Mate, 2009: 122)<sup>328</sup>. The struggles and losses of the past turn their gaze towards the present and from that present they receive a new significance, which in this case of collective mourning, would be that the absences provoked by the coup d’état, the consequent war and victory of National Catholicism concern us, involve us, and that this absence we must assume as something constituent in our present.

---

<sup>327</sup> The translation is ours.

<sup>328</sup> The translation is ours.

Chapter five covers the posttraumatic narratives of persistent mourning in the case of the three works on Spain's violent past that make up our main corpus: *Los girasoles ciegos* (2004) by Alberto Méndez, *Santo diablo* (2004) by Ernesto Pérez Zúñiga y *Las voces fugitivas* (2013) by Alfons Cervera. Based on the aforementioned examples from different contexts and the questions having to do specifically with a collective work of mourning in the Spanish case, our analysis of these works in our corpus centered on their themes and their more formal characteristics that would make them narratives of mourning.

Our analysis of *Los girasoles ciegos* as a posttraumatic narrative of persistent mourning centered on two aspects: the first being the way in which Méndez signifies mourning through the central theme of defeat; secondly, through the novel's form and the ways with the author uses a poetic of absence. As for the first aspect, we offered an analysis of defeat as a central motif through two readings of the book: it may be read either as four separate stories which offer an intimate look into different experiences of defeat or as a collection of stories in which defeat is posed as an overarching condition. We maintain that the coexistence of the two readings speaks to the value of the work and, additionally, both of them allow for valuable reflection when they are read according to our characterization of collective mourning narratives. On one hand, reading each story as an independent defeat allows reader to trace connections between the different personal experiences of defeat. We addressed the possible reductionist reading that has emerged in which Méndez bestows the condition of "defeated" on all the characters and on all Spaniards, regardless of the side they fought for. Based on the criticism of this interpretation, we insisted on the fact that Méndez uses the theme of defeat not so much to stress that both victors and vanquished end up defeated in the same way, but rather as a way of signifying the absence of all that was lost. Thus, defeat prevents all characters, from whichever side, and those that shall come after, from seeing the sun of history that sheds its light on past experiences: struggles, political projects, with their victories and their failures. Furthermore, we stated that housing this absence through the theme of defeat, is something that is preserved with the reading of the book as a complete collection



of stores. This becomes evident in the analysis of the different discursive levels that, despite their diversity, always maintain that temporal gap intact.

The second part of our analysis of Méndez's novel centered on form and the different ways of signifying mourning through poetics. Focusing on each of the four stories, we detailed the different uses of this poetics of absence that, as we have seen, revolves around a lack of concrete details that inevitably lead to inference, speculation or directly to fiction. Here, the different types of narration offer distinct ways of dealing with the absence left by the past's losses that, despite their diversity, always end up fulfilling posttraumatic mourning literature's task: in the words of Piera, "accepting the existence of a void as part of us" (Méndez, 2008).

In our analysis of *Santo diablo* by Ernesto Pérez Zúñiga, we focused on three distinct aspects which, in turn, correspond to a study of both themes and poetics. Firstly, we analyzed the polyphonic narration which, as we have seen, is the final product of the narrator-librarian's personal project, who reveals his identity toward the end of the novel. Despite his "affection for truth" of wanting to tell the story of the day laborers' rebellion in his town, the narrator-librarian nevertheless faces voids and the unknown, a past made up of remains, which lead him to resort to the invention and fiction of the literary genre. The second aspect we analyzed was the use of the phantasmal in the plot to insist on the connections and influences of those empty voids and losses of the past with the present. Thus, unlike Méndez's characters who remain as blind sunflowers before the sun of History, the Pérez Zúñiga's workers –and his narrator-librarian– are conscious of the struggles and losses of the past through the presence of ghosts who barge into the present time of the inhabitants of the town of Vulturno. Lastly, we offered a reading of the brief and indirect reference to the second Iraq war as a way of insisting on the narrator-librarian's behalf that the most immediate past involves us, even when it is not directly our own –whether it be because of temporal distance or geographical or cultural distance– and, above all, that we are implicated, albeit indirectly, in that violence. In this way, *Santo diablo* "updates" the memory of the civil war, not according to the notion of recovering facts and stories through literature, but rather in order to urge us to consider the ways in

which the memory of the civil war continues to affect us and what the memories of our own violence vulnerability can provide us in respect to other urgent and current cases of violence.

Lastly, our analysis of *Las voces fugitivas* by Alfons Cervera as a posttraumatic narrative of persistent mourning dealt with two of the work's general aspects along the same distinction between theme and poetics and how these are related with the definition of mourning established. The first revolved around the polyphonic narration that predominates the entirety of the work and imitates both the subjective act of remembering as well as the construction of collective memory itself. The incorporation of innumerable distinct narrators offers, on one hand, what we have called a "positive recovery". The different sequences rescue and present the diverse life experiences of the almost two hundred characters named in the work with a focus on how they lived the experience of defeat and its repercussions and how their effects are felt throughout generations. In turn, in recovering those "voices", Cervera also sets in motion a "negative recovery", which rescues the absence left by loss through the lack of information on the past or the consequences that a lack of justice or memory politics has for the inhabitants of the village. The voids left by past losses are also reflected in the physical form of the work through the incorporation of brief sequences where blank space signifies that absences that we must accept as our own in our inheritance in the present.

The second aspect examined was the narration's (a)temporal structure. The achronological character of the numerous sequences, the temporal jumps and mixture of temporal levels serves to insist that, although that emptiness is unbridgeable, it consistently sustains our present. Moreover, this is also shown thematically in the characters who explain how the experiences of violence and loss still have their effect on their present through the denunciation of the forces responsible for those losses and the continuation of certain power structures established during the dictatorship.

All of these elements become clear in Cervera's portrayal of the anti-francoist guerilla in *Las voces fugitivas*, to which we dedicated a section. Not only does he recover the figure of the maquis but also questions the validity of vindicating anti-fascist

resistance for collective memory today. Lastly, we concluded our analysis of Cervera's work with a section titled "Beyond Los Yesares" in which we examined those aspects of his work that point beyond Spanish borders through the inclusion of the Argentinian character and the parallels that the author himself draws between abuses of power in both the dictatorship and today.

Our objective in the present thesis has been to explore other ways of addressing our position in the present before a past that is ever-more distant, an exploration that would go beyond settling an epistemological deficit: that is to say, what other models can literature offer us beyond literature understood as a literary exhumation that seeks to fill the voids of the past. After constructing this category of posttraumatic narratives of persistent mourning based on theoretical reflections on collective mourning, we have been able to verify the appropriateness of these concerns and the opportuneness of these characteristics of this category in two posttraumatic contexts –that of post-Holocaust literature and that of Spanish literature on the recent violent past. We believe to have established, therefore, posttraumatic narratives of persistent mourning as an affective model that enables a potential collective work of mourning.

Moreover, while it has not been the central aim of our research, we sustain that this very same affective, narrative and ethical model could serve not only as a way of approaching the effects of past experiences of violence and injustice, but also as a way of positioning ourselves with respect to other cases that are, initially, equally alien to us. In other words, posttraumatic narratives of persistent mourning foster an affective and narrative model to absorb not only temporal distance but potentially geographic or cultural distance as well. These narratives understood as authentic testimonies of the postmemorial subject to the extent that they bear witness to our inability to fully recover a past that continues to affect us, is a way of accepting the absence produced by past injustices as constituent of our present. In his reflections on the epigraph of *Los girasoles ciegos*, the philosopher Carlos Thiebaut writes that "we do not choose our pasts (although we may reconstruct them, embellish them or strip them), but we do decide what we are and what we are like, what we can do with those pasts when they are made up, as is the

case, of losses and harm” (2008: 209)<sup>329</sup>. In this sense, the ethical position that these narratives promote, that losses of the civil war, of the Republican project, of rights and the suffering over decades are deserving of a collective mourning process which may serve in the present as a model to position ourselves in respect to other urgent contemporary injustices which, at first glance may not appear to concern us directly, in fact do involve us if we get closer to them through the practice of accepting those defeats and absences as our own and constituent of our present reality.

---

<sup>329</sup> The translation is ours.

## THESIS SUMMARY

The 21<sup>st</sup> century marked an important moment for Spanish society with regards to its own violent past. Influenced by international examples of reparative justice and the historical memory movement, the renewed interest in the Civil War, Franco's dictatorship and the Transition led to a more critical gaze of the past in the socio-political sphere. Grieving families who had yet to recover the remains of their murdered loved ones or the notion of a deficit in the social collective memory highlighted a series of unfinished tasks. As a result, cultural representations sought to bring these topics into the spotlight. In the case of literature, both veteran writers and authors of a new generation alike sought to correct this deficit, uncovering lost, hidden or forgotten stories and episodes from the recent past.

In this dissertation, we start with the premise that not only has there been a memory deficit, but also an affective deficit: what does the existence of thousands of unfinished individual mourning processes mean for the collective? How do these examples of past losses concern us in the present? How are we to approach these experiences when, generations later, they may not be perceived as directly our own?

To address these questions, we turn to literature to explore what other modes of representation of the past might exist, beyond those that seek to recover certain historical details. We a narrative category we call "posttraumatic narratives of persistent mourning" with the aim of exploring the ways in which narrative might (re)describe approaches to past experiences of loss that could lead to a potential collective mourning process. Rather than constructing an exhaustive inventory of possible examples, the principal aim in this characterization is to examine novels on the Civil War published after 2000 to confirm that the category of mourning narrative may be applied to them.

The dissertation is divided into two main parts. The first lays the theoretical groundwork on mourning, how these ideas have been applied to collectives and to literature, and offers a description of these posttraumatic narratives of persistent

mourning, their themes and narrative poetics. The second deals directly with the Spanish case, addressing the memory boom and the increase in literary productions from the year 2000 on. The case of unfinished mourning process and the notion of a need for a collective mourning process are also examined. We then offer an analysis of three Spanish works that we consider “posttraumatic narratives of persistent mourning: *Los girasoles ciegos* (2004) by Alberto Méndez, *Santo diablo* (2004) by Ernesto Pérez Zúñiga and *Las voces fugitivas* (2013) by Alfons Cervera.

The objective of this dissertation is explore the ways in which literature can be conceived of as practice in both representing and (re)drawing the affective bonds of past experiences of losses to our present reality as a way of participating in a collective mourning process.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

### Bibliografía literaria

- ALBAHARI, David (2008 [1998]): *Goetz y Meyer*, trad. Peter Caye-Szabó, Madrid, Funambulista, S.L.
- AMAT-PINIELLA, Joaquim (2001): *K.L. Reich*, Barcelona, Edicions 62.
- BINET, Laurent (2017 [2010]): *HHhH*, trad. Adolfo García Ortega, Barcelona, Editorial Planeta.
- CAÑIL, Ana (2008): *La mujer del maquis*, Madrid, Espasa Libros.
- , Ana (2011): *Si a los tres años no he vuelto*, Madrid, Espasa Libros.
- CARRIÓN, Jorge (2010): *Los muertos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- , Jorge (2014): *Los huérfanos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- , Jorge (2015): *Los turistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CELAN, Paul (2002 [1999]): *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Editorial Trotta.
- CERCAS, Javier (2007 [2001]): *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- , Javier (2014): *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House.
- CERVERA, Alfons (1995): *El color del crepúsculo*, Barcelona, Montesinos.
- , Alfons (1999): *La noche inmóvil*, Barcelona, Montesinos.
- , Alfons (2003): *La sombra del cielo*, Barcelona, Montesinos.
- , Alfons (2005): *Aquel invierno*, Barcelona, Montesinos.
- , Alfons (2007 [1997]): *Maquis*, Barcelona, Montesinos.
- , Alfons (2012): *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Barcelona, Piel de Zapa.
- , Alfons (2013): *Las voces fugitivas*, Barcelona, Piel de Zapa.
- , Alfons (2014): *Todo lejos*, Barcelona, Piel de Zapa.
- , Alfons (2018): *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, Barcelona, Piel de Zapa.
- CHACÓN, Dulce (2002): *La voz dormida*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- FONSECA, Carlos (2009 [2010]): *Tiempo de memoria*, Madrid, Ediciones Planeta.

- GARCÍA ORTEGA, Adolfo (2008 [2003]): *El comprador de aniversarios*, Barcelona, Seix Barral.
- GRANDES, Almudena (2007): *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.
- , Almudena (2010): *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.
- LEVI, Primo (2011 [1963]): *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, El Aleph Editores.
- LITTELL, Jonathan (2007 [2006]): *Las benévolas*, trad. María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, RBA Libros.
- LLAMAZARES, Julio (1985): *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2005): *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral.
- MAYORGA, Juan (2014): “El cartógrafo (Varsovia 1:400.000)” en *Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota, 601-650.
- MELERO, Luis (2008): *La desbandá*, Barcelona, Roca Editorial.
- MÉNDEZ, Alberto (2004): *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- , Alberto (2008 [2004]): *Blind Sunflowers*, trad. Nick Castor, London, Arcadia Books LTD.
- , Alberto (2017): *Los girasoles ciegos*, il. Gianluigi Toccafondo, Zaragoza, Editorial Luis Vives.
- MODIANO, Patrick (1988): *Exculpación*, trad. C.R. Dampierre, Madrid, Espasa Libros
- , Patrick (2009 [1978]): *Calle de las tiendas oscuras*, trad. María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Editorial Anagrama.
- , Patrick (2012 [1991; 1993]): *Flores de Ruina; Perro de primavera*, trad. Gabriel Hormaechea Arenaza, Barcelona, El Aleph Editores.
- , Patrick (2015a [1997]): *Dora Bruder*, trad. Marina Pino, Barcelona, Seix Barral.
- , Patrick (2015b [1990]): *Viaje de novios*, trad. María teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Anagrama.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986): *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.
- , Antonio (1991): *El jinete polaco*, Madrid, Ediciones Planeta.
- , Antonio (2001): *Sefarad*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A.
- NAVEROS, Miguel (2015): *La derrota de nunca acabar*, Madrid, Bartelby Editores.
- PAGIS, Dan (1989): *The Selected Poetry of Dan Pagis*, trad. Stephen Mitchell, Berkeley, University of California Press.
- PEREC, Georges (2014 [1975]): *W o el recuerdo de la infancia*, trad. A.C. Ibáñez, Palencia, Menoscuarto Ediciones.



- PÉREZ ZÚÑIGA, Ernesto (2004): *Santo diablo*, Madrid, Kailas Editorial.
- , Ernesto (2016): *No cantaremos en tierra de extraños*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PRADO, Benjamín (2006): *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara.
- ROSA, Isaac (2007): *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral.
- SEBALD, W.G. (2002 [2001]): *Austerlitz*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Editorial Anagrama.
- , W.G. (2004 [1999]): *On the Natural History of Destruction*, trad. Anthea Bell, New York, Random House.
- , W.G. (2008 [1995]): *Los anillos de Saturno*, trad. Carmen Gómez García y Georg Pichler, Barcelona, Anagrama.
- , W.G. (2010 [2003]): *Campo santo*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Editorial Anagrama.
- , W.G. (2015 [1999]): *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Editorial Anagrama.
- , W.G. (2016 [1992]): *Los emigrados*, trad. Teresa Ruiz Rosas, Barcelona, Editorial Anagrama.
- SINCA VENDRELL, Amadeo (1980): *Lo que Dante no pudo imaginar: Mauthausen-Gusen 1940-1945*, Barcelona, Prod. Ed. Juan José Fernández Ribera.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1985): *El pianista*, Barcelona, Seix Barral.
- WILKOMIRSKI, Binjamin (1997): *Fragmentos de una infancia en tiempo de guerra*, Buenos Aires, Atlántida.

### **Bibliografía teórico-crítica**

- ADAMS, Jenni (ed.) (2014): *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*, New York, Bloomsbury Academic.
- ADLER, H. G. (2017 [1955]): *Theresienstadt 1941-1945. The Face of a Coerced Community*, New York, Cambridge University Press.
- ADORNO, Theodor (1974): “Commitment”, *New Left Review*, vol. 87-88, 75-89.
- AGAMBEN, Giorgio (1999): *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York, Zone Books.
- AGOSTINHO, Daniela, Elisa ANTZ & Cátia FERREIRA (eds.) (2012): *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH.
- AGUADO, Txetxu (2010): *Tiempo de ausencias y vacíos*, Bilbao, Deusto Publicaciones.

- , Txetxu (2011): “Modelos emocionales de memoria: El pasado y la Transición”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni (coord.) (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, 45-53.
- AGUILAR, Paloma (1999): “Agents of memory: Spanish Civil War veterans and disabled soldiers”, en WINTER, Jay & SIVAN, Emmanuel (eds.) (1999), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 86-103.
- , Paloma (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- AGUILAR, Paloma, Laia BALCELLS & Héctor CEBOLLA (2011): “Las actitudes de los españoles ante las medidas de justicia transicional relativas a la guerra civil y al franquismo”, *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, vol. 69, no. 1, 59-90.
- AGUILAR, Paloma & Francisco FERRÁNDIZ (2016): “Memory, media and spectacle: *Interviú’s* portrayal of Civil War exhumations in the early years of Spanish democracy”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 17, no. 1, 1-25.
- AGUILAR, Paloma & Clara RAMRÍEZ-BARAT (2016): “Generational dynamics in Spain: Memory transmission of a turbulent past”, *Memory Studies*, 1-17.
- ALBIZU YEREGUI, Cristina (2009): “Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, *Versants*, vol. 56, no. 3, 67-83.
- , Cristina (2012): “*Los girasoles ciegos* en la encrucijada del género literario”, *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 20, 63-89.
- , Cristina (2013): “La literatura y su legitimidad de dar a conocer el pasado”, *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 22, 193-209.
- ALEXANDER, Jeffrey (2012): *Trauma: A Social Theory*, Cambridge, Polity Press.
- ARAGÜÉS ESTRAGUÉS, Rosa María (2014): *Las rojas y sus hijas, víctimas de la legislación franquista*, Alcorcón, Editorial Sanz y Torres, S. L.
- ARIÈS, Philippe (2000 [1975]): *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acontilado.
- ARIZA CANALES, Manuel (2011): “Tres miradas sobre el exilio interior. De *El espíritu de la colmena* a *Los girasoles ciegos*”, en M. Marcos Ramos & E. Camarero (eds.), *Primer Congreso Internacional. Historia, literatura y arte en el Cine Español y en Portugués*, San José, Centro de Estudios Brasileños, 1601-1612.
- ARJONA, Daniel (2014): “Jorge Carrión: ‘Nos afecta más una muerte de ficción que un asesinato real’”, en *El cultural*, disponible en: <<https://elcultural.com/noticias/buenos-dias/Jorge-Carrion/6720>>

- ARMAÑANZAS ROS, Gregorio (2012): “Elaboración Transgeneracional del Trauma: guerra civil Española”, *Norte de Salud Mental*, vol. 10, no. 43, 13-17.
- ARMENGOU, Monste & Ricard BELIS (2004): *Les fosses del silenci*, Barcelona, Random House Mondadori S.A.
- ARROYO-RODRÍGUEZ, Daniel (2014): *Narrativas guerrilleras. El maquis en la cultura española contemporánea*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- , Daniel (2016): “Más allá del miedo y del silencio: construyendo un espacio para el duelo en *Esas vidas*, de Alfons Cervera”, *Narrativas*, no. 43, 13-22.
- ASSMAN, Aleida (2010): “The Holocaust — a Global Memory? Extension and Limits of a New Memory Community” en ASSMAN, Aleida & Sebastian CONRAD (eds.)(2010), *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, New York, Palgrave Macmillan, 97-117.
- ASSMAN, Aleida & Sebastian CONRAD (2010): “Introduction”, en ASSMAN, Aleida & Sebastian CONRAD (eds.)(2010), *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, New York, Palgrave Macmillan, 1-16.
- ATHANASIOU, Athena et al. (2008): “Towards a New Epistemology: The ‘Affective Turn’”, *Historein*, vol. 8, 5-16.
- ATTIE, Shimon (2003): “The Writing on the Wall, Berlin, 1992-93: Projections in Berlin’s Jewish Quarter”, *Art Journal*, vol. 62, no. 3, 74-83.
- ATKINSON, Meera y Michael RICHARDSON (2013): “Introduction: At the Nexus”, en Atkinson, Meera; Richardson, Michael (eds.), *Traumatic Affect*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1-19.
- AUESTAD, Lene (2017): “Introduction”, en Auestad, Lene (ed.), *Shared Traumas, Silent Loss, Public and Private Mourning*, London, Karnac Books Ltd., xv-xxxi.
- AVELAR, Idelber (1999): “Restitution and Mourning and Latin American Postdictatorship”, *Boundary 2*, vol. 26, no. 3, 201-224.
- , Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- BAER, Alejandro (2006): *Holocausto: Recuerdo y representación*, Madrid, Losada Editorial.
- , Alejandro (2011): “Los vacíos del Sefarad. La memoria del Holocausto en España”, *Política y sociedad*, vol. 48, no. 3, 501-518.
- BAER, Alejandro & Natan SZNAIDER (2015): “Ghosts of the Holocaust in Franco’s mass graves: Cosmopolitan memories and the politics of ‘never again’”, *Memory Studies*, vol. 8, no. 3, 328-344.
- BAJTÍN, Mijail (1989 [1975]): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

- BANKI, Luisa (2012): “Mourning, Melancholia and Morality: W. G. Sebald’s German-Jewish Narratives”, en AGOSTINHO, Daniela et al. (eds.) (2012): *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH 37-48.
- BARTHES, Roland (1970 [1966]): “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- , Roland (1989 [1980]): *Cámara Lúcida*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- , Roland (2009): *Diario de duelo*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- BAUMAN, Zygmunt (1989): *Modernity and the Holocaust*, Cambridge, Polity Press.
- BECERRA MAYOR, David (2015): *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BENJAMIN, Walter (1999): *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press.
- , Walter (2005): *El libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- BERNECKER, Walther L. y Soren BRINKMANN (2009): *Memorias divididas: guerra civil y Franquismo en la sociedad y la política españolas 1936-2008*, Madrid, Abada Editores.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1982a): *La guerra civil española en la novela*, Tomo I, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A.
- , Maryse (1982b): *La guerra civil española en la novela*, Tomo II, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A.
- , Maryse (2005): “El trauma de la guerra civil española se prolonga: los novelistas de hoy”, en *Guerra y Literatura. Actas XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María, Ed. Fundación Luis Goytisolo, 41-56.
- BEST, Victoria y Kathryn ROBSON (2005): “Memory and Innovation in Post-Holocaust France”, *French Studies*, vol. 59, no. 1, 1-8.
- BLANCHOT, Maurice (1987 [1983]): *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, C.A.
- BOND, Lucy and Jessica RAPSON (eds.) (2014): *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH.
- BOWLBY, John (1969): *Attachment: Attachment and Loss, Volume 1*, New York, Basic Books.
- , John (1973): *Separation: Anxiety and Anger, Volume 2*, New York, Basic Books.
- , John (1980): *Loss: Sadness and Depression*, New York, Basic Books.

- BRISLEY, Lucy (2013): “The Will to Remember: Problematizing the Ethico-Politics of Mourning and Melancholia”, *The International Journal of Civic, Political, and Community Studies*, vol. 10, no. 2, 61-72.
- BROWN, Wendy (1999): “Resisting Left Melancholy”, *Boundary 2*, vol. 26, no. 3, 19-27.
- , Wendy (2001): *Politics Out of History*, Princeton, Princeton University Press.
- BUENO MAQUEDA, Felipe Tomás (2006): “La ficción de la literature o la verdad de la Guerra: apuntes, retos y contradicciones en *Los girasoles ciegos*”, en *Guerra y Literatura. Actas XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María, Ed. Fundación Luis Goytisolo, 167-185.
- BUKIET, Melvin Jules (2002): “Introduction”, en Bukiet, Melvin Jules (ed.) (2002) *Nothing Makes You Free: Writings by Descendents of Jewish Holocaust Survivors*, New York, Norton, 11-23.
- BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CARRIÓN, Jorge (2015): “Doce variaciones y un epílogo”, en *Las variaciones Sebald*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 7-13.
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- CASANOVA, Julián (2013): *España partida en dos. Breve historia de la guerra civil*, Barcelona, Crítica.
- CERVERA, Alfons (2017a): *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, Barcelona, Montesinos.
- , Alfons (2017b): “Entre ficciones y consensos anda el juego. O lo que viene en las películas y las novelas después de la palabra FIN”, en Tous, Pere Joan & Ruhe, Cornelia (eds.), *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista*, Leiden, Brill Rodopi, 189-194
- CHULILLA CANO, Juan Luis (2002): “Informe sobre el castigo post-mortem de los desaparecidos de la guerra civil y sus efectos en sus familias y comunidades”, disponible en: <<http://www.memoriahistorica.org/modules.php?name=News/file=article&sid=14>>
- CLEWELL, Tammy (2004): “Mourning Beyond Melancholia: Freud’s Psychoanalysis of Loss”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52.1, 43-67.
- , Tammy (2009): *Mourning, Modernism, Postmodernism*, New York, Palgrave Macmillan.
- COLMEIRO, José F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.

- COBO ROMERO, Francisco (2003): “Dos décadas de agitación social y violencia política en Andalucía, 1931-1950”, *Studia historica. Historia contemporánea*, vol. 21, 277-309.
- CODDE, Philippe (2011): “Keeping History at Bay: Absent Presences in Three Recent Jewish American Novels”, *Modern Fiction Studies*, vol. 57, no. 4, 673-693.
- COLMEIRO, José (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Antropos Editorial.
- , José (2011): “A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain”, *452°F*, vol. 4, 17-45.
- CONNERTON, Paul (2011): *The Spirit of Mourning: History, Memory, and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COOKE, Dervila (2005): *Present Pasts. Patrick Modiano's (Auto)biographical Fictions*, New York, Rodopi.
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010): *La guerra civil Española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid, Iberoamericana.
- CRAPS, Stef and Michael ROTHBERG (2011): “Introduction: Transcultural Negotiations of Holocaust Memory”, *Criticism*, vol. 53, no. 4, 517-521.
- CRIMP, Douglas (2002): *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Massachusetts, MIT University Press.
- CROWNSHAW, Rick (ed.) (2013): *Transcultural Memory*, New York, Routledge.
- CRUZ, Juan (2006): “Entrevista a los historiadores Paloma Aguilar y Julián Casanova”, en *El País*, disponible en: <[https://elpais.com/diario/2006/07/30/domingo/1154231555\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/07/30/domingo/1154231555_850215.html)>
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (2015): “De los sentido de la derrota. Consecuencias éticas y socio-culturales de la lectura de *Los girasoles ciegos* en el contexto de los estudios de la memoria”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 105-115.
- CUÑADO, Isabel (2007): “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI”, *Dissidences*, vol. 2, no. 3, 1-11.
- DE DIEGO, Estrella (2012): “Pact of Silence: History, Memory, and Melancholic Oblivion in Spain (2001-2011)”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 11, 196-210.
- DELEUZE, Gilles (2004 [1970]): *Spinoza: filosofía práctica*, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- DENHAM, Scott (2006): “Forward: The Sebald Phenomenon”, en Denham, S. & McCulloh, M. (eds.) (2006): *W.G. Sebald: History — Memory — Trauma*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH, 1-6.

- DERRIDA, Jacques (1986 [1976]): “*Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*”, en Abraham, Nicolas y Torok, Maria, *The Wolf Man’s Magic Word: A Cryptonomy*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, xi-xxvii.
- , Jacques (1988): *Mémoire pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée.
- , Jacques (1992): *Points...Interviews, 1974-1994*, Stanford, Stanford University Press.
- , Jacques (1998 [1995]): *Espectros de Marx*, Madrid, Editorial Trotta, S.A.
- , Jacques (2001): *The Work of Mourning*, Chicago, University of Chicago Press.
- , Jacques (2003): *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris, Éditions Galilée.
- , Jacques (2005): *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, New York, Fordham University Press.
- DEVENY, Thomas (2008): “Una nueva perspectiva sobre los maquis: *Silencio roto y La guerrilla de la memoria*”, *Quaderns de cine*, no. 3, 45-55.
- DORCA, Toni (2011): “Presentación: Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni (coord.) (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, 13-31.
- DRAG, Wojciech (2014): *Revisiting Loss: Memory, Trauma, and Nostalgia in the Novels of Kazuro Ishiguro*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- DURRANT, Sam (2004): *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning*, Albany, State University of New York Press.
- EAGLESTONE, Robert (2004): *The Holocaust and the Postmodern*, New York, Oxford University Press.
- ENG, David L. & Shinhee HAN (2003): “A Dialogue on Racial Melancholia”, en Eng, David L; Kazanjian, David (eds.) (2003): *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, California, California University Press.
- ENG, David L. & David KAZANJIAN (eds.) (2003): *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, California, California University Press.
- ENNIS, Juan Antonio (2019): “El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez”, en Macciuci, Raquel & Pochat, María Teresa (directoras) (2010), *Entre la memoria propia y la ajena*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 153-174.
- ERLL, Astrid (2011): “Travelling Memory”, *Parallax*, vol. 17, no. 4, 4-18.
- ESHEL, Amir (2003): “Against the Power or Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald’s ‘Austerlitz’”, *New German Critique*, vol. 88, 71-96.

- , Amir (2013): *Futurity: Contemporary Literature and the Quest for the Past*, Chicago, Chicago University Press.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco (2005): *El fenómeno del revisionismo o los fantasmas de la derecha*, Badajoz, Del Oeste Ediciones.
- , Francisco (2010a): “La guerra en torno a la historia que ha de quedar”, *Hispania Nova*, no. 10, 623-640.
- , Francisco (2010b): “Sobre el concepto de desaparecido”, en Macciuci, Raquel; Pochat, María Teresa (dir.) (2010): *Entre la memoria propia y la ajena*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 305-310.
- , Francisco (2015): *Lucha de historias, lucha de memorias. España 2002-2015*, Sevilla, Aconcagua Libros.
- , Francisco (2017): “Prólogo. Llamar a la cosas por su nombre”, en Cervera, Alfons, *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, Barcelona, Montesinos, 11-17.
- ESTRADA, Isabel (2010): “To Mauthausen and Back: The Holocaust as a Reference in Spanish Civil War Memory Studies”, en Gómez López-Quiñones, A. & Zepp, S. (eds.) (2010), *The Holocaust and Spanish Memory*, Leipzig, Lepiziger Universtätverlag, 37-50.
- FABER, Sebastiaan (2004): “Entre el respecto y la crítica. Reflexiones sobre la memoria histórica en España”, *Migraciones y exilios*, vol. 5, 37-50.
- , Sebastiaan (2005): “The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain, a Review-Article”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 58, no. 1-2, 205-219.
- , Sebastiaan (2011): “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni (coord.) (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, 101-110.
- , Sebastiaan (2012a): “Raising the Specter of ‘Argentinization’: The Temptation of Spanish Exceptionalism”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 11, 117-136.
- , Sebastiaan (2012b): “Elogio del olvido”, *FronteraD*, disponible en línea: [<http://www.fronterad.com/?q=elogio-olvido>]
- , Sebastiaan (2014): “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”, *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, no. 1, 137-155.
- FELMAN, Shoshana (1992): “Camus’ *The Plague*, or a Monument to Witnessing”, en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 93-119.
- FERNÁNDEZ DE MATA, Ignacio (2016): *Lloros vueltos puños: El conflicto de los “desaparecidos” y vencidos de la guerra civil Española*, Granada, Editorial Comares.



- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006): “Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)” en *Guerra y Literatura. Actas XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María, Ed. Fundación Luis Goytisolo, 41-56.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2010): “De las fosas comunes a los derechos humanos. El descubrimiento de las *desapariciones forzadas* en la España contemporánea”, *Revista de Antropología Social*, vol. 19, 161-189.
- FIGUEIREDO, Eurídice (2013): “A pós-memória em Patrick Modiano e W.G. Sebald”, *Alea*, vol. 15, no. 1, 137-151.
- FINE, Ellen S. (1988): “The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature”, en Lang, Berel (ed.) (1988), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes & Meier, 41-57.
- FLANZBAUM, Hilene (ed.) (1999): *The Americanization of the Holocaust*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- FLATLEY, Jonathan (2008): *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- FORTER, Greg (2003): “Against Melancholia: Contemporary Mourning Theory, Fitzgerald’s *The Great Gatsby*, and the Politics of Unfinished Grief”, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, no. 2, 134-170.
- , Greg (2011): *Gender, Race and Mourning in American Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRASER, Nancy (2005): “Reinventar la justicia en un mundo globalizado”, *New Left Review*, vol. 36, nov.-dic., 31-50.
- FREUD, Sigmund (1992a [1976]): *Obras completas Sigmund Freud, Vol. XIV: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico y Trabajos sobre metapsicología y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- , Sigmund (1992b [1976]): *Obras completas Sigmund Freud, Vol. XVIII: Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- , Sigmund (1992c [1976]): *Obras completas Sigmund Freud, Vol. XIX: El yo y el ello y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- FROMM, M. Gerard (ed.) (2012): *Lost in Transmission. Studies of Trauma Across Generations*, London, Karnac Books Ltd.
- FUCHS, Anne (2008): *Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films and Discourse: The Politics of Memory*, New York, Palgrave Macmillan.
- GÁLVEZ BIESCAS, Sergio (2006): “El proceso de la recuperación de la ‘memoria histórica’ en España: Una aproximación a los movimientos sociales por la memoria”, *International Journal of Iberian Studies*, vol. 19, no. 1, 25-51.

- GANAN, Nouri (2011): *Signifying Loss: Toward a Poetics of Narrative Mourning*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- GATTI, Gabriel (2012): *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en el mundo de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo.
- , Gabriel (2014): “Como la [víctima] española no hay”, *Kamchatka*, no. 4, 275-292.
- GEREZ AMBERTÍN, Marta (2005): “El incurable luto en psicoanálisis”, *Psicología em Revista*, vol. 11, no. 18, 179-187.
- GIMBER, Arno (2011): “W. G. Sebald y Alberto Méndez: una atrevida comparación entre la escritura postdictatorial en Alemania y España”, en Reinstädler, Janett (ed.) (2011), *Escribir después de la dictadura*, Madrid, Iberoamericana, 181-196.
- GOLOB, Stephanie R. (2008): “The Return of/to Transitional Justice Politics in Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 127-141.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil Española*, Madrid, Iberoamericana.
- , Antonio (2011): “La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la guerra civil”, en Álvarez Blanco, Palmar; Dorca, Toni (coord.) (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, 111-119.
- , Antonio (2012): “A Secret Agreement: The Historical Memory Debate and the Limits of Recognition”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 11, 87-116.
- , Antonio (2015): “Inocencia victimológica, prudencialismo liberal y desencanto político en *Los girasoles*”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 183-200.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio y Zepp, Susanne (2010): *The Holocaust in Spanish Memory*, Leipzig, Leipziger Universitätverlag.
- GREGG, Melisa y SEIGWORTH, Gregg J. (eds.) (2010): *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press.
- GREIFF, Pablo de (2014): “Report of the Special Rapporteur on the promotion of truth, justice, reparation and guarantees of non-recurrence : Mission to Spain”, UN Human Rights Council, disponible en línea: [<http://www.refworld.org/docid/543fc0fc4.html>]
- HACKL, Erich (2001b). “‘El caso Sefarad’ La responsabilidad de escribir sobre personas reales”. *Lateral*. No. 81, disponible en línea: [<http://circulolateral.com/revista/articulos/081sefarad.htm>], fecha de acceso: 19/02/2016.

- HACKL, Erich (2001a). “‘El caso Sefarad’ Industrias y errores del santo de su señora”. *Lateral*. No. 78, disponible en línea: [<http://circulolateral.com/tema/078ehackl.htm>], fecha de acceso: 19/02/2016.
- HANSEN, Hans Lauge (2012): “Formas de la novela actual”, en Hansen, H. L.; Cruz Suárez, J. C. (eds.) (2012): *La memoria novelada*, Bern, Peter Lang, 83-103.
- , Hans Lauge (2015): “Memoria agonística en *Los girasoles ciegos*,” en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 87-103.
- HARTMAN, Geoffrey (2010): “The Holocaust, History Writing, and the Role of Fiction” en Spargo, R. C.; Ehrenreich, R. M. (eds.) (2010): *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 26-40.
- HERZBERGER, David K. (1995): *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham, Duke University Press.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- , Marianne (2001): “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *The Yale Journal of Criticism*, vol. 4, no. 1, 5-37.
- , Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 103-128.
- , Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press.
- HOMANS, Peter (2000): “Introduction: A Decline in Mourning Practices in Modern Western Societies” en Homans, P. (ed.) (2000): *Symbolic Loss: The Ambiguity of Mourning and Memory at Century’s End*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1-40.
- HUYSEN, Andreas (2000): “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”, *Public Culture*, vol. 12, no. 1, 21-38.
- , Andreas (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press.
- IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2009): *Antígona y el duelo. Una reflexión moral sobre la memoria histórica*, Barcelona, Tusquets Editores, S.A.
- JOHNSON, George M. (2015): *Mourning and Mysticism in First World War Literature and Beyond*, New York, Palgrave Macmillan.
- JOHNSTONE, Peggy (1997): *Transformation of Rage: Mourning and Creativity in George Eliot’s Fiction*, Nueva York, New York University Press.

- JULIÁ, Santos (1999): “De ‘guerra contra el invasor’ a ‘guerra fratricida’”, en Juliá, Santos (coord.) (1999), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy.
- , Santos (2002), “Echar al olvido”, en *El País*, disponible en <[https://elpais.com/diario/2002/06/15/espana/1024092029\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/06/15/espana/1024092029_850215.html)>
- , Santos (2006): “Bajo el imperio de la memoria”, *Revista de Occidente*, no. 302-303, 7-19.
- , Santos (2007): “De nuestras memorias y de nuestras miserias”, *Hispania Nova*, no. 7, 781-798.
- , Santos (2010): “Duelo por la república española”, en *El País*, disponible en <[http://elpais.com/diario/2010/06/25/opinion/1277416811\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/06/25/opinion/1277416811_850215.html)>
- JURT, Joseph (2007): “La mémoire de la Shoah: *Dora Bruder*”, en Flower, J. E. (ed.) (2007), *Patrick Modiano*, New York, Rodopi, 89-108.
- KANSTEINER, Wulf (2004): “Testing the limits of trauma: the long-term psychological effects of the Holocaust on individuals and collectives”, *History of the Human Sciences*, vol. 17, no. 2-3, 97-123.
- , Wulf (2008): “Against the Concept of Cultural Trauma”, en Erll, Astrid et al. (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH, 229-240.
- KELLER, Patricia (2012): “The Valley, the Monument, and the Tomb: Notes on the Place of Historical Memory”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 11, 64-86.
- KELLERMANN, Nathan P.F. (2013): “Epigenetic Transmission of Holocaust Trauma: Can Nightmares Be Inherited?”, *Israeli Journal of Psychiatry and Related Sciences*, vol. 50, no. 1, 33-39.
- KILGERMAN, Eric (2007): *Sites of the Uncanny: Paul Celan, Specularity and the Visual Arts*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH.
- KIRKBY, Joan (2006): “‘Remembrance of the Future’: Derrida on Mourning”, *Social Semiotics*, vol. 16, no. 3, 460-472.
- KIRKMAYER, Laurence J., Robert LEMELSON, & Mark BARAD (2007): *Understanding Trauma: Integrating Biological, Clinical and Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KLARSFELD, Serge (1996): *French Children of the Holocaust: A Memorial*, New York, New York University Press.
- KLEIN, Melanie (1940): “Mourning and its relation to manic-depressive states”, *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 21, 125-153.
- KORDON, Diana R. et alii (2005): *Efectos psicológicos y sociales de la represión política y la impunidad: de la dictadura a la actualidad*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo.

- KOULOURIS, Theodore (2016): “Traumatic Europe: The Impossibility of Mourning in W.G. Sebald’s *Austerlitz*”, en Hammond, A (ed.) (2016), *The Novel and Europe*, London, Palgrave Macmillan, 53-70.
- KOVRAS, Iosif (2012): “Explaining Prolonged Silences in Transitional Justice: The Disappeared in Cyprus and Spain”, *Comparative Political Studies*, vol. 46, no. 6, 730- 756.
- KRISTEVA, Julia (1989): *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia University Press.
- LABANYI, Jo (2002): “Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”, en Labanyi, Jo (ed.) (2002), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, 1-14.
- , Jo (2007): “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War”, *Poetics Today*, vol. 28, no. 1, 89-116.
- , Jo (2008): “The Politics of Memory in Contemporary Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, no. 2, 119-125.
- , Jo (2009): “The language of silence: historical memory, generational transmission and witnessing in contemporary Spain”, *Journal of Romance Studies*, vol. 9, no. 3, 23-35.
- , Jo (2010): “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, no. 3-4, 223-233.
- LABRADOR, Germán (2009): *Letras arrebatadas: poesía y química en la Transición española*, Madrid, Devenir ensayo.
- LACAN, Jacques (1977): “Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet”, *Yale French Studies*, vol. 55-56, 11-52.
- LACAPRA, Dominick (2005 [2001]): *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- , Dominick (2008 [1998]): *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- LANDBERG, Alison (2004): *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press.
- LARRAURI, Eva (2009): “‘El largo viaje’ revive el tema de los desaparecidos en la guerra civil”, *El País*, disponible en línea: < [https://elpais.com/diario/2009/11/27/paisvasco/1259354414\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/11/27/paisvasco/1259354414_850215.html)>
- LAUB, Dori (1992): “An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival”, en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 75-92.

- LEADER, Darian (2008): *The New Black: Mourning, Melancholia and Depression*, Minneapolis, Graywolf Press.
- LEVY, Daniel & Nathan SZNAIDER (2005): *Holocaust and Memory in The Global Age*, Philadelphia, Temple University Press.
- LIIKANEN, Elina (2012): “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo”, en Hansen, H. L.; Cruz Suárez, J. C. (eds.) (2012): *La memoria novelada*, Bern, Peter Lang, 42-53.
- LLUCH-PRATS, Javier (2010): “El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible”, en Macchiuci, Raquel & Pochat, María Teresa (directoras) (2010), *Entre la memoria propia y la ajena*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 51-75.
- , Javier (2016): “‘Yo no voy a olvidar porque otros quieran’: entrevista a Alfons Cervera”, *Revista Caracol*, vol. 11, 302-319.
- LONG, J. J. (2007): *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- LÓPEZ GUIL, Itziar (2015): “Literatura y compasión en la ‘Segunda derrota’ de *Los girasoles ciegos*”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 165-182.
- LOUREIRO, Ángel (2012): “Inconsolable Memory”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 10, 100-122.
- LÜDEMANN, Susanne (2014): *Politics of Deconstruction*, Stanford, California, Stanford University Press.
- LUENGO, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la guerra civil español en la novela contemporánea*, Berlín, Ediciones Tranvía.
- LYOTARD, Jean-François (1988 [1983]): *The Differend: Phrases in Dispute*, Manchester, Manchester University Press.
- MACCIUCI, Raquel (2010): “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en Macchiuci, Raquel & Pochat, María Teresa (directoras) (2010), *Entre la memoria propia y la ajena*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 17-49.
- , Raquel (2019): “El concepto de desaparecido en España y Argentina. Nuevas consideraciones”, en Buschmann, Albrecht; Souto, Luz C. (eds.) (2019): *Decir desaparecido(s): Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Berlin, LIT Verlag, 89-104.
- MAINER, José-Carlos (2006): “Para un mapa de lecturas de la guerra civil”, en Juliá, Santos (dir.) (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, 135-161.
- MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier (2009): “La ‘primera derrota’ de *Los girasoles ciegos* (guerra, vida y libertad en el capitán Alegría)”, *Voz y Letra: Revista de Literatura*, vol. 20, no. 1, 73-90.

- MARTÍN-CABRERA, Luis (2016 [2011]): *Justicia radical: Una interpretación psicoanalítica de las postdictaduras en España y el Cono Sur*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2003): “Sebald o el lugar de la conciencia”, *El País*, disponible en <[https://elpais.com/diario/2003/05/03/babelia/1051918763\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/05/03/babelia/1051918763_850215.html)>
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015): *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Madrid, Anthropos Editorial.
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique & Ilda PERALTA FERREYRA (s.f.): “La guerra civil española en el cine. Antecedentes, contienda y consecuencias en films de ficción y documentales”, Universidad de Huelva. Disponible en <[https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia\\_guerracivil.htm](https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm)>.
- MASSUMI, Brian (2002): *Movement, Affect, Sensation: Parables for the Virtual*, Durham, Duke University Press.
- MATE, Reyes (1998): “En el día del Holocausto”, *El País*, disponible en [https://elpais.com/diario/1998/04/23/opinion/893282403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/04/23/opinion/893282403_850215.html).
- , Reyes (2005): *A contraluz: de las ideas políticamente correctas*, Barcelona, Antrhopos Editorial.
- , Reyes (2006): “Presentación”, en Baer, Alejandro, *Holocausto: Recuerdo y representación*, Madrid, Losada Editorial, 13-22.
- , Reyes (2008): *La herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae.
- , Reyes (2009): *Medianoche en la historia*, Madrid, Editorial Trotta.
- MAYORGA, Juan (2016): *Elipses: Ensayos (1990-2016)*, Segovia, La uña RoTa.
- MCCULLOH, Mark R. (2003): *Understanding W. G. Sebald*, Columbia, University of South Carolina Press.
- METZ, Walter C (2008): “‘Show me the Shoah!’: Generic Experience and Spectatorship in Popular Representations of the Holocaust”, *Shofar*, vol. 27, 16-35.
- MIÑARRO, Anna y MORANDI, Teresa (2009): “Trauma psíquico y transmisión intergeneracional: efectos psíquicos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición en Cataluña”, en Vinyes, Ricard (coord.) (2009), *El estado y la memoria*, Barcelona, RBA, 441-466.
- MOGLEN, Seth (2007): *Mourning Modernity: Literary Modernism and the Injuries of American Capitalism*, Stanford, California, California University Press.
- MOLERO, José Antonio (2005): “Alberto Méndez gana, a título póstumo, el Premio Nacional de Narrativa 2005”, *Gibraltar*, no. 35, 13.
- MORANDI, Teresa (2012a): “Violencia, trauma y duelo”, en Miñarro, A. y Morandi, T. (comp.) (2012), *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la posguerra*,

- la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos*, Barcelona, Red Ediciones, 61-78.
- , Teresa (2012b): “Transmisión psíquica del trauma en los sujetos y entre generaciones”, en Miñarro, A. y Morandi, T. (comp.) (2012), *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos*, Barcelona, Red Ediciones, 79-95.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006): *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi.
- , Carmen (2012): “Criminalizing Maquis: Configurations of Anti-Francoist Guerrilla Fighters as *Bandoleros* and *Bandits* in Cultural Discourse”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 10, 79-99.
- MORRIS, Alan (2006): “‘Avec Klarsfeld contre l’oubli’. Patrick Modiano’s *Dora Bruder*”, *Journal of European Studies*, vol. 36, no. 3, 269-293.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2003): “La novela del desaparecido”, *Letra Internacional*, Invierno, 76-77.
- , Antonio (2008): “Desmemorias”. *El País*. Disponible en línea: <[https://elpais.com/diario/2008/09/06/babelia/1220657954\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/06/babelia/1220657954_850215.html)>.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (2006): “Los trenes de la memoria”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 6, no.1, 101-122.
- NORDHOLT, Annelies Schulte (2007): “*Dora Bruder*: le témoignage par le biais de la fiction”, en Flower, J. E. (ed.) (2007), *Patrick Modiano*, New York, Rodopi, 75-87.
- , Annelies Schulte (2008): *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d’après et la mémoire de la Shoah*, New York, Rodopi.
- , Annelies Schulte (2012): “Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano”, *Neophilologus*, vol. 96, 523-540.
- O’DONOGHUE, Samuel (2016): “The ‘Truth’ of the Past: Fiction as an Alternative to History in Contemporary Spanish Narratives of the Civil War and the Holocaust”, *Hispanic Research Journal*, vol. 17, no. 4, 322-338.
- , Samuel (2018): “Postmemory as Trauma? Some Theoretical Problems and Their Consequence for Contemporary Literary Criticism”, *Passés futurs*, no. 3, disponible en: <https://www.politika.io/en/notice/postmemory-as-trauma-some-theoretical-problems-and-their-consequences-for-contemporary>
- OLEZA, Joan (1996): “Un realismo postmoderno”, *Ínsula*, no. 589-590, 39-42.
- , Joan (2012): *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acá.
- , Joan (2017): “Narrativa, guerra civil, Posmemoria y Generación de 1968. Una baraja desajustada”, Ponencia presentada en el Seminario Internacional



Transferencia de Memoria/Posmemoria, Universitat de València, 16-17 de octubre 2017.

- ORSINI-SAILLET, Catherine (2006): “La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, *Congreso Internacional de la guerra civil 1936-1939*, SECC: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, disponible en línea: [[http://www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/2011-12/Letteratura\\_Spagnola\\_triennale/articoli\\_PDF/Mendez\\_Orsini.pdf](http://www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/2011-12/Letteratura_Spagnola_triennale/articoli_PDF/Mendez_Orsini.pdf)]
- PALOMARES, José (2012): “Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*”, *Impossibilia*, vol. 3, 136-149.
- PATTERSON, David et al. (2002): *Encyclopedia of Holocaust Literature*, Westport, Connecticut, Oryx Press.
- PEREÑA, Francisco (2009): “El capitán Alegría y Walter Benjamin”, *Viento Sur*, no. 100, 175-185.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Ernesto (2010): “Esperpento versus novela histórica”, *El rapto de Europa*, vol. 16, 55-58.
- PERIS BLANES, Jaume (2011): “Hubo un tiempo no tan lejano...”, *452° F*, vol. 4, 35-55.
- PIERA, Carlos (2003): “Introducción”, en Segovia, Tomás (2003), *En los ojos del día. Antología poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- , Carlos (2015): “Nosotros desde lo trágico (una nota)”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 15-28.
- POSSI, Valeria (2016): “Entrevista a Alfons Cervera”, *La nueva literatura hispánica*, no. 20, 335-348.
- POTOK, Magda (2012): “Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la guerra civil”, *Études Romanes de Brno*, vol. 33, no. 2, 9-20.
- PRESTON, Paul (2011): *El holocausto español*, Barcelona, Random House Mondadori.
- RAE, Patricia (ed.) (2007): *Modernism and Mourning*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- RACZYMOW, Henri (1994 [1986]): “Memory Shot Through With Holes”, *Yale French Studies*, vol. 85, 98-105.
- RAMAZANI, Jahan (1994): *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Harvey to Heaney*, Chicago, The University of Chicago Press.
- RENDUELES, César (2015): “La vida en el cementerio. Una conversación con Alberto Méndez”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 285-292.

- RENSHAW, Layla (2011): *Exhuming Loss: Memory, Materiality, and Mass Graves of the Spanish Civil War*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, Inc.
- RESINA, Joan Ramón (2007): “Window of Opportunity: The Television Documentary as ‘After-Image’ of the War”, en Valis, Noël (ed.) (2007), *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, New York: The Modern Language Association of America, 406-424.
- RIBEIRO DE MENEZES, Alison (2011): “Memory and Collective Defeat in Alberto Méndez’s *Los girasoles ciegos*”, *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 17, no. 1, 95-107.
- , Alison (2014): *Embodying Memory in Contemporary Spain*, New York, Palgrave Macmillan.
- RICOEUR, Paul (2000): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Éditions du Sueil.
- RIEFF, David (2011): *Against Remembrance*, Melbourne, Melbourne University Press.
- , David (2016): *In Praise of Forgetting: Historical Memory and its Ironies*, New Haven, Yale University Press.
- RIERA, Miguel (2001): “El silencio habla: Un testimonio sobre la polémica”, *La madriguera*, vol. 39, 53-54.
- , Miguel (2004): “Entrevista a Alfons Cervera. Del dolor que se enquistaba en la carne”, *El viejo topo*, no. 178, 77-75.
- RICCIARDI, Alessia (2003): *The Ends of Mourning*, Stanford, California, Stanford University Press.
- RICHARDS, Michael (1998): *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco’s Spain, 1936-1945*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , Michael (2015): *Historias para después de una guerra. Memoria, política y cambio social en España desde 1936*, Barcelona, Ediciones de Pasado y Presente.
- , Michael (2016): “Prólogo”, en Fernández de Mata, Ignacio, *Lloros vueltos puños*, Granada, Editorial Comares, vii-xii.
- RODRÍGUEZ, Txani (2015): “Alberto Méndez escritor: ‘Para escribir sobre la posguerra se tiene que pasar el asco’”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 293-296.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2015): “El luto como género literario”, *El País*. Disponible en línea: <[https://elpais.com/cultura/2015/05/22/actualidad/1432308593\\_442593.html](https://elpais.com/cultura/2015/05/22/actualidad/1432308593_442593.html)>.
- ROTHBERG, Michael (2000): *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- , Michael (2009): *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonialization*, Stanford, Stanford University Press.
- , Michael (2014): “Preface. Beyond Tancred and Clorinda”, en Rothberg, Michael et al. (2014), *The Future of Trauma Theory*, New York, Routledge, xi-xviii.
- ROTHER, Bernd (2010): “Myth and Fact — Spain and the Holocaust”, en Gómez López-Quiñones & Zepp, Susanne (eds.) (2010), *The Holocaust in Spanish Memory. Historical Perceptions and Cultural Discourse*, Leipzig, Leipziger Universitätverlag, 51-63.
- ROSA, Isaac (2006): “Empacho de memoria”. *El País*. Disponible en línea: <[http://elpais.com/diario/2006/07/06/opinion/1152136806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/07/06/opinion/1152136806_850215.html)>.
- , Isaac (2015): “Prólogo. Y pese a todo, necesitamos más novelas sobre la guerra civil”, en Becerra Mayor, David, *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 9-14.
- ROSE, Sven-Erik (2008): “Remembering Dora Bruder: Patrick Modiano’s Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive”, *Postmodern Culture*, vol. 18, no. 2, 1-31.
- ROSELLO, Mireille (2010): *The Reparative in Narrative: Works of Mourning in Progress*, Liverpool, Liverpool University Press.
- ROSENTHAL, Lecia (2011): *Mourning Modernism: Literature, Catastrophe, and the Politics of Consolation*, New York, Fordham University Press.
- RUBIN, Jonah S. (2015): “Aproximación al concepto de *desparecido*: reflexiones sobre El Salvador y España”, *Alteridades*, vol. 25, no. 49, 9-24.
- RUIZ TORRES, Pedro (2007a): “Los discursos de la memoria histórica en España”, *Hispania Nova*, no. 7, 305-344.
- , Pedro (2007b): “De perplejidades y confusiones a propósito de nuestras memorias”, *Hispania Nova*, no. 7, 800-843.
- RYAN, Lorraine (2010): “A Reconfigured Cultural Memory and the Resolution of Post-Memory in Alfons Cervera’s *Aquel invierno*”, *Hispanic Research Journal*, vol. 11, no. 4, septiembre, 323-337.
- , Lorraine (2011): “The Enactment of Resistance: Hidden and Public Transcripts in Alfons Cervera’s *El ciclo de la memoria*”, *Romance Studies*, vol. 29, no. 1, enero, 40-53.
- , Lorraine (2012): “When the Personal is Political: The Formatino of a Republica Mnemonic Community in Alfons Cervera’s *La noche inmóvil*”, en Menezes, A. R.; O’Leary, C. (eds.) (2012): *Legacies of War and Dictatorship in Contemporary Portugal and Spain*, Bern, Peter Lang AG, 169-186.

- , Lorraine (2013): “Deep Memory and the Impossibility of Civil Resistance in Alfons Cervera’s *Maquis*”, *Hispanic Research Journal*, vol. 14, no. 4, agosto, 338-355.
- S.A. (2006). “Entrevista con Benjamín Prado”. *El País*. Disponible en línea: [[http://cultura.elpais.com/cultura/2006/05/17/actualidad/1147878000\\_1147880084.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2006/05/17/actualidad/1147878000_1147880084.html)]
- SÁIZ, Dionís (2011): *La novela de guerra en el Siglo XXI*, Trabajo Fin de Máster, Universitat de València.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2008): “‘Silencio rota’ (Montxo Amendáriz): imperativos del relato y política de la memoria”, *Foro hispánico*, vol. 32, 39-47.
- SANTNER, Eric L. (1990): *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- SANZ DÍAZ, Benito (2002): *Rojos y demócratas. La oposición al franquismo en la Universidad de Valencia 1939-1975*, Valencia, CC. OO. PV, FEIS y Albatros.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2005a): “Santo diablo”, *El Mundo*, 31 de enero.
- , Santos (2005b): “El milagro de ‘Los girasoles ciegos’: Cuando la Literatura triunfa sobre el mercado”, *El Mundo*, 7 de octubre.
- SAX, David (2009): “Rise of the New Yiddishists”, *Vanity Fair*. Disponible en línea: <<https://www.vanityfair.com/culture/2009/04/yiddishists200904>>
- SCHLACHTER, Birgit (2006): *Schreibweisen der Abwesenheit. Jüdisch-französische Literatur nach der Shoah*, Colonia, Böhlau Verlag GmbH.
- SILVA, Emilio et álli (coord.) (2004): *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid, Ámbito Ediciones.
- SILVERBLATT, Michael (2007): “A poem of an Invisible Subject (Interview)”, en Schwarts, Lynne Sharon (ed.) (2007), *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*, New York, Sevent Stories, 77-86.
- SICHER, Efraim (2005): *The Holocaust Novel*, New York, Routledge.
- SOLANO, Francisco (2004): “El rechazo al olvido”, en *El País*, disponible en <[http://elpais.com/diario/2004/02/28/babelia/1077929420\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/02/28/babelia/1077929420_850215.html)>
- SONTAG, Susan (2000): “A Mind in Mourning: W.G. Sebald’s Travels in Search of Some Remnant of the Past”, *Times Literary Supplement*, 25 febrero 2000, 3-4.
- SOUTO, Luz (2016): “Alfons Cervera, *Otro Mundo*”, *Revista Caracol*, vol. 11, 320-326.
- SPARGO, R. Clifton (2004): *The Ethics of Mourning*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- SPILLER, Roland et al. (2004): *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: Literatura, cine, sociedad*, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.

- STEENMEIJER, Maarten (2009): “La catástrofe del otro: La memoria del Holocausto en España”, en Ribeiro de Menezes, Alison et al. (eds.) (2009), *Guerra y memoria en la España contemporánea*, Madrid, Editorial Verbum, 199-208.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2007): “‘Oneself as Another’: Identification and Mourning in Patrick Modiano’s *Dora Burder*”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, no. 2, 325-350.
- TSCHILSCHKE, Christian von y SCHMELZER, Dagmar (2010): “Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro”, en Tschiltschke, Christian von y Schmelzer, Dagmar (eds.) (2010), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultural española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 11-32.
- THIEBAUT, Carlos (2008): “Relatos del daño: del duelo a la justicia”, en Mugerza, J. Y Ruano de la Fuente, Y. (2008), *Occidente: razón y mal*, Bilbao, Fundación BBVA, 205-232.
- TIZÓN, Jorge L. (2014): *Psicopatología del poder. Un ensayo sobre la perversión y la corrupción*, Barcelona, Herder Editorial, S.L.
- TORRES, Rafael (2002): *Desaparecidos de la Guerra de España (1936-?)*, Barcelona, RBA.
- TOUS, Pere Joan & Cornelia RUHE (2017): “A modo de introducción. Cine y guerrilla o la memoria intempestiva”, en Tous, Pere Joan & Ruhe, Cornelia (eds.) 2017, *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista*, Leiden, Brill Rodopi, 1-22.
- TRAVERSO, Enzo (2016): *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*, New York, Columbia University Press.
- TROMMLER, Frank (2003): “Stalingrad, Hiroshima, Auschwitz: The Fading of the Therapeutic Approach”, en Postone, Moishe & Santner, Eric (eds.), 2003, *Catastrophe and Meaning: The Holocaust and the Twentieth Century*, Chicago, Chicago University Press, 136-153.
- TYRAS, Georges (2007): *Memoria y resistencia: El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos.
- , Georges (2008): “Testimonio literario y procedimientos de garantía: El caso de *Maquis*, de Alfons Cervera”, *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.
- , Georges (2013): “Alfons Cervera: hacia una poética de voces”, en Cervera, Alfons, *La voces fugitivas*, Barcelona, Piel de Zapa, 13-19.
- UNGAR, Steven (2007): “Modiano and Sebald: Walking in Another’s Footsteps”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, no. 2, 1-25.

- VALLS, Fernando (2015): “De los aprendizajes de Alberto Méndez los zumbidos de la memoria”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 62-85.
- VALVERDE GEFAELL, Clara (2014): *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*, Barcelona, Icaria Editorial, S.A.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (2015): “Entre dos muertes: Alberto Méndez y el ángel de la historia”, en López Guil, I.; Albizu Yeregui, C. (eds.) (2015): *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez: 10 años después*, Madrid, A. Machado Libros, 117-148.
- VICE, Sue (2000): *Holocaust Fiction*, New York, Routledge.
- VILLENA, Miguel Ángel (2006): “La guerra civil española fue la guerra de los escritores del todo el mundo”, en *El País*, disponible en <[http://elpais.com/diario/2006/12/13/cultura/1165964405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/12/13/cultura/1165964405_850215.html)>
- VINYES, Ricard (2009): “La memoria del estado”, en Vinyes, Ricard (coord.), *El estado y la memoria*, Barcelona, RBA, 23-66.
- , Ricard (2012): “La pacificación de la memoria pública en España. Una política”, en Miñarro, A. y Morandi, T. (comp.) (2012), *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos*, Barcelona, Red Ediciones, 27-38.
- VIÑA GUZMÁN, María José de la (2009): “Silencio y duelo. El trabajo de la elaboración psíquica en las generaciones de la posguerra”, *Norte de Salud Mental*, vol. 8, no. 33, 41-50.
- VOLKAN, Vamik (2001): “Transgenerational Transmission and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity”, *Group Analysis*, vol. 34, no. 1, 79-97.
- , Vamik (2006): “Large-group psychodynamics and massive violence”, *Ciência e Saúde Colectiva*, vol. 11, no. 2, 303-314.
- WAHNÓN, Sultana (2010): “Graves of the Jews: The Holocaust in Post-war Spanish Poetry”, en Gómez López-Quiñones, A. & Zepp, S. (eds.) (2010), *The Holocaust and Spanish Memory*, Leipzig, Lepiziger Universtätverlag, 183-203.
- WATKIN, William (2004): *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature*, Edinburg, Edinburgh University Press.
- WHITE, Richard (2015): “Dialectics of Mourning”, *Angelaki*, vol. 20, no. 4, 179-192.
- WHITEHEAD, Anne (2004). *Trauma Fiction*, Edinburg, Edinburgh University Press.
- WIESEL, Ellie (1977): “The Holocaust as Literary Inspiration”, en *Dimensions of the Holocaust*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.

- WINTER, Ulrich (2010): “‘Acción solidaria’: The Mauthausen-Experience in Early Narration”, en Gómez López-Quiñones, A. & Zepp, S. (eds.) (2010), *The Holocaust and Spanish Memory*, Leipzig, Lepiziger Universtätverlag, 103-113.
- , Ulrich (2012): “Images of Time: Paradigms of Memory and the Collapse of the Novel of Contemporary History in Spain (2000-2010)”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 11, 12-34.
- WOOD, James (2011): “Sent East”, *London Review of Books*, vol. 33, no. 19, 15-18.
- WOODWARD, Kathleen (1990): “Freud and Barthes: Theorizing Mourning, Sustaining Grief”, *Discourse*, vol. 13, no. 1, 93-110.
- ZEITLIN, Froma I. (1998): “The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature”, *History and Memory*, vol. 2, no. 10, 5-42.
- ZEPP, Susanne (2010): “Early Writing – Max Aub’s *San Juan*”, en Gómez López-Quiñones, A. & Zepp, S. (eds.) (2010), *The Holocaust and Spanish Memory*, Leipzig, Lepiziger Universtätverlag, 169-182.

#### Filmografía citada

- Austerlitz* (Sergei Loznitsa, 2016)
- El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006)
- El largo viaje* (Sabin Egilior, 2009)
- Holocaust* (Marvin Chomsky, 1978)
- La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997)
- Les fosses del silenci* (Montserrat Armengou i Martín y Ricard Belis, 2003)
- Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008)
- Manuscrit trouvé dans l’oubli* (Eugenio Recuenco, 2016)
- Patience After Sebald* (Grant Gee, 2012)
- Schindler’s List* (Steven Spielberg, 1993)
- Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001)
- The Pianist* (Roman Polanski, 2002)