
Anuario de Literatura Comparada

1616

William Shakespeare

*Miguel Cervantes
León de la*

Memoria y trauma
en la literatura
hispano-germana

Ediciones Universidad
Salamanca

1616

Anuario de Literatura Comparada

ISSN: 0210-7287 - DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414> - CDU 821
Vol. 14 (2024)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
www.eusal.es

DIRECCIÓN:

Margarita ALFARO AMEIRO (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

SECRETARÍA:

Rosario LÓPEZ GREGORIS (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

AYUDANTE DE SECRETARÍA:

Ana Belén SOTO CANO (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Rafael ALEMANY FERRER (*Universidad de Alicante, España*)

Francisco CHICO RICO (*Universidad de Alicante, España*)

María COLOM JIMÉNEZ (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Yolanda GARCÍA HERNÁNDEZ (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Mirella MAROTTA (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Mónica MARTÍNEZ SARRIEGO (*Universidad Las Palmas de Gran Canaria, España*)

Begoña ORTEGA VILLARO (*Universidad de Burgos, España*)

Mónica RIUS PINIÉS (*Universidad de Barcelona, España*)

Alexandra SAAVEDRA GALINDO (*Universidad Nacional Autónoma de México, México*)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Carlos ALVAR EZQUERRA (*Universitas Basiliensis-Universidad de Basilea, Suiza*)

Vicenç BELTRÁN PEPIÓ (*Università della Sapienza, Italia*)

Jean BESSIÈRE (*Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Francia*)

Joseba GABILONDO (*Michigan State University, Estados Unidos*)

Francisco GARCÍA JURADO (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Asunción LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Albert LLORET (*University of Massachusetts Amherst, Estados Unidos*)

Daniel-Henri PAGEAUX (*Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Francia*)

José Antonio PÉREZ BOWIE (*Universidad de Salamanca*)

DIRECCIÓN PARA CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

Rosario LÓPEZ GREGORIS (*Facultad de Filosofía y Letras*)

Ciudad Universitaria de Cantoblanco

28049 Madrid

España

1616. Anuario de Literatura Comparada es la revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada.

Su periodicidad es anual y los artículos recibidos son evaluados por revisores externos a la revista mediante el sistema conocido como de doble ciego. *1616. Anuario De Literatura Comparada* se indexa en Academic Search Premier, MLA - Modern Language Association Database y DIALNET; y es evaluada en Miar (Iclds = 6,5). En cuanto al auto-archivo, figura en: Dulcinea (color Azul).

Las normas editoriales del *Anuario* están disponibles en <<http://www.selgyc.com/publi.htm>>

Dirección electrónica: <cesar.dominguez@usc.es>

SUSCRIPCIONES:

MARCIAL PONS, LIBRERO - Departamento de Revistas

C/ San Sotero, 6 - E-28037 Madrid (España)

Teléfono: +34 913 04 33 03. Fax: +34 913 27 23 67. Correo-e: revistas@marcialpons.es

PEDIDOS:

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Plaza San Benito, 23. Palacio de Solís - 37002 Salamanca (España)

Fax: 923 26 25 79. Correo-e: eusal@usal.es

INTERCAMBIO:

Universidad de Salamanca. Servicio de Bibliotecas - Intercambio editorial

Campus Miguel de Unamuno. Aptdo. 597 - 37080 SALAMANCA

Correo-e: bibcanje@usal.es

MAQUETACIÓN:

INTERGRAF

IMPRESIÓN:

NUEVA GRAFICESA

DISEÑO DE CUB.:

JUAN R. BENITO

EDITOR TÉCNICO:

IVÁN PÉREZ MIRANDA

D. LEGAL:

S. 1.124-2011

ISSN:

0210-7287

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca.

A tenor de lo dispuesto en la calificación Creative Commons CC BY-NC-SA, se puede compartir (copiar, distribuir) el contenido de esta revista siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y compartiendo la obra resultante bajo el mismo tipo de licencia (SA).



CC BY-NC-SA

ÍNDICE

MEMORIA Y TRAUMA EN LA LITERATURA
HISPANO-GERMANA

CIFRE-WIBROW, Patricia. <i>Memoria y trauma en la literatura española, alemana y austriaca</i>	9-23
SIGUAN BOEHMER, Marisa. <i>La memoria de las Brigadas Internacionales en la literatura europea</i>	25-50
MAEDING, Linda. <i>Trauma y tradición. El desafío de las genealogías literarias tras el exilio y la Shoah</i>	51-69
VOLLMAYER, Johanna. <i>Memoria suprimida: literatura bajo represión política</i>	71-102
CIFRE-WIBROW, Patricia. <i>Los presentes-pasados en la narrativa postmemorial española y alemana</i>	103-128
MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. <i>El puzle de la memoria en España y en Alemania: miradas retrospectivas a la infancia en escritos autobiográficos o autoficcionales</i>	129-154
VILAR PANELLA, M. Loreto. <i>Tras las sombras. Javier Cercas y Uwe Timm contra el tabú familiar del soldado perpetrador</i>	155-179
GIMBER, Arno. <i>Conflictos políticos en el teatro documento postdramático. Casos en los mundos germano e hispanohablante</i>	181-195
PÉREZ ZANCAS, Rosa. <i>Los peces de la amargura de Fernando Aramburu: un diálogo transnacional y multidireccional</i>	197-221

VARIA

NAZEMI, Zahra. <i>Antiguas perspectivas en el discurso moderno: tópicos literarios en la búsqueda de la paz</i>	225-240
CORREOSO RODENAS, José Manuel. <i>Lenguaje gótico (femenino) y narraciones enmarcadas en <i>The Weir</i>, de Conor McPheerson</i>	241-257
RUBIO ORECILLA, Francisco Javier. <i>Emociones y poética cognitiva: un pasaje a la India de ida y vuelta</i>	259-282

CABRERA MARTÍNEZ, Alejandro. <i>Repensando los Héroes de la Antigüedad: Flash y la Recepción Clásica</i>	283-315
RESEÑAS.....	319-356
AUTORES.....	357-362

1616

Anuario de Literatura Comparada

1616: Anuario de Literatura Comparada

ISSN: 0210-7287 - DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414> - CDU 821

Vol. 14, 2024

TABLE OF CONTENTS

MEMORIA Y TRAUMA EN LA LITERATURA HISPANO-GERMANA

CIFRE-WIBROW, Patricia. <i>Memory and Trauma in Spanish and German Literature</i>	9-23
SIGUAN BOEHMER, Marisa. <i>The Memory of the International Brigades in the European Literature</i>	25-50
MAEDING, Linda. <i>Trauma and Tradition. The Challenge of Literary Genealogies after Exile and the Shoah</i>	51-69
VOLLMAYER, Johanna. <i>Repressed Memory: Mutilated Literature under Political Repression</i>	71-102
CIFRE-WIBROW, Patricia. <i>Present-Pasts in Spanish and German Postmemory Narratives</i>	103-128
MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. <i>The Puzzle of Memory in Spain and in Germany: Retrospective Approaches to Childhood in Autobiographical or Autofictional Writings</i>	129-154
VILAR PANELLA, M. Loreto. <i>Behind the Shadows. Javier Cercas and Uwe Timm against the Family Taboo of the Perpetrator Soldier</i>	155-179
GIMBER, Arno. <i>Political Conflicts in Post-Dramatic Documentary Theatre. Cases from the Germanic and Spanish-Speaking Worlds</i>	181-195
PÉREZ ZANCAS, Rosa. <i>Fernando Aramburu's Los peces de la amargura: A Transnational and Multidirectional Dialogue</i>	197-221

VARIA

NAZEMI, Zahra. <i>Ancient Insights in Modern Discourse: Literary Topoi in the Pursuit of Peace</i>	225-240
CORREOSO RODENAS, José Manuel. <i>Gothic Language (Feminine) and Framed Narratives in The Weir, by Conor McPherson</i>	241-257
RUBIO ORECILLA, Francisco Javier. <i>Emotions and Cognitive Poetics: A Round-Trip Passage to India</i>	259-282

CABRERA MARTÍNEZ, Alejandro. <i>Rethinking the Heroes of Antiquity: Flash and the Classical Reception</i>	283-315
RESEÑAS.....	319-356
AUTORES.....	357-362

NOTA DE LA DIRECCIÓN

El *Anuario 1616*, órgano de expresión de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, comenzó a publicarse en 1977, desde entonces hasta hoy ha traído en sus páginas, a los miembros de la Sociedad y a los lectores interesados, destacadas investigaciones y reflexiones sobre el estudio de la literatura y sobre el comparatismo. En 1977 la llamada «globalización» no era ni siquiera un rumor, pero quienes fundaron la Sociedad y el *Anuario* ya sabían que el mundo entero, en el proceso de su autococonocimiento, había estado siempre interrelacionado, y que todo él era un tejido de dependencias recíprocas que se explicaban entre sí. El futuro, como así ha sido, no podía sino estrechar aún más aquellos lazos, hacerlos más visibles y hacerlos, ciertamente, más necesarios que nunca.

Ni el estudio de la literatura ni el del comparatismo son en el tercer decenio del siglo XXI lo que eran en 1977, y el *Anuario 1616* ha acompañado las transformaciones de nuestro pensamiento y de nuestras relaciones académicas con la mayor atención y de forma continuada. Cada nuevo número del *Anuario*, que sigue haciéndose en papel, sin embargo, llega ahora, además, en el momento de su publicación a todos los rincones del mundo que tengan posibilidades de acceso digital. También la inmediatez planetaria con la que se hace presente cada número de *1616* es testimonio de una voluntad que pretende conocernos mejor.

Como no podía ser de otra forma, la dirección del *Anuario 1616*, junto con los colaboradores de cada número, seguirán dando testimonio de tradición y de renovación. La dirección desea que el *Anuario* siga siendo lo que siempre ha sido, un medio que dé testimonio de la forma en que la literatura y con ella todas las artes son reflejo del conjunto de la experiencia humana.

**MONOGRÁFICO:
MEMORIA Y TRAUMA EN LA LITERATURA
HISPANO-GERMANA**

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414923>

MEMORIA Y TRAUMA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, ALEMANA Y AUSTRIACA

Memory and Trauma in Spanish and German Literature

Patricia CIFRE-WIBROW

Profesora Titular de Universidad

wibrow@usal.es

Ref. Bibl. PATRICIA CIFRE-WIBROW. MEMORIA Y TRAUMA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA Y EN LENGUA ALEMANA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 9-23.

Teniendo en cuenta que la comparación planteada en este monográfico se refiere sobre todo a las experiencias traumáticas relacionadas con la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial, el nacionalsocialismo y la dictadura franquista, hay que insistir en las diferencias, y muy particularmente en la dificultad añadida que supone la superación de los traumas causados por una guerra civil, pues para los países que formaron parte del Tercer Reich la superación de ese pasado se inicia a partir de una derrota *compartida*, que por muy traumática que sea contribuye a *reforzar* el sentimiento de identidad colectiva; mientras que la Guerra Civil española divide el país, generando dos comunidades rememorativas enfrentadas, tanto más cuanto que la fractura entre las así llamadas «Dos Españas» se vio perpetuada por los efectos de una dictadura que duró casi cuatro décadas. Para la joven democracia surgida tras el final del franquismo, el reconocimiento de las injusticias sufridas por las víctimas durante la guerra y la dictadura resultaba particularmente complejo puesto que entrañaba señalar a los victimarios, poniendo en riesgo la reconciliación que se pretendía alcanzar. Por este motivo, en la España democrática durante mucho tiempo la única reparación concedida a las víctimas fue económica. Aun así y con todo, el pago

de dichas compensaciones supuso un esfuerzo extremo para el Estado. Los datos disponibles indican que a mediados de la década de los noventa el peso sobre el total del presupuesto asignado al régimen de clases pasivas llegó a superar el 26 % (Álvarez Junco 2022, 197).

Las diferencias entre la República Federal Alemana (RFA), la segunda República de Austria y la República Democrática Alemana (RDA) no son menos significativas, puesto que ponen de manifiesto la excepcionalidad de la República Federal, recordándonos que entre las naciones ciertamente no es común erigir memoriales a las víctimas de sus propios crímenes. Lo habitual es tratar de liberarse de la culpa y de la responsabilidad, como, de hecho, hicieron Austria y la RDA, al igual que otras muchas democracias exitosas construidas sobre la base de un olvido consciente (Ash 1999, 45). Austria se basó para ello en la declaración de Moscú firmada en 1943 por Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética, citando siempre la primera parte de la misma, en la que la Primera República austriaca era considerada como la primera víctima de la política expansionista nazi, y omitiendo la segunda, alusiva a la responsabilidad histórica de Austria como parte integrante del Tercer Reich. Esta memoria selectiva cobró carácter fundacional en el Tratado de Estado («Staatsvertrag») firmado con las potencias aliadas en 1955 a fin de lograr el restablecimiento de Austria como Estado soberano. En las negociaciones previas, el Gobierno austriaco exigió la eliminación de la segunda cláusula de la declaración de Moscú, obteniendo así el reconocimiento oficial de su estatus como víctima. Del éxito de esta narrativa victimista dependía la elaboración de un nuevo proyecto identitario nacional basado en la asunción de que los problemas del pasado resultaron de una excesiva identificación con Alemania, motivo por el cual de cara al futuro se consideraba que el acento debía recaer en la especificidad de la identidad austriaca (McVeigh 1988; Leitner 1995; Art 2006). Ello implicaba ignorar el papel desempeñado por el austrofascismo y por los nazis austriacos en relación con la anexión de 1938 («Anschluss»); borrar de la memoria colectiva el recuerdo de la enfervorizada acogida dispensada a las fuerzas de ocupación alemanas encabezadas por Adolf Hitler (de origen austriaco); pasar por alto el elevado porcentaje de austriacos que formaron parte de las SS, conformando un 40 por ciento del personal de los campos de exterminio y el 75 por ciento de sus comandantes a pesar de no representar más que un 8 por ciento de la población del Tercer Reich. Políticamente, esta narrativa victimista resolvía además el problema de las reparaciones, de tal suerte que, en 1962, tras nueve años de negociaciones, la Segunda República austriaca aceptó pagar 22 millones más un diez por ciento por costes administrativos frente a los 822 millones de dólares pagados por Alemania Occidental a los supervivientes judíos, sin contar

los 52 billones entregados a Israel en la década de los noventa por parte de la RFA (Art 2006, 109). En relación a las víctimas del nacionalsocialismo que permanecieron en Austria, la atención se centró en las así llamadas víctimas «activas», esto es, en los miembros de la resistencia que arriesgaron sus vidas luchando contra la dictadura, desatendiendo a los otros colectivos de víctimas, denominadas «pasivas». Estas políticas conmemorativas fueron cuestionadas por escritores e intelectuales como Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Ilse Aichinger, Gerhard Roth y tantos otros, pero a nivel colectivo no fueron puestas en entredicho por la opinión pública austriaca hasta mediados de los ochenta. Así, en 1985 un 57 por ciento de los austriacos se mostraba favorable a olvidar los actos cometidos durante la Segunda Guerra Mundial y solo un 27 por ciento estaba a favor de mantener viva la memoria de este periodo (Wassermann 2000, 133). Esta situación cambió drásticamente a raíz del escándalo suscitado en torno a Kurt Waldheim, secretario general de Naciones Unidas entre 1971 y 1981, nominado como candidato a la presidencia por el partido conservador austriaco de cara a las elecciones de 1986. En este contexto, la revista *Profil* sacó a relucir su pasado militar, atrayendo la atención de otros medios y de la opinión pública internacional sobre la implicación del candidato en los asesinatos perpetrados en los Balcanes entre 1941 y 1943 y sobre su papel en relación con la deportación de judíos de Salónica en el norte de Grecia. Aunque ello no impidió su elección como presidente, el debate suscitado marcó un antes y un después en Austria, impulsando una profunda revisión de las actitudes públicas y privadas en relación con el pasado (Cifre Wibrow 2002, 184-192). Aparte de criticar la permisividad con la que buena parte de la sociedad austriaca estaba dispuesta a pasar por alto la implicación de Waldheim en las «campañas de depuración» llevadas a cabo por la *Wehrmacht* durante la Segunda Guerra Mundial en Yugoslavia, escritores como Robert Menasse, Gerhard Roth, Michael Scharang, Josef Haslinger, Gerald Synkowitz, Erich Hackl, Robert Schindel, Anna Migutsch o Elfriede Jelinek impulsaron un proceso de revisión de algunos de los mitos fundacionales de la Segunda República, sosteniendo que la cultura de pactos y coaliciones desarrollada en Austria a partir de la Segunda Guerra Mundial (la así llamada «Sozialpartnerschaft») impidió la renovación política e ideológica del país, pues independientemente de quién ganara las elecciones siempre acababa gobernando una misma coalición formada por socialistas y conservadores. Especialmente lúcidos son los ensayos de Robert Menasse *Überbau und Underground. Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik* [Estructura y superestructura. La estética de la Sozialpartnerschaft] (1990) y *Das Land ohne Eigenschaften* [El país sin atributos] (1993), cuyos análisis muestran hasta qué punto la vida cultural y literaria austriaca se vio condicionada

por esa política hecha a base de pactos y silencios tácitos. Para Menasse, a resultas de ese consenso artificial que durante décadas vino a sofocar las luchas y debates sociales importantes antes de que pudieran articularse, la literatura austríaca manifiesta una conflictividad social especialmente baja (Menasse 1990, 1992). Desde entonces, la memoria cultural austríaca ha experimentado un proceso de convergencia con la cultura rememorativa de la Alemania unificada.

El otro proceso de convergencia es el de la República Democrática Alemana, que coincidió con la República austríaca en su rechazo de la herencia nacionalsocialista, asumiendo la identidad de sus élites, reclutadas entre los antifascistas exiliados en la Unión Soviética. Según el mito fundacional cultivado a lo largo de todo el régimen, los fundadores de la RDA siempre estuvieron profundamente comprometidos con el antifascismo, situándose del lado de la Unión Soviética y derrotando conjuntamente a Hitler. Con base en ello, el nuevo Estado se definió desde el primer momento como un Estado antifascista, rechazando toda vinculación moral, penal o económica con el nazismo y negándose, por consiguiente, al pago de compensaciones. Las pensiones concedidas a las víctimas favorecieron ante todo a los camaradas que formaron parte de la resistencia comunista contra el régimen y todo el territorio de la RDA quedó plagado de monumentos conmemorativos. Debido al antisemitismo asociado al anticapitalismo socialista, a las víctimas judías apenas se les concedió atención, política rememorativa que no fue revisada hasta finales de los ochenta, poco antes de la caída del muro en 1989, cuando se celebró un gran acto en honor a otros colectivos de víctimas como los judíos. A raíz de la unificación, salió a relucir la magnitud de la represión ejercida por el aparato policial del régimen (la «Stasi»), que, con un agente por cada 180 habitantes en 1989, contaba con un sistema de observancia mucho más denso que la KGB (un agente por cada 595 habitantes) o la Gestapo (un agente por cada 8900 habitantes). A partir de la unificación el procesamiento del pasado comunista se vio mediatizado por la memoria cultural construida en la República Federal y por la presión de los medios de comunicación occidentales, que partían del convencimiento de que era necesario procesar ese pasado para que pudiera ser superado. De ahí que los conflictos que habían permanecido tantos años sin ventilarse fueran dirimidos públicamente, lo cual fue especialmente notorio en relación con el así llamado «Deutsch-deutscher Literaturstreit» [Debate literario interalemán] que dominó el panorama crítico-literario durante aproximadamente un año, desde julio de 1990. Centrado en el papel desempeñado por los intelectuales de la RDA frente al poder, este debate dio lugar a dolorosos enfrentamientos entre los escritores que permanecieron en la RDA y los que se exiliaron; entre las generaciones mayores, aún

comprometidas con el proyecto socialista –aunque no con el Gobierno de la SED– y los más jóvenes, que querían un cambio radical; también entre los escritores de la Alemania oriental y los de la Alemania occidental (Cifre 2006). Los textos literarios generados en relación con la ya desaparecida RDA se ven afectados por la doble necesidad de mirar hacia atrás y hacia adelante, reflejando tanto el procesamiento de experiencias pasadas como los procesos de reorientación ante una realidad cambiante. En ellos quedan perfilados los nuevos espacios de libertad que surgen tras la caída del muro, así como las frustraciones provocadas por el papel dominante ejercido por Alemania occidental, que durante el proceso de unificación tendió a imponer sus valores y formas de proceder. En relación con la memoria, ello contribuyó a un procesamiento muy activo de los traumas ocasionados por la dictadura, pero tuvo la contrapartida de suscitar la resistencia de quienes sentían que estaban siguiendo una hoja de ruta impuesta. De ahí que lo social y lo colectivo siguieran estando muy presentes en esta literatura, aun presentados desde un prisma individual.

La diferenciación establecida tanto en Austria como en la RDA entre las víctimas «pasivas» y «activas» contrasta con la cultura memorialista de la República Federal que puso el foco en las víctimas del Holocausto, sobre todo en las víctimas judías. Bien es cierto que durante los años de la ocupación tras el final de la guerra la superación del pasado decretada por las potencias aliadas despertó un gran rechazo entre la población que recordaba ante todo las penurias sufridas (los soldados caídos en el frente, las ciudades destruidas, los bombardeos, el hambre, las muertes en los campos de prisioneros), poniendo de manifiesto la misma tendencia al victimismo que existía también en Austria y la RDA. El nuevo Estado fundado en 1949 se hizo eco de ese victimismo, de tal suerte que la primera ley aprobada por el primer Gobierno encabezado por el canciller Konrad Adenauer fue una ley de amnistía orientada a acabar con las políticas de desnazificación aliadas. Su aprobación el 31 de diciembre de 1949 era justificada con el argumento de que la prolongación de dichas medidas habría generado una radical desafección frente al nuevo sistema democrático (Frei 2002, 13). Paralelamente, se iniciaron, sin embargo, las reparaciones a las víctimas del nacionalsocialismo y se orientó la política internacional a la reconciliación con Francia y con las otras potencias aliadas, proceso que fue esencial de cara a la creación de la Comunidad Europea. La reacción de Konrad Adenauer al ser informado del plan Schuman, con el que se inició el proyecto europeo, demuestra un fuerte deseo de lograr la reincorporación de la nueva República Federal a la comunidad internacional en términos de igualdad. El acuerdo de interés al que se llegó con Francia consistía en que

los alemanes tendrían los medios económicos y los franceses mantendrían la iniciativa política (Judt 2013, 59).

A lo largo de los años sesenta, bajo la influencia del juicio a Eichmann en Jerusalén en 1961, de los juicios de Auschwitz entre 1963 y 1968, de los debates parlamentarios sobre la prescripción de los crímenes asociados al genocidio nazi y de los conflictos intergeneracionales impulsados por el movimiento estudiantil del 68 (sobre todo a través de la revista *Argument*), se va consolidando entre los alemanes occidentales la conciencia de provenir de un régimen criminal. Un hito especial lo marcó la emisión de la serie *Holocaust* en 1979, de tal suerte que la década siguiente estuvo marcada por intensos debates entre los sectores de izquierdas, defensores del modelo conmemorativo contricional, y los conservadores, que reclamaban la necesidad de una «normalización» de las relaciones con el pasado. La unificación alemana, desencadenada por la caída del muro en noviembre de 1989, puso fin a la división de memorias entre las dos Alemanias, produciendo un desplazamiento del interés desde el nazismo a la violencia de Estado durante el comunismo. Aun así, la unificación contribuyó al afianzamiento definitivo del modelo conmemorativo basado en el repudio de la mentalidad de punto final y en la aceptación de la responsabilidad histórica derivada del nacionalsocialismo, de tal suerte que a partir de mediados de los noventa se alcanzaba entre las élites un consenso ya sin fisuras en torno a la convicción de que los genocidios perpetrados durante el nazismo entrañaban un deber de memoria y una responsabilidad de cara a las víctimas y sus descendientes. Este compromiso ético con las víctimas se convertía así en la base moral de la Alemania unificada y en el principio constitutivo de su memoria cultural.

Frente a esto, en España durante la Transición las políticas conmemorativas permanecieron orientadas a resolver el principal problema al que se enfrentaron los primeros gobiernos democráticos, que era el de evitar un golpe de Estado o incluso una nueva guerra civil. Para ello, había que impedir el resurgimiento de los enfrentamientos que dieron lugar a la radical polarización política vivida durante la II República, potenciando la reconciliación entre los españoles. Esto se tradujo en una política conmemorativa tendiente a equiparar olvido, perdón y superación como una fórmula orientada a borrar de la memoria colectiva los resentimientos y odios pasados. Aun así, se realizó un gran esfuerzo económico a fin de ofrecer, mediante sucesivas leyes, una reparación material a las víctimas (Álvarez Junco 2022, 197). Se trató, sin embargo, de evitar atraer la atención pública sobre tales medidas, motivo por el cual estas no fueron acompañadas de una reparación simbólica, ni tan siquiera cuando la democracia quedó consolidada. El éxito mediático del término «echar al olvido», acuñado por Santos Juliá

para referirse a un olvido deliberado, encaminado a evitar que el pasado pudiera «determinar el futuro» (Juliá 1999, 50), se debió precisamente a que legitimaba esta estrategia oficial tendiente a sustraer las injusticias padecidas por las víctimas al debate social. Este silencio impuesto a las víctimas era interpretado como un sacrificio que cabía demandar de ellas para que redundara en beneficio del colectivo.

Y, sin embargo, tan solo unos años más tarde, a comienzos del nuevo siglo, nacía en España un poderoso movimiento de reactivación de la memoria histórica que dio lugar a un verdadero giro cultural de la memoria (Cifre-Wibrow 2022): en tan solo unos pocos años se crearon multitud de asociaciones que comenzaron a trabajar en favor de la recuperación de la memoria y los partidos políticos de izquierdas incorporaron a sus programas la reivindicación de la dignificación pública de las víctimas de la Guerra Civil. En 2007 se promulgó la así llamada Ley de Memoria Histórica, que dio lugar a la proliferación de multitud de exhumaciones de fosas, proceso que puso de manifiesto el desamparo oficial sufrido por los represaliados del franquismo. Al amparo de la Ley de Memoria Histórica, el juez Baltasar Garzón abrió la primera causa contra los crímenes del franquismo, siendo más tarde acusado de prevaricar en dicha investigación, sometido a juicio y absuelto. Las exhumaciones tuvieron una fuerte repercusión mediática a través de infinidad de noticias, crónicas, artículos, columnas, documentales, películas, libros y debates que ponían el presente de nuevo en relación con el pasado. De repente, no solo se hablaba de las exhumaciones de las fosas, sino también de los niños de la guerra, de los niños robados, de las maestras de la II República, del maquis, de los topes y todas las demás víctimas de la Guerra Civil. A medida que el pasado dejaba de ser percibido como una amenaza para el presente y la memoria comenzaba a ser concebida en España como parte esencial de la identidad individual y colectiva del país, se fue incrementando el esfuerzo por incorporar las memorias largo tiempo silenciadas dentro de la memoria cultural. En el marco de este nuevo contexto, se ha promulgado en 2022 una nueva ley de Memoria Democrática; se ha procedido a la exhumación del cadáver de Franco del Valle de los Caídos (redenominado Valle de Cuelgamuros) y se continúan eliminando las alusiones al franquismo en gran cantidad de calles, plazas y monumentos. En los medios educativos y culturales se está comenzando a elaborar una pedagogía ciudadana orientada a terminar con la equidistancia, revirtiendo el proceso de liquidación de las memorias vencidas. La literatura ha acompañado e impulsado este proceso a través de una amplia producción literaria de autores como Rafael Chirbes, Javier Cercas, Dulce Chacón, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Ignacio Martínez de Pisón y un largo etcétera.

Las diferencias entre la cultura rememorativa alemana y austriaca, centrada en la memoria como una vía para la expiación de la culpa, y la memoria transicional española, que concebía la rememoración colectiva como una vía de reconciliación, se ven reflejadas en las respectivas literaturas y muy particularmente en las obras incorporadas al canon por cumplir una importante función en relación con la construcción de la identidad colectiva. Un aspecto diferencial particularmente significativo atañe a la modulación de las relaciones entre historia, literatura y testimonio: la cultura rememorativa conciliadora, dominante en España hasta la primera década del nuevo siglo, tendió a interpretar la literatura de la memoria como una reconstrucción profundamente marcada por una inevitable contaminación entre historia y ficción. Tanto en los propios textos literarios como en su recepción crítica el énfasis recaía ante todo en las dificultades inherentes al acto de recordar: se subrayaban los estragos causados por el tiempo y la desmemoria, la desaparición de los testigos y la confusión generada por todo ello entre verdad y mentira, realidad y ficción y a partir de ahí se justificaba la ficcionalización de la memoria y se quitaba importancia al hecho de que tales hibridaciones restan fuerza a la denuncia que actúa como eje central de la literatura testimonial. Esto supone una diferencia importante en relación con los países germanoparlantes: enfrentados a un relato que roce, de cerca o de lejos, el tema del nacionalsocialismo, para la mayor parte de los escritores y críticos literarios de estos países la cuestión fundamental es la de determinar, en primer lugar, su fidelidad histórica a los hechos, considerada una condición *sine qua non* para su valoración positiva, y a partir de ahí su posicionamiento ético en relación con la memoria, preguntándose si confirma los lugares de memoria establecidos y si estimula la identificación con las víctimas. La consideración que merecen las víctimas en relación con la memoria explica, por otra parte, el compromiso con un modelo «literal» de memoria que busca mantener los vínculos entre el presente y el pasado, porque se entiende que solo así se puede asegurar la pervivencia de un sentido de responsabilidad histórica en relación con el Holocausto (Todorov 2008, 52-53).

El modelo rememorativo dominante en Alemania se vio cuestionado en diferentes momentos de la historia alemana reciente sin llegar a ser cancelado. Así, por ejemplo, en el transcurso del así llamado «Historikerstreit» (Disputa de los historiadores), que se produjo a mediados de los ochenta a raíz de un artículo de periódico en el que el historiador Ernst Nolte comparaba el Holocausto con el Gulag (*Die Frankfurter Allgemeine*, 6.6.1986). Así y con todo, la noción que se impuso finalmente en Suiza, Austria y la Alemania unificada fue la de que era éticamente inadmisibles dejar la rememoración del pasado en manos de la Historia y que el Holocausto

debía continuar sujeto a la memoria literal, siendo rememorado como un fenómeno único en la historia. La Ley de Memoria Democrática aprobada en España en 2022 refleja por su parte el giro cultural desde una cultura de la memoria “conciliadora” a una cultura “reparadora” generadora de una nueva sensibilidad social de cara a las demandas de “Verdad”, “Justicia” y “Reparación” planteadas por las víctimas y sus familiares en relación con los traumas de la Guerra Civil y la dictadura.

* * *

En la medida en que la cultura rememorativa democrática alemana se construye en torno a la memoria y la española en torno al olvido (modelo hoy en vías de superación), cabe considerarlas como modelos antagónicos. Ello supone, sin embargo, pasar por alto una serie de paralelismos como puede ser el del fin con arreglo al cual surgieron, que fue el de la reconciliación de puertas *para adentro* en el caso de España y la reconciliación de puertas *para afuera* en Alemania. Sin desatender las diferencias existentes entre las políticas oficiales de la memoria en los países aquí estudiados, las contribuciones reunidas en este monográfico prestan asimismo atención a los paralelismos, sobre todo en lo relativo al procesamiento literario de ese pasado traumático y a la común reflexión sobre los fenómenos relacionados con el acto de recordar.

En el primer capítulo, titulado «La memoria de las Brigadas Internacionales en la literatura europea», Marisa Siguan analiza la visión de la Guerra Civil de los brigadistas internacionales. Estos se perciben a sí mismos como combatientes de una lucha internacional contra el fascismo. Aunque no alcanzan en su mayoría a comprender las especificidades del conflicto político español, sus relatos retratan de manera muy vívida e impactante lo que sucedió en el frente y en la retaguardia. La trayectoria posterior de estos autores denota, según Siguan, el impacto que tuvo esta experiencia en su formación, explicando, por ejemplo, las actitudes progresivamente críticas frente al estalinismo de autores como Gustav Regler, George Orwell y Arthur Koestler. Por otra parte, a través de sus textos se pone de manifiesto hasta qué punto el esfuerzo por dejar constancia de lo vivido fomenta la reflexión sobre las dificultades a la hora de conjugar el recuerdo y la narración y sobre la complejidad de las relaciones entre documento, testimonio y ficción, siendo todo ello ilustrado a través de un corpus muy amplio que abarca desde los testimonios de Alfred Kantorowicz, Gustav Regler y George Orwell a novelas como *Das große Beispiel [La gran cruzada]*, 2012] (1940) de Gustav Regler, *L'Espoir [La esperanza]*, 1995] (1937) de André Malraux o *Telefónica* (2010) de Ilsa Barea-Kulcsar. Esta visión panorámica se cierra con el análisis de algunas de las obras más recientes de autores como

Erich Hakl (*Entwurf einer Liebe auf dem ersten Blick* [Esbozo de un amor a primera vista, 2010] 1999; *Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit* [La boda de Auschwitz, 2005] 2002); Helena Janzek (*La ragazza de la Leika* [La chica de la Leika, 2019] 2017), Jordi Cantavelles (*El brigadista*, 2015), Maria Barbal (*L'amic escocés*, 2019) o Christopher John Sanson (*Winter in Madrid* [Invierno en Madrid, 2007] 2006).

A continuación, la atención se desplaza a la literatura del exilio, relacionando el exilio alemán después de 1933 con el exilio español desencadenado por el final de la Guerra Civil en 1939. En «Trauma y tradición. El desafío de las genealogías literarias tras el exilio y la Shoah», Linda Maeding parte del presupuesto de que el paréntesis abierto entre un antes y un después en las vidas de los exiliados afecta a la fiabilidad de su memoria, puesto que vuelve problemática su vinculación con la memoria colectiva. A través del análisis de los discursos, ensayos y poemas autobiográficos de Max Aub, Rafael Alberti, Anna Seghers y de Ilse Aichinger, la autora analiza las estrategias de representación y superación de esa crisis de memoria que es al mismo tiempo una crisis de la representación. A su modo de ver, el esfuerzo por representar el trauma, entendido como una herida no cicatrizada, va de la mano de un proceso de reconstrucción de las genealogías literarias imaginadas mediante las cuales los escritores exiliados buscan inscribirse en una tradición literaria que legitime y otorgue un pasado a la propia ubicación extraterritorial. La representación de la experiencia del sujeto en crisis aparece ligada de esta suerte a la recreación de una tradición capaz de darles cobijo.

El capítulo titulado «Memoria suprimida: literatura bajo represión política» aborda los traumas asociados a los sistemas represivos del franquismo y la RDA, y en particular los efectos de la censura en la producción literaria. Partiendo de la convicción de que los procedimientos represivos dependen más de la forma del gobierno que de la ideología, Johanna Vollmeyer muestra la similitud de los mecanismos represivos usados por los dos regímenes a pesar de su ideología contrapuesta. La comparativa desarrollada a partir de ahí no se limita a describir el *modus operandi* de la censura como fenómeno cultural, sino que atiende asimismo a la repercusión que tuvieron esas políticas represivas de cara a la formación de los respectivos patrimonios culturales. Tras enfatizar los paralelismos existentes entre los discursos ideológicos subyacentes a la memoria oficial franquista y de la RDA (ambos de índole heroica, como subraya Vollmeyer, con connotaciones nacionalistas cuasirreligiosas), la atención se centra en las medidas restrictivas adoptadas y el impacto que tuvieron a largo plazo, dando lugar a la desaparición de un gran número de manuscritos y vedando a muchos autores el acceso al canon literario. En relación con todo ello, se enfatiza el

papel desempeñado por los archivos de cara a la recuperación, el almacenamiento, la clasificación y la contextualización de esa documentación. La comparación establecida entre los archivos de uno y otro país, en particular entre el AuL (el archivo dedicado a la conservación del canon literario de la RDA) y el AGA (el archivo español que recoge la documentación no destruida en relación con el franquismo), indica que la Alemania unificada reúne actualmente mejores condiciones para la recuperación del patrimonio anteriormente suprimido, aunque en España se ha avanzado, y se sigue avanzando, muy significativamente, en dicho proceso.

En «Los presentes-pasados en la narrativa postmemorial española y alemana», Patricia Cifre-Wibrow analiza algunas de las estrategias mediante las cuales la literatura se relaciona con la memoria cultural dominante, poniendo el foco en la distinta articulación de las relaciones entre presente y pasado. En relación con la literatura española, diferencia entre el patrón narrativo “conciliador”, dominante desde la Transición hasta la primera década del nuevo siglo, y el patrón “reparador”, impulsado por el movimiento de recuperación de memoria histórica, para tratar de mostrar que se produce un acercamiento entre la literatura memorialista alemana y las obras narrativas españolas inscritas en el patrón reparador. Las diferencias que observa en cuanto a la modulación de la distancia temporal son muy marcadas entre las dos primeras obras estudiadas (*El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, representativa del *boom* de la memoria iniciado en España a mediados de los noventa y la *Novelle A paso de cangrejo* (2002) de Günter Grass-). Entre las siguientes dos obras (la novela autoficcional *Lo que a nadie le importa* (2014) de Sergio del Molino y la (auto)biografía de Uwe Timm *Tras la sombra de mi hermano* (2003)) predominan, en cambio, los paralelismos. La poderosa influencia ejercida por la memoria cultural dominante se hace patente tanto en la desvinculación establecida en *El jinete polaco* entre el presente de la narración y el pasado narrado como en la común tendencia de las restantes obras a perseguir el efecto contrario, enfatizando las continuidades ocultas entre presente y pasado.

Juan Manuel Martín Martín es el autor de «El puzle de la memoria en España y en Alemania: miradas retrospectivas a la infancia en escritos autobiográficos o autoficcionales», un estudio centrado en los escritos autobiográficos de cuatro autores que fueron niños o adolescentes durante la Guerra Civil española y el Tercer Reich, relacionando el relato de sus experiencias con las autobiografías de otros autores de la misma época. Se comparan en primer lugar las memorias infantiles y juveniles de Fernando Fernán-Gómez y Marcel Reich-Ranicki, dos autores que encuentran en el teatro, los libros y el cine el contrapeso idóneo para un mundo en descomposición y cuya visión extrañamente tranquila de esos años contrasta

con el punto de vista adoptado por Tere Medina-Navascués y Ruth Klüger a la hora de narrar sus experiencias de huida y pérdida. Más allá de las diferencias relativas al contexto histórico y a las circunstancias personales de cada autor, el artículo resalta la importancia concedida a los traumas asociados a las experiencias de pérdida (de la patria, de la esperanza, de la familia, del sueño de un mundo mejor), así como la profunda vinculación establecida entre la narración de lo vivido y la reflexión sobre su impacto en la vida restante.

M. Loreto Vilar Panella vuelve asimismo sobre la escritura (auto)biográfica en el capítulo titulado «Tras las sombras. Javier Cercas y Uwe Timm contra el tabú familiar del soldado perpetrador», para interrogarse acerca del componente metaautobiográfico y postmemorial de dos textos que abordan la experiencia de dos soldados perpetradores. Se trata, por un lado, de la novela de «no ficción» de Javier Cercas *El monarca de las sombras* (2017) y, por otro, de la (auto)biografía del escritor alemán Uwe Timm *Tras la sombra de mi hermano (Am Beispiel meines Bruders)*, (2003). El protagonista es en el primer caso Manuel Mena (1919-1938), un tío paterno de la madre del autor, que falleció a los 19 años como alférez en la batalla del Ebro, mientras que el protagonista de Uwe Timm es su hermano mayor Karl-Heinz (1924-1943), miembro de la División *Totenkopf* («calavera») de las *Waffen-SS*, fallecido en el frente oriental durante la Segunda Guerra Mundial. Tras describir las estrategias narrativas empleadas por ambos autores para acercarse a una verdad oculta y tabuizada, la atención se centra en la función ético-estética de sus relatos, que rompen, desde una común posición posmemorística, con los tabúes de la generación anterior, tratando de encontrar un equilibrio entre la cercanía afectiva y el distanciamiento intelectual; buscando una respuesta personal a la cuestión de la culpa y de la (auto)exculpación.

Otro medio muy especial para la representación de memorias traumáticas y procesos de duelo es el teatro documental que se propone llevar la realidad a la escena sin renunciar a un tratamiento artístico. Al ser representado en público y recibido colectivamente, este tipo de teatro presenta importantes particularidades en comparación con la narrativa y la poesía, sobre todo cuando la autenticidad de la experiencia es representada subiendo a los protagonistas reales a las tablas para que puedan contar su propia historia. Como subraya Arno Gimber, autor del capítulo «Conflictos políticos en el teatro documento postdramático. Casos en los mundos germano e hispanohablante», en el caso de las obras relacionadas con los traumas derivados de un pasado violento, los testigos desempeñan con frecuencia un papel fundamental, aportando informes, experiencias y perspectivas auténticas que se integran en la representación teatral, reforzando su credibilidad. Al examinar una serie de ejemplos representativos

de dramaturgos como María San Miguel o del suizo Milo Rau, Gimber no plantea una comparación directa, sino una reflexión sobre el desafío de las convenciones tradicionales del teatro a través de la atenuación del texto en favor de otros elementos escénicos como los visuales o acústicos. Interpreta la progresiva permeabilización de las fronteras entre la realidad y lo que sucede en el escenario como una reacción frente a la actitud distante del teatro documental, que maneja datos y hechos, pues las obras analizadas tratan de reactivar la implicación del público a través de elementos interactivos y de inmersión. El principal objetivo de estas obras, para Gimber, es hacer audibles voces olvidadas, volviendo visible lo que ha quedado oculto en la memoria colectiva, al tiempo que responde a un creciente anhelo por lo verídico y lo auténtico en un mundo cada vez más dominado por los *fake news* y por las realidades virtuales.

Finalmente, Rosa Pérez Zancas aborda el tema del terrorismo en «*Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu: un diálogo transnacional y multidireccional», relacionando la exploración narrativa del impacto del terrorismo de ETA en la vida de sus víctimas planteada por Aramburu con una serie de obras en lengua alemana sobre la violencia del nazismo y la extrema derecha. Partiendo de los *topoi* literarios con los que trabaja Aramburu, se examinan las relaciones de transferencia e intercambio entabladas entre *Los peces de la amargura* y la literatura alemana sobre el nacionalsocialismo y los atentados más recientes. Dicho análisis se apoya en los conceptos de «Multidirectional Memory» y «The Implicated Subject» de Michael Rothberg, a fin de subrayar el impacto ejercido por la creciente globalización en la generación de una cultura de la memoria transnacional y una producción literaria que están traspasando cada vez más decididamente los marcos nacionales.

El acto de recordar es concebido en todos estos trabajos como una búsqueda, pues se parte del presupuesto de que, a fin de recuperar una imagen del pasado, se hace necesario emprender un trabajo rememorativo que no puede por menos de transformar la imagen del pasado recuperado. Ni tan siquiera a la literatura, con todo su talento representativo, le es dado visitar el pasado sin contaminarlo de presente; sin que el punto de vista de quien recuerda deje inscritas sus huellas en lo recordado. Por este motivo, preguntarse por la influencia del presente sobre el pasado implica interrogarse acerca del papel ejercido por la memoria cultural mediante la cual es procesado. Para los trabajos recogidos en este volumen, este es un presupuesto metodológico que los lleva a interesarse no solo por las formas de representación literaria, sino también por su condicionamiento a través de la memoria cultural desarrollada en cada país. Solo así es posible comprender, y explicar, las maneras tan distintas de contar acontecimientos similares en tantos aspectos.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, José. *Qué hacer con un pasado sucio*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- ART, David. *The Politics of the Nazi Past in Germany and Austria*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- ASH, Timothy Garton. «La verdad sobre la dictadura». *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 1999, 1, pp. 25-48.
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck, 2006.
- CIFRE WIBROW, Patricia. «Literatura, memoria y olvido. La narrativa española y austriaca de los años ochenta». *Revista Anthropos*, 2002, 196, pp. 174-194.
- CIFRE WIBROW, Patricia. «Controversias literarias a raíz de la unificación». En Manuel MALDONADO ALEMÁN (coord.). *Narrativa de la unificación alemana*. Bern: Peter Lang, 2006, pp. 75-94.
- CIFRE-WIBROW, Patricia. *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones literarios*. Berlín: Peter Lang, 2022.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Berlín: Aufbau Taschenbuch, 2000.
- FREY, Norbert. *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München: Beck, 1996 [*The Politics of Amnesty. Adenauers Germany and the Nazi Past. Vergangenheitspolitik*. Columbia: Columbia University Press, 2002].
- JUDT, Tony. *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006.
- JUDT, Tony. *¿Una gran ilusión? Un ensayo sobre Europa*. Madrid: Taurus, 2013.
- JULIÁ, Santos. «Rastros del pasado». *El País*, 25. 07. 1999, p. 50.
- JULIÁ, Santos. «Echar al olvido». *El País*, 15. 06. 2002. [<https://elpais.com/diario/>].
- LEITNER, G. (Hg.). *Was wird das Ausland dazu sagen? Literatur und Republik in Österreich nach 1945*. Wien: Picus, 1995.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel. «Literatura, memoria e identidad cultural». En Manuel MALDONADO ALEMÁN (coord.). *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*. Berna: Peter Lang, 2009, pp. 15-59.
- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel y Leopoldo DOMÍNGUEZ MACÍAS. «Humanitarismo como deuda: Alemania y su memoria traumática». *Co-herencia*, 2022, 19(36), pp. 131-160.
- MCVEIGH, *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*. Wien, 1988.
- MENASSE, Robert. *Überbau und Underground. Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- MENASSE, Robert. *Das Land ohne Eigenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- NOLTE, Ernst. *Streitpunkte: heutige und künftige Kontroversen um den Nationalsozialismus*. Berlin: Propyläen, 1994.

- OLICK, Jeffrey K. *The Sins of the Fathers. Germany, Memory, Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- PEARCE, Caroline. *Contemporary Germany and the Nazi Legacy. Remembrance, Politics and the Dialectic of Normality*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- PICHLER, Georg. *Gegenwart der Vergangenheit. Die Kontroverse um Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien*. Zürich: Rotpunktverlag, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1999.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2010. (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 1981).
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2008.
- WASSERMANN, Heinz. 'Zuviel Vergangenheit tut nicht gut!': *Nationalsozialismus im Spiegel der Tagespresse der Zweiten Republik*. Vienna: Studien Verlag, 2000, p. 75.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/16162024142550>

LA MEMORIA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES EN LA LITERATURA EUROPEA

The Memory of the International Brigades in the European Literature

Marisa SIGUAN BOEHMER

Catedrática de Literatura en Lengua Alemana, Universitat de Barcelona
marisasiguan@ub.edu

Recibido: 24/05/2024; Aceptado: 11/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. MARISA SIGUAN BOEHMER. LA MEMORIA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES EN LA LITERATURA EUROPEA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 25-50.

RESUMEN: El texto propone el análisis de la narrativa, de testimonio o de ficción, que configura la memoria de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española a lo largo del tiempo hasta nuestros días. Estudia textos de los propios combatientes y de generaciones posteriores, documentos autobiográficos y testimoniales, autoficciones y novelas hasta nuestros días. Se centra en estudiar los mecanismos de escritura desde la memoria y la postmemoria; la problemática relación cambiante entre recuerdo y narración, entre documento, testimonio y ficción. Las obras objeto de estudio son de Alfred Kantorowitz, Gustav Regler, George Orwell, Ilsa Barea Kulcsar, Moises Broggi, Erich Hackl, Jordi Martí Rueda, Helena Janeczek, Jordi Cantavelles, Maria Barbal, John Christopher Sansom y Marc Arnold Wiederkehr.

Palabras clave: Brigadas Internacionales; Guerra Civil; literatura y memoria histórica.

ABSTRACT: The text proposes an analysis of the narrative, both testimonial and fictional, that has shaped the memory of the International Brigades in the

Spanish Civil War over the course of time up to the present day. It studies texts by the combatants themselves and later generations, autobiographical and testimonial documents, autofictions and novels up to the present day. It focuses on the study of the mechanisms of writing from memory and post-memory, the problematic changing relationship between memory and narration, between document, testimony and fiction. The works studied are by Alfred Kantorowitz, Gustav Regler, George Orwell, Ilsa Barea Kulcsar, Moisés Broggi, Erich Hackl, Jordi Martí Rueda, Helena Janeczek, Jordi Cantavelles, Maria Barbal, John Christopher Sansom and Marc Arnold Wiederkehr.

Key words: International Brigades; Spanish Civil War; Literature and Memory of History.

1. LOS ECOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Probablemente ninguna guerra ha sido seguida con un interés tan apasionado y, a la luz de la Segunda Guerra Mundial que estalló inmediatamente después, olvidada tan rápidamente como la Guerra Civil española. Y pocas veces una guerra ha motivado a tanta gente de diferentes naciones a participar voluntaria y activamente en ella.

Desde los años 30 hasta la actualidad se han dedicado numerosos textos a la Guerra Civil española. Algunos de los textos periodísticos sobre la misma se han convertido en clásicos de la historia del periodismo, como el artículo de George Steer (1937) sobre el bombardeo de Guernica o el de Jay Allen (1936) sobre la matanza de Badajoz al comienzo mismo de la sublevación. Entre los intelectuales y escritores que se implicaron en la guerra del lado de la República, que participaron en los combates, viajaron al país o se posicionaron públicamente a favor de la República y escribieron sobre ella, se encuentran buena parte de los nombres que configuraron la literatura de los años treinta del siglo XX¹. Este artículo trata de literatura autobiográfica y novelesca sobre las Brigadas Internacionales a lo largo del tiempo y hasta nuestros días.

Para considerar estas obras, hay que distinguir entre diferentes tipos de textos literarios y, por supuesto, entre generaciones de escritores y

1. Respecto a la historia de los voluntarios internacionales y la literatura sobre la Guerra Civil ver SÁNCHEZ ZAPATERO (2021). Respecto a la Guerra Civil en la literatura de habla alemana sigue siendo determinante la obra de PICHLER (1991). En el apéndice, Pichler enumera 99 autores y autoras de habla alemana que participaron en la guerra y escribieron sobre ella (pp. 452-455).

escritoras, periodos y recepciones. Los textos contemporáneos a la guerra se escribieron en un entorno extremadamente politizado, primero debido a la propia guerra y a las posiciones por las que se luchó en ella y, posteriormente, por el contexto de la Guerra Fría. Esta tuvo un efecto devastador sobre la memoria de la República española y los derrotados en la Guerra Civil. Pues, por un lado, en Occidente, la Guerra Fría convirtió a Franco en aliado en la lucha contra el bloque soviético y permitió a España entrar en la ONU, lo que supuso de facto borrar la incómoda memoria de la República. Y, por otro, en el Este, si bien la memoria de los voluntarios internacionales siguió formando parte de la tradición antifascista y desempeñó un papel de gran importancia en el discurso fundacional de la RDA como nación, también fue víctima del régimen de terror estalinista: muchos de los voluntarios que regresaron al Este después de la Guerra Civil fueron víctimas de la desconfianza absoluta de sus regímenes, de represión e incluso ejecución. Estos factores repercutieron sobre los textos contemporáneos y literarios y sobre su recepción.

Entre los géneros literarios escritos por los propios voluntarios internacionales, o que tomaron como tema las Brigadas y los voluntarios, el teatro es el menos presente. Es probable que la causa sean las dificultades de la puesta en escena y de representación en países e idiomas extranjeros por parte de los escritores exilados, incluso en épocas posteriores, cuando la guerra ya no suscitaba gran interés, borrada por la Segunda Guerra Mundial.

La situación es muy diferente en el caso de la poesía y, sobre todo, de las canciones, que encontraron en su día una amplia difusión. Escritas en su mayor parte en el momento y para el momento, sugieren cercanía emocional a lo que cantan y tienen funciones obvias: propagandísticas, elegíacas o animadoras. La canción de la Columna Thälmann, compuesta por Paul Dessau (1894-1979) y cantada por Ernst Busch (1900-1980) (1938, 32), o las impresionantes elegías para Hans Beimler escritas por Rafael Alberti (1902-1999) (2003) y Emilio Prados (1899-1962) (1937) son un ejemplo elocuente de ello. Tanto la canción de la Columna Thälmann como la de Hans Beimler, con letra de Ernst Busch y también cantada por él², se convirtieron en clásicos que habían de reforzar la tradición antifascista en el discurso fundacional de la RDA³.

2. Rüdiger Reinecke (2020, 255-560) expone un exhaustivo panorama de la lírica inspirada por la Guerra Civil española centrado específicamente en el bombardeo de Guernica.

3. En la RDA tuvieron especial repercusión dos colecciones de poemas de voluntarios en la Guerra Civil española, ambos editados poco después de la fundación de la RDA: ARENDT (1952) y WEINERT (1951). Respecto a las Brigadas Internacionales y su función en el

El volumen mayor de obras sobre los voluntarios de la Guerra Civil, sin embargo, lo constituye la producción narrativa, es decir, la prosa de las memorias, los partes del frente y las novelas. También son las obras que han ejercido una influencia más duradera en la imagen y la memoria de la Guerra Civil española, hasta el punto de que las Brigadas Internacionales o la experiencia de voluntarios individuales en la guerra siguen siendo objeto de novelas actuales. Este trabajo va a tratar sobre toda esta tipología de prosa narrativa.

La literatura narrativa sobre la Guerra Civil española, como la que deriva de cualquier guerra, resulta de una interrelación dinámica entre el recuerdo y la narración con voluntad de testimonio, pero esta dinámica se desarrolla de forma diversa según las generaciones y con ello determina estrategias narrativas diferentes. Para quienes vivieron la guerra, la tensión entre el recuerdo de lo vivido y la narración desempeña un papel fundamental para afirmar la veracidad de su testimonio; en este sentido, todas las estrategias de autenticación son fundamentales en sus textos, que son también relatos de sus experiencias o memorias redactadas con la ambición de poseer cualidades literarias. La autenticidad y la pretensión de veracidad desempeñan asimismo un papel fundamental en las ficciones que constituyen las novelas escritas por los coetáneos. En el caso de las generaciones posteriores, la voluntad de escribir un relato veraz y fiel a la historia plantea toda una serie de problemas por resolver y decisiones que tomar. Así, hay que decidir hasta qué punto recurrir a documentos históricos y hasta qué punto ficcionalizar, si ceñirse a una ficción puramente historicista, hasta qué punto incorporar documentación histórica a los textos y remitir a ellos, qué estrategias literarias y textuales desarrollar.

En definitiva, cada uno de los textos responde a su manera a toda una serie de preguntas: ¿cómo se pueden escribir relatos que supuestamente describen la «Historia»? ¿Qué función tienen estos relatos? ¿Cómo se estructuran, con qué material, con qué medios literarios? ¿Qué conclusiones se pueden sacar para la época en la que se escriben? ¿Siguen siendo un tema literario las Brigadas Internacionales? Aquí se trata de explorar estas cuestiones a partir de obras literarias sobre voluntarios internacionales escritas a lo largo de diferentes generaciones hasta nuestros días. La selección de obras tratadas se propone documentar tipologías diferentes de textos: en primer lugar, los escritos por los propios voluntarios, que incluyen textos autobiográficos, memorias, documentación y novelas, y, en segundo lugar,

discurso antifascista como mito fundacional de la RDA ver también UHL (2004) y BERNECKER (2019, 123-155).

novelas de generaciones posteriores, que se podrían incluir en el ámbito de la postmemoria, en diferentes lenguas europeas, hasta hoy.

2. TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS, RELATOS DOCUMENTALES Y MEMORIAS

Los propios voluntarios escribieron tanto textos autobiográficos como textos de ficción determinados por sus propias experiencias. Presento aquí algunos ejemplos representativos de los distintos tipos de textos que produjeron.

Alfred Kantorowicz (Berlín 1899-Hamburgo 1970) es uno de los autores que pueden considerarse como cronistas minuciosos de las Brigadas Internacionales. Como periodista, se había posicionado en contra del NSDAP en los años veinte y tuvo que huir del país en 1933. Participó en la guerra española de diciembre de 1936 a abril de 1938. Como miembro del comisariado político de la XI Brigada, se encargó de la edición alemana de *Le volontaire de la liberté* (editado en Valencia). Ya durante la guerra, tras ser herido en julio de 1937 en la batalla de Brunete, escribe sobre el batallón en el que era oficial de información, el Batallón Tschapaiev. En 1938 abandona España para exiliarse en Estados Unidos, y regresa en 1946 a la RDA, donde publica la revista *Ost und West* y se posiciona entre los frentes de la incipiente Guerra Fría. En 1957, tras la represión del levantamiento húngaro, huyó a Alemania Occidental. El hecho de que siguiera aferrándose a su reivindicación de independencia entre los frentes y no se presentara como un converso a la sociedad occidental le causó dificultades tanto en Múnich como en Hamburgo⁴. *Tschapaiev, el batallón de las 21 naciones* fue editado en Madrid ya en 1938. En la RDA, donde se publicaron la mayoría de obras de los voluntarios internacionales de lengua alemana, el volumen, que corresponde a una especie de documentación polifónica, se publica en 1948.

Para documentar la historia del batallón, Kantorowicz selecciona unos 200 textos y los ensambla a modo de collage. Utiliza entradas de diarios y fragmentos de cartas, extractos del periódico del batallón, órdenes, documentos, todos en diferentes idiomas, así como 180 ilustraciones, fotografías, dibujos y caricaturas. De este modo, la breve historia del batallón (de noviembre de 1936 a agosto de 1937) se explica, por así decirlo, desde el propio batallón, aunque la función unificadora y de creación de comunidad por parte de Kantorowicz está garantizada por inserciones en el texto, además de un prólogo y un epílogo del autor. Todo ello documenta la vida cotidiana del batallón,

4. Ver también, respecto a Kantorowicz, UHL (2004, 152-162) y BUSCHMANN (2021, 61-89), aquí pp. 78-82.

creando así una comunidad que está por encima de las diferentes voces y lenguas y que, como indica Albrecht Buschmann (2021, 78-82), resulta ser el objetivo principal del volumen. La diversidad de lenguas en el batallón suponía sin duda un reto para la organización de la vida y la planificación de las batallas; en este sentido la comunicación y la escritura se convierten en aspectos fundamentales de la vida cotidiana y el volumen documenta cómo el repicar de la máquina de escribir y el tableteo de la ametralladora van de la mano en la vida del batallón. En las diversas reediciones de la obra, Kantorowitz tuvo que defenderse, ya en 1956, de la omisión de algunos nombres que no contaban con la aprobación del partido. Los prefacios de las distintas ediciones subrayan la función unificadora del texto, la creación de cohesión entre los integrantes del batallón. Por medio de esta cualidad unificadora, creadora de comunidad, el volumen cumple una importante función en la Segunda Guerra Mundial, donde es leído por los oficiales del Ejército Rojo, tal como menciona el propio autor en el epílogo de 1948. La comunidad de los combatientes españoles se convierte así también en un ejemplo para las batallas posteriores; deviene un paradigma cultural de la memoria.

Kantorowicz dedica un segundo texto a la guerra, ahora en un formato diferente, el de diario: el *Spanisches Kriegstagebuch (Diario de guerra español)*. Aquí la atención se centra en el yo y, por tanto, en el autor como testigo contemporáneo y voz organizadora de lo narrado. También aquí resulta revelador comparar las distintas ediciones, respectivamente de Berlín Este en 1948, Colonia en 1966 y Fráncfort del Meno en 1988. Las primeras notas del diario están escritas entre 1936 y 1938. Los comentarios y las reflexiones sobre el transcurso de la guerra cambian a lo largo de las ediciones; documentan la evolución personal de Kantorowicz, sus dificultades con la política de partido en la RDA, su fallida integración en el Oeste de la Guerra Fría. El autor se esfuerza por describir la vida cotidiana de los soldados del batallón, muy en la tradición de los relatos bélicos de la Primera Guerra Mundial. Tematiza las dificultades cotidianas, la desintegración de todo orden en la batalla, los moribundos, la suciedad, los piojos. Reproduce también la imagen y la experiencia de los valientes soldados que luchan y mueren mientras los poderosos prosiguen su política en la retaguardia. De este modo, el idealismo de un ejército de voluntarios cae víctima de la política del poder y del pragmatismo de la política mundial.

Las anotaciones del diario describen la vida de los soldados y el desarrollo de las batallas, a partir de las propias experiencias de Kantorowicz. No abordan, ni pueden hacerlo, la situación española, los problemas específicos de la República y de sus gobiernos. De hecho, esto es una constante en los textos de los voluntarios internacionales, que se definen como compañeros de armas en una lucha internacional contra el fascismo. Kantorowicz

considera la Guerra Civil española como precursora de la Segunda Guerra Mundial y la describe y analiza en estos términos más amplios.

Para muchos combatientes, las experiencias vividas en la Guerra Civil española se convirtieron en el punto de partida de su distanciamiento del estalinismo del Partido Comunista, un distanciamiento que mostraron en obras posteriores. Gustav Regler, Arthur Koestler y George Orwell son algunos de los protagonistas más conocidos. Orwell sería un ejemplo muy representativo de esta evolución.

George Orwell (1903-1950) llegó a España a través del Partido Laborista Independiente (ILP) en diciembre de 1936 y se unió a una unidad de milicianos del partido POUM, que simpatizaba con el trotskismo. Herido en el frente de Huesca, fue trasladado a Barcelona en mayo del 37 para recibir tratamiento médico. Allí fue testigo de las sangrientas batallas entre anarquistas y fuerzas gubernamentales, que acabaron con un claro dominio de los comunistas y la práctica aniquilación política de los demás partidos de izquierda. El propio Orwell estuvo en peligro de muerte y apenas consiguió escapar de España. Inmediatamente después escribió su *Homage to Catalonia*, que se publicó en 1938. Pero antes de su muerte, en 1950, Orwell tomó nota de los cambios que deseaba para una nueva edición: corregir algunas inexactitudes y suprimir del texto dos capítulos que podrían considerarse análisis políticos para insertarlos como apéndice al final de la publicación. De este modo, el texto queda estructurado en dos partes: en la primera, una voz narrativa personalizada en el autor describe las experiencias personales de la guerra, en la segunda, se incluyen dos capítulos a modo de apéndice en los que se analiza la situación política en la que se inscriben estas experiencias. Orwell demuestra así que es muy consciente de la problemática relación entre la interpretación de las experiencias personales y la historiografía. Plantea la complicada relación entre memoria, narración e historia, y advierte explícitamente al lector de la parcialidad de todo relato de experiencias bélicas, no sólo del suyo propio. «Beware of my partisanship, my mistakes of fact and the distortion inevitably caused by my having seen only one corner of events. And beware of exactly the same things when you read any other book on this period of the Spanish war» (2000, 186). Su texto como relato de experiencias describe la guerra tal como la vive el individuo, que la sufre en el caos de órdenes incomprendibles, sangre, suciedad, piojos, pero al mismo tiempo intensamente caracterizada por la camaradería.

Todos estos textos de testigos coetáneos describen experiencias que muestran y definen la vida de los soldados en comunidad. Estas experiencias se repiten una y otra vez en los textos, como ya lo hacían en la literatura surgida de la Primera Guerra Mundial. El bautismo de fuego, la muerte

de un camarada, el escaparse por un pelo de una situación mortífera, las propias heridas, etc., forman parte de esta tradición de literatura de guerra, y determinan, como experiencias conocidas y compartidas, la comunidad de los que luchan juntos en todas las guerras. También confieren a los textos su carácter de autenticidad a los ojos del conjunto de lectores: éstos reconocen como auténtico lo que ya han aprendido a reconocer como tal sobre la base de los textos anteriores, los relatos de guerra que han leído⁵. En este sentido, estos textos se inscriben en una tradición de narraciones bélicas cuyo heroísmo hunde sus raíces en la vida cotidiana y en la experiencia de la camaradería.

Las experiencias de Orwell en España constituyen la base de sus novelas posteriores: *Rebelión en la granja* (1945) como sátira del totalitarismo y *Mil novecientos ochenta y cuatro* (1949) como distopía totalitaria

Los textos comentados hasta ahora fueron escritos durante, o inmediatamente después, de los acontecimientos que describen. Quisiera mencionar aun un texto de memorias en este grupo de relatos de experiencias, es decir, un texto que se escribe mucho después de los hechos narrados, que tiene como sujeto al propio escritor, y que retrospectivamente intenta una función ordenadora, explicativa y armonizadora de la propia vida para superar así el trauma de la guerra y la derrota. Se trata de las memorias del cirujano catalán Moisés Broggi, publicadas en 2001. Las escribió a la edad de noventa años.

Moisés Broggi (1908-2012) fue enviado desde Barcelona a principios de marzo de 1937 con un equipo de tres médicos por la Generalitat de Cataluña a Albacete para incorporarse a las Brigadas Internacionales, y fue destinado al frente del centro de España, adonde llegaron tras la batalla del Jarama. Él era el cirujano del grupo. Le acompañaban un ayudante y un anestesiista. En las memorias de Broggi se trata el aspecto médico de la guerra. La opinión de Broggi sobre los servicios médicos de las Brigadas es totalmente positiva; recuerda con admiración el equipo quirúrgico de primera clase, la amabilidad de los médicos y también la amplitud de miras con la que se cumplieron sus deseos organizativos. Broggi escribe sobre las técnicas innovadoras para tratar las heridas de guerra y elogia el funcionamiento de las unidades de bancos de sangre organizadas por el médico canadiense Bethune, por un lado, y el médico catalán Durán desde el Hospital Clínico de Barcelona, por otro. Habla del desarrollo del concepto de Hospital Móvil Quirúrgico del Frente y del primer quirófano móvil construido por Renault gracias a una suscripción de trabajadores

5. Respecto a las narraciones bélicas, el testimonio y los paradigmas culturales de la memoria ver: ERLI (2005, 36-59).

suizos, al que llamaron Auto-Chir. Broggi elogia la labor de las diversas enfermeras de distintos países con las que trabajó y destaca la amistad que entabló con varios miembros de las Brigadas después de la guerra. Subraya repetidamente el orden que reinaba en las Brigadas Internacionales respecto a las cuestiones médicas y sólo expresa recuerdos positivos. El horror de la carnicería inherente a la guerra sigue presente en su texto después de tantos años; la culpa de la guerra recae para él claramente en el bando insurgente, y también subraya no haber sido controlado políticamente de ninguna manera durante su estancia en las Brigadas. Sus dos compañeros desertaron en los últimos días de la guerra. Broggi permaneció leal al Gobierno y no se exilió, pero durante el resto de su vida sólo se le permitió ejercer la medicina de forma privada, inhabilitado para las instituciones públicas, de forma que no pudo conseguir trabajo en ninguna institución pública, hospital o universidad. En la actualidad, un hospital y una escuela públicos de Barcelona llevan su nombre.

3. TEXTOS DE FICCIÓN DE VOLUNTARIOS INTERNACIONALES

Entre los voluntarios internacionales también hubo quien escribió sobre sus experiencias de la guerra en textos de ficción, con el mismo objetivo de preservar la memoria de los vencidos y su historia, y de manifestar públicamente su compromiso con la República.

En su estética, los autores y las autoras se atienen en primer lugar al programa estético de los escritores comprometidos con la República y contra el fascismo tal y como se elaboró en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en Valencia-Madrid-Barcelona y París en 1937⁶. Se definen a favor de un arte realista y comprometido que se enfrenta a la sociedad y al ascenso del fascismo. El programa poético de este arte comprometido con la lucha se sitúa en la línea del realismo socialmente comprometido y aspira a ser comprensible por un público lo más amplio posible.

Gustav Regler (1898-1963) sitúa su texto, *Das große Beispiel* (*El gran ejemplo*) definido explícitamente como novela, a la luz de la lucha más

6. La edición de las actas del congreso con su programa estético ha sido realizada por AZNAR SOLER (2018).

7. REGLER (1976). En 1978 se publicó una nueva edición con el subtítulo: *Roman aus dem spanischen Bürgerkrieg* (*Novela de la Guerra Civil española*). La versión definitiva de la novela acabará titulándose *Der große Kreuzzug*.

amplia contra el fascismo. Regler viajó a Madrid en octubre de 1936 con su amigo Kurt Stern, acompañados de Louis Aragon y Elsa Triolet. Querían hacer un regalo simbólico a la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura: un proyector de cine y una imprenta. En París, Regler había colaborado en el *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror* (*Libro marrón sobre el incendio del Reichstag y el terror de Hitler*) (1933), de Willi Münzenberg, así como en la campaña electoral para la votación sobre el futuro del Sarre, donde argumentó a favor del statu quo. Cuando el noventa por ciento de los votos del referéndum de 1935 fueron favorables a la anexión a Alemania, tuvo que huir de nuevo. Al llegar a España ya era un conocido activista. Impresionado por la lucha de los españoles, decidió quedarse en España. En Albacete, fue nombrado comisario de la XII Brigada Internacional. Participa en todos los combates de su brigada hasta que resulta gravemente herido en la batalla de Huesca, en junio de 1937.

A diferencia de Kantorowicz, Regler no elabora un diario o un documental, sino que escribe una novela que crea ficción a partir de los acontecimientos históricos que ha vivido, con el objetivo evidente de utilizar la ficción para narrar mejor la historia mediante una novela colectiva. Ficcionalizar la propia experiencia para poder contarla mejor creando distancia, mostrándola de un modo más reflexivo, incluso analítico, es una constante en muchas narraciones de experiencias traumáticas. Imre Kertész, superviviente de los campos de concentración y exterminio nacionalsocialistas, llega a describir la ficción como el único medio de hacer justicia al recuerdo de la violencia a la que sobrevivió: la escritura autobiográfica a partir de la memoria recrea un trozo de mundo, «pero sin transgredir ese trozo de mundo. Y esto es lo que ocurre en la ficción» (Kertész 2007, 15). De este modo, la ficción también permite la necesaria reelaboración y el análisis de lo sucedido, es decir, de la historia.

El proceso de creación y edición de la novela es largo y muestra cómo la participación de Regler en la Guerra Civil española se convirtió en un momento culminante de su vida, pero también cómo sus experiencias en ella le llevaron a dar la espalda al estalinismo del Partido Comunista. Trabajó en la novela entre diciembre de 1937 y finales del verano de 1938, y confiaba en despertar un gran interés internacional por la acción de las Brigadas Internacionales de cara a la recepción de la obra. Sin embargo, esto resultó ser un error de apreciación. En vida, Regler sólo vio editada la traducción inglesa de su novela, *The Great Crusade*, publicada en 1940 con prólogo de Ernest Hemingway. Para esta edición, Regler ya había cambiado algunos pasajes de su primera versión alemana con el fin de enfatizar aspectos de crítica al estalinismo y a las estrategias de los comunistas en la

Guerra Civil española⁸. Esta segunda versión, preparada para la traducción inglesa, se publicó en 1976 con el título *Das große Beispiel. Roman einer internationalen Brigade*. (El gran ejemplo. Novela de una Brigada Internacional). Sorprendentemente, en 1985 se descubrió en el archivo del exilio de la Biblioteca Alemana de Fráncfort del Meno una tercera versión del texto, que probablemente fue escrita por Regler hacia 1945 y que, según Pichler, sólo contiene pequeños cambios. Es esta versión la que se ha editado bajo el título *Der große Kreuzzug (La gran cruzada)* en las Obras Completas en 1996, y la que ha servido de base a la edición que ha hecho Georg Pichler en 2012 de la novela en español, traducida por Carmen Gómez y Katja Tenhaeff, con el prólogo de Hemingway y un estudio de Pichler. El nuevo título corresponde al desarrollo de la creciente religiosidad y búsqueda de trascendencia de Regler. Tras su renuncia al Partido Comunista en 1942, se había convertido en uno de sus renegados más famosos. En 1958 se publicó su autobiografía, *Das Ohr des Malchus (La oreja de Malco)*, que despertó interés, pero no condujo al redescubrimiento de su obra anterior. Regler murió en 1963 en Delhi, adonde había viajado para estudiar a los grandes místicos hindúes.

La novela de Regler muestra en escenas individuales, casi cinematográficas, la vida y las acciones de un gran número de personajes pertenecientes a la XII Brigada en las batallas por Madrid. Las batallas de la «época dorada de las Brigadas Internacionales», como escribió Ernest Hemingway en el prólogo, se describen en nueve capítulos: Rozas y Majadahonda (diciembre del 36), Brihuega (finales de diciembre del 36, enero del 37), Jarama (febrero del 37), Guadalajara (marzo del 37) y Huesca (junio del 37). Cada batalla es descrita por diferentes voces de voluntarios internacionales, en diálogo entre sí o en monólogos interiores, por los comentarios de la voz narradora, por todo un universo de personajes de diferentes países, lenguas e ideologías. Algunos de los personajes sirven de enlace entre los capítulos. Tampoco aquí nos enteramos mucho de los problemas del gobierno de la República que se debaten en la guerra. En los diferentes capítulos se muestra la vida en plena guerra, el caos de las batallas, la falta de organización, la responsabilidad del individuo en situaciones imposibles de controlar, la camaradería entre compañeros.

La novela corresponde a las vivencias de Regler y en ella aparecen figuras reales y reconocibles, como el general Lukács tras el personaje

8. Para la historia de las ediciones de la novela, ver PICHLER (2021, 175-186, aquí pp. 180-181) y WINKLER (1998, 707-741). Asimismo el estudio de la novela que incluye Georg Pichler en su edición de *La gran cruzada* (2012).

novelesco del comandante Paul, o el gran amigo de Regler, el médico Werner Heilbrunn, tras el novelesco doctor Werner. El inspector Albert de la novela lleva el nombre en clave de Regler en el exilio y comparte datos de la biografía de Regler; puede considerarse un personaje de autoficción. En las discusiones entre él y Werner se expresan mediante el personaje de Werner las dudas del propio Regler al respecto de la política estalinista, que le atormentaban desde su segundo viaje a Rusia y que tuvo que reprimir en su tarea como comisario en España. El distanciamiento de la experiencia vivida mediante la ficción contribuiría así a poder tratar la experiencia traumática, y sería a la vez una forma de mostrar la evolución del autor, que con los cambios en el texto incorpora de forma indirecta su posición crítica. En estas discusiones entre Albert y Werner, la simpatía del lector tiende a inclinarse a favor de Werner, que encarna la posición más humana.

Gustav Regler esperaba que la publicación de su *Gran Cruzada* en Estados Unidos, con prólogo de su amigo Hemingway, tuviera tanto éxito como lo había tenido *For whom the bell tolls* al publicarse en Nueva York en 1940. Su fracaso le frustró considerablemente. Es cierto que la novela de Hemingway alcanzó gran relevancia internacional. Sin embargo, también cabe señalar que el éxito de Hemingway entre el público se vio contrarrestado por las críticas masivas de numerosos combatientes de la Brigada Lincoln. Hemingway dota la trama de su novela sobre la Guerra Civil española de muchos elementos de la estructura clásica de un western, y es posible que esto haya contribuido de forma definitiva a su éxito⁹. Así, la obra se centra en un individuo heroico, que es quien en última instancia ha de luchar contra el mundo y el mal. La guerra de guerrillas narrada en la novela puede evocar las luchas de la población indígena contra los colonizadores; Pilar, la protagonista femenina, una joven romaní, también puede evocar paralelismos entre las mitologías sobre los pueblos indígenas y los romaníes. El Sordo puede representar el mito del «noble salvaje» que tiene que enfrentarse a una enorme fuerza superior. Por si fuera poco, la novela también adopta topoi de las novelas románticas y bélicas, por no hablar de los masivos topoi de género. Todo ello ha contribuido a su éxito, y también a la correspondiente formación de estereotipos mitificados en la imagen de España.

La poco conocida novela *Telefónica* (2019), de Ilsa Barea-Kulcsar, se propone describir la vida en el edificio de Telefónica durante la lucha por Madrid en un lenguaje sencillo y comprensible. Cuenta la historia de la

9. Al respecto de la estructura al estilo del western de la novela, véase GEILFUS (2005, 285-301).

defensa de Madrid concentrada en cuatro días, del 16 al 19 de noviembre de 1936: se trata del momento en que se creía que Madrid había caído y la defensa de la ciudad asombró al mundo.

Ilsa Barea-Kulcsar, nacida en Viena en 1902, había sido políticamente activa desde su juventud, primero con los comunistas, luego como periodista, oradora y funcionaria del Partido Socialdemócrata de los Trabajadores (Sozialdemokratische Arbeiterpartei). Llegó a España en octubre de 1936. Gracias a su experiencia y a sus conocimientos de idiomas, consiguió muy pronto un puesto como miembro del departamento de censura para la prensa extranjera en el edificio de Telefónica, donde se enviaban los informes de prensa de los periodistas internacionales. Todas las comunicaciones telefónicas, telegráficas, nacionales e internacionales estaban centralizadas en el edificio de Telefónica. En él la autora conoció a su futuro segundo marido, Arturo Barea, responsable del centro de censura. Ambos abandonaron España poco después de casarse, en febrero de 1938, y se trasladaron primero a Francia y luego, en febrero de 1939, al exilio en Inglaterra. Allí, Ilsa Barea trabajó para el servicio de escuchas de la BBC y como reconocida traductora del español al inglés. Entre otras cosas, tradujo las memorias de su marido, *La forja de un rebelde* (1941, 2008). En 1965 regresó a Viena, donde escribió para los periódicos de la Federación Sindical Austriaca y trabajó como funcionaria de educación para el Partido Socialdemócrata de Austria (SPÖ). *Telefónica* se publicó en 1949 en el periódico vienés *Arbeiter-Zeitung* como novela por entregas en 70 episodios. La autora nunca vio su novela como libro impreso. Murió en Viena en 1973.

Ilsa Barea escribió el texto inmediatamente después de su huida de España. Según Georg Pichler, que editó la obra en traducción española de Pilar Mantilla en 2019, probablemente comenzó a escribirla en París en 1938. El edificio de la Telefónica reúne a todos los personajes de la novela. La protagonista, Anita Adam, alter ego de Ilsa, es, como ella, una socialdemócrata con experiencia en el servicio de prensa. Llega a la Telefónica para trabajar con Agustín Sánchez, detrás del cual se esconde Arturo Barea, futuro marido de Ilsa, en la censura de los textos que envían los periodistas a sus periódicos. En un ensayo que Ilsa escribió en los años sesenta, titulado *Madrid. Herbst 1936*¹⁰, *Madrid. Otoño de 1936*, cuenta cómo llegó a Madrid, documenta su trabajo en la Telefónica, menciona las luchas internas entre las facciones defensoras de la República, en definitiva, todo lo que había convertido en novela en *Telefónica*.

10. Editado por Georg Pichler junto a *Telefónica*.

La comparación entre los dos textos, el autobiográfico y la novela, muestra cómo Ilsa reelabora sus experiencias personales para convertirlas en ficción. En primer lugar, lo hace con la ayuda de un breve paratexto, que introduce la novela «En lugar de una dedicatoria». Fecha este breve texto el 29 de marzo de 1939, en Hertfordshire, dos días antes de la fecha que indica al final de la novela el final de la escritura. En él explica que Madrid ha caído, que toda esperanza de una victoria republicana se ha desvanecido, que ella misma ha participado en la guerra y que quiere que su libro permita vivir a las personas que compartieron con ella aquellos días antes de que caigan en el olvido. Con su texto quiere crear un documento de memoria y dar voz a las muchas voces que, de otro modo, no se recordarán. No le interesa reproducir la verdad de los archivos, escribe, sino la verdad vivida. Al hacerlo, reivindica la autenticidad de la ficción para sus escritos y, al mismo tiempo, distancia la experiencia de la ficción.

El edificio de Telefónica, sometido a bombardeos e incendios, actúa como cronotopo, centrando la acción en un momento breve pero ejemplar. Este momento simboliza todo lo que Madrid quiere defender y las enormes dificultades del proyecto. Vienen determinadas por la superioridad armamentística del enemigo, pero también por la desconfianza y las luchas internas en el Gobierno republicano, y por la reorganización de una milicia popular bastante caótica en un ejército popular más o menos operativo. Los desplazamientos espaciales y temporales permiten incluir a un gran número de personajes. Se desplazan por las distintas plantas del edificio y por el sótano. El sótano está repleto de personas que huyen de sus casas bombardeadas, principalmente mujeres, niños y ancianos de distintos estratos sociales. En el edificio interactúan personas de distintas nacionalidades e idiomas, periodistas extranjeros, miembros de las distintas administraciones militares y civiles, miembros del ejército en distintos cargos, policías, miembros de la autoridad censora dirigida por Arturo Barea¹¹, Agustín Sánchez en la novela, y del gabinete de prensa, así como políticos, sindicalistas, miembros del servicio secreto, voluntarios, entre los que Gustav Regler, reconocible por su chaqueta de cuero, aparece de vez en cuando en busca de un poco de charla y de un baño. La novela contiene así una variedad de voces que muestran también las diversas opciones políticas en liza: anarquismo, comunismo, socialismo, republicanismo, incluidas sus controversias.

11. Arturo Barea trata los mismos días en la Telefónica en el tercer volumen de *La forja de un rebelde*. Describe las intrigas políticas, las complicaciones logísticas de la situación bajo las bombas, sus dificultades matrimoniales y el inicio de la relación con Ilsa en un lenguaje sobrio, lacónico y a la vez muy personal e intimista. La narración de Ilsa concentra y reduce la historia, también en lo que respecta a la caracterización de las figuras.

La historia de amor entre Agustín Sánchez y Anita Adams proporciona la pauta argumental de la novela. Anita representa el ideal de una mujer emancipada, con sus propios intereses y su propia vida, mientras que Agustín es un hombre anclado en el patriarcado que primero tiene que aprender a ver a una mujer como compañera. Con su pretensión de mostrar la verdad interior de la vida en una novela autoficcional, Ilsa persigue también un ideal didáctico que forma parte de las aspiraciones educativas de la literatura socialmente comprometida y aboga por la emancipación de la mujer. Sin embargo, la novela construye una ficción basada en experiencias reales y reivindica la autenticidad de la experiencia vivida, la verdad interior, precisamente a partir de la ficcionalización. En este sentido, la autoficción se muestra como un instrumento perfectamente adecuado a los objetivos tanto sociales como personales de la autora. Para su escritura, Ilsa Barea utiliza un lenguaje de fácil comprensión, pero estructura el texto utilizando estrategias desarrolladas por las vanguardias de los años veinte que remiten al montaje de escenas cinematográficas, con rápidos cambios de escena, con detalles superpuestos que resultan relevantes para el desarrollo de la trama; narra escenas bajo las bombas con la radicalidad y el laconismo del movimiento estético de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad).

También André Malraux utilizó técnicas cinematográficas para construir secuencias de escenas al escribir *L'espoir*, publicado en 1937. En la novela aborda algunas de sus experiencias en los ocho primeros meses de la Guerra Civil, durante los cuales combatió con su unidad volante en el bando de la República. Sin embargo, su intención es diferente a las que hemos visto hasta ahora: no se trata de un uso de la ficción para testimoniar sobre episodios históricos, ni de iluminar una verdad interior o de revalorizar la memoria personal, sino de un texto destinado a captar apoyos internacionales; en este sentido, debe verse en relación con su versión cinematográfica *Sierra de Teruel*. La novela se divide en tres partes, «L'illusion Lyrique» («La ilusión lírica»), «Le Manzanares» y «L'Espoir» («La esperanza»). La trama comienza en la noche del 18 al 19 de julio, cuando el Gobierno decide entregar las armas al pueblo, y termina con la batalla de Guadalajara, el 18 de marzo de 1937. Los hechos históricos y la ficción se combinan de tal manera que se puede hablar de una «crónica novelada». Los personajes se basan sólo en parte en hechos históricos; varios personajes de ficción tienen rasgos de personas reales. El desarrollo de las batallas se pospone ligeramente en favor de la intensificación dramática. La trama gira en torno a dos personajes: Manuel, el organizador de las estrategias terrestres, en ascenso militar, y Magnin, alter ego de Malraux, que ha organizado la escuadrilla aérea internacional. Los dos personajes representan el tema principal de la novela: la organización de un ejército popular a partir

de las unidades desestructuradas de la milicia popular y los anarquistas en el contexto del caos de los primeros meses de la guerra. La primera parte de la novela está dominada por el caos con consecuencias catastróficas. Este caos se revela en breves escenas dialogadas a lo largo y ancho de la geografía española en torno a Madrid, donde nadie sabe lo que hacen los demás. En la segunda parte, el orden se va imponiendo poco a poco, y la tercera muestra una estrecha confraternización entre los voluntarios internacionales y la población campesina española, que transporta a los heridos en camilla hasta el pueblo vecino tras un accidente aéreo durante la batalla. La novela finaliza tras la batalla de Guadalajara en la bombardeada ciudad de Brihuega. Los pensamientos de Manuel forman la conclusión del relato; al son de la sonata *L'Adieux*, le invaden pensamientos sobre la paz que vendría, sobre la esperanza que está por encima del destino del individuo. La solidaridad, la comunidad de los combatientes, también desempeña un papel fundamental en este texto. Para el joven Jorge Semprún, que luchó en el maquis, Manuel se convirtió en una figura ejemplar.

Así pues, las distintas ficcionalizaciones mencionadas hasta ahora responden a finalidades diferentes: desde la ficcionalización de las experiencias de Regler como intento de contar la historia a través de una novela colectiva, pasando por la autoficción de Ilsa Barea concebida como documento desde la memoria de una época traumática, hasta el objetivo didáctico de la ficcionalización de Malraux, que pretende inspirar el compromiso internacional con la República española y apelar a una comunidad solidaria entre los combatientes.

4. LAS NOVELAS DE LAS GENERACIONES POSTERIORES

Para los narradores y las narradoras coetáneos, tanto la documentación como la ficcionalización se caracterizan por tratar de experiencias y recuerdos propios y por el objetivo de encontrar un lenguaje adecuado para poder hacer justicia a la historia narrada. Para las próximas generaciones, la relación entre documentación y ficción, la reflexión sobre las posibilidades de la reconstrucción literaria del pasado, se planteará de un modo necesariamente diferente y dará lugar a reflexiones sobre la relación entre representación histórica, interpretación de la historia, biografía y literatura.

Desde las novelas históricas que son pura ficcionalización, pero se basan en una documentación en mayor o menor medida seria y fundada, hasta formas experimentales que cuestionan el narrador autorial y trabajan con la inclusión polifónica de perspectivas narrativas diversas y documentos varios; existe una gama considerable de posibilidades características del género. Examinaré algunos ejemplos que abarcan los extremos del abanico

de posibilidades existente entre la docu-ficción, con énfasis en el primer o segundo término, y la novela histórica.

En primer lugar, cabe mencionar las novelas y relatos de Erich Hackl (1954). Los textos de Hackl se basan en una meticulosa documentación histórica. Rastrea las vidas de las personas que convierte en personajes de sus relatos, en la mayoría de los casos víctimas de dictaduras del siglo xx. La guerra española desempeña un papel fundamental en sus relatos y en sus investigaciones de archivo. Tras cursar estudios de Filología Alemana e Hispánica en las universidades de Salzburgo, Salamanca y Málaga, Hackl fue profesor de literatura austriaca en la Universidad Complutense de Madrid en los primeros años tras la muerte de Franco y, a continuación, profesor en el Instituto de Estudios Románicos de la Universidad de Viena. Abandonó su trabajo docente para dedicarse en exclusiva a su labor de escritura e investigación histórica. Su interés por la guerra y la posguerra españolas, por el pasado no resuelto no sólo de España, sino también de las diversas dictaduras latinoamericanas y del austrofascismo, caracteriza su obra literaria, que se inicia a mediados los años ochenta del siglo pasado. Para sus obras, investigó en archivos y bibliotecas, buscando testigos y testimonios. Trabajó intensamente con Hans Landauer (1921-2014), socialdemócrata austriaco que vino a España como miembro de las Brigadas Internacionales. Como colaborador del Centro de Documentación de la Resistencia Austriaca, Landauer documentó con gran detalle a los 1.400 combatientes austriacos en España a partir de 1983. Junto con Erich Hackl, publicó *Album Gurs. Ein Fundstück aus dem österreichischen Widerstand* (2000) (*Album Gurs. Un hallazgo desde la resistencia austriaca*) y el *Lexikon der österreichischen Spanienkämpfer 1936-1939* (2003, 2008) (*Diccionario de los voluntarios austriacos en la Guerra de España*).

Hackl rastrea cuidadosamente el pasado de los personajes de sus historias y se lo devuelve en forma de literatura. Entre sus protagonistas hay a menudo combatientes de las Brigadas Internacionales, por ejemplo, en *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (1999)¹², que traza la dramáticamente breve historia de amor entre el combatiente austriaco Karl Sequens y la enfermera Herminia Roudière Perpiñá. Ambos se conocen en el hospital de Valencia, donde Karl está herido, y pronto se casan. La guerra los separa. De su unión nace una hija mientras Karl es trasladado primero a Gurs y luego a campos alemanes, donde es fusilado por un SS en el transporte de Auschwitz a Dora mittelbau en los últimos días de la guerra. Herminia

12. En 2010 se publicó la traducción española: *Esbozo de un amor a primera vista*, de Esperanza Romero y Richard Gross.

permanece con su hija en Alemania, y luego en Austria, hasta su muerte. A partir de conversaciones con su hija, cartas y trabajos de archivo, Hackl reconstruye y describe minuciosamente su vida.

Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit (2002)¹³ también tiene como protagonista a un combatiente de la guerra española, Rudi Friemel, ahorcado en Auschwitz el 30 de diciembre de 1944, y a su esposa española, Margarita Ferrer. La cuidada narración de Hackl se aproxima con esmero a los personajes, señalando la documentación que ha servido de base a la historia. La voz narrativa indica cuándo imagina algo, apunta cuándo lo narrado está documentado y justifica como probable lo imaginado. En *La boda de Auschwitz*, el texto es polifónico; da voz a personajes del entorno de los protagonistas que presentan diferentes perspectivas de los acontecimientos, de modo que el lector pueda formarse una imagen propia conociendo la diferencia entre lo documentado y lo probable.

La polémica que Hackl mantuvo con Antonio Muñoz Molina en 2001 caracteriza bien la concepción de Hackl sobre la relación entre historia y literatura, entre marco ficcional y documentación. El motivo de la polémica fue una reseña que Hackl publicó en la revista *Lateral* en junio de 2001 sobre la nueva obra de Muñoz Molina, la novela *Sefarad*. Una versión alemana del texto de Hackl apareció en la revista *Merkur* en 2001 (pp. 1054-1058). Hackl critica no sólo a Muñoz Molina, sino a toda una serie de escritores españoles porque, según Hackl, traen a colación voces olvidadas del pasado, pero al mismo tiempo las ficcionalizan o instrumentalizan en función de sus estrategias narrativas. Para Hackl, el problema no reside en la estrategia de ficcionalización para superar las dificultades de narrar la historia, sino en el hecho de que luego se exija para la narración la misma credibilidad que se concede a los testimonios y documentos. Acusa a los autores de este tipo de escritura de utilizar la historia como si fuera un arsenal infinito de materiales que se pueden reciclar a voluntad, de proceder como si no tuvieran ninguna responsabilidad respecto a los documentos. Hackl critica que estos autores, en lugar de intentar arrojar luz sobre los hechos narrados, descubrieron lo que se ha olvidado y poner las cosas en su sitio, manipulen los hechos a su antojo para incorporarlos a los equilibrios ficticios que instauró la Transición española. A principios del siglo XXI, la otrora admirada Transición se discute también como pacto de olvido. Con el nuevo siglo y la Ley de Memoria Histórica aprobada en 2007, que establece legalmente la memoria de

13. En 2005 se publicó la traducción española: *La boda de Auschwitz*, de María Esperanza Romero y Richard Gross; en 2004 la traducción catalana: *La boda d' Auschwitz*, de Carne Gala Fernández.

las víctimas de la guerra y regula la apertura y recuperación de los cuerpos en las fosas comunes, se evidencia también en la literatura una tendencia a tratar de forma más diferenciada el pasado, de modo que la crítica de Hackl interviene de lleno en las discusiones sobre la memoria de la guerra civil y la dictadura en la España del momento¹⁴.

En su volumen *Anprobieren eines Vaters* (2004) (*Tomar la medida de un padre*), subtulado *Geschichten und Erwägungen* (*Historias y consideraciones*), Hackl ofrece una especie de decálogo para el tratamiento de la historia en la literatura (2004, 109-122). El primero de los diez mandamientos que enumera reza: «Tendrás una memoria robusta». El tercero dice: «Serás curioso». El sexto mandamiento plantea: «Conocerás el futuro, así que no se trata sólo de recordar, sino también del futuro, de conocer las consecuencias». El octavo mandamiento se refiere a una actitud fiel a la realidad: «Dejarás que el tiempo mantenga su desesperación». El décimo mandamiento apela a la ética del escritor: «Seguirás escribiendo».

La discusión sobre la relación entre documentación y ficción, sobre el manejo ético de la documentación y el establecimiento de los límites entre una y otra, afecta la memoria de las Brigadas Internacionales en la medida en que se insertan en la narrativa de la Guerra Civil. El hecho de que en los últimos años se hayan publicado nuevas novelas sobre los Voluntarios Internacionales, que van desde la ficción documentada, es decir, la docuficción, hasta la ficción pura en forma de novela histórica, da fe del interés que siguen despertando.

El escritor e historiador catalán Jordi Martí Rueda (1976) publicó en 2014 un volumen en el que recorre las historias de cinco miembros de la Brigada Lincoln, relatándolas a partir de los archivos investigados: *Tocats pel vent. Cinc històries humanes de les Brigades internacionals de la Guerra Civil* (*Tocados por el viento. Cinco historias humanas de la Guerra Civil*). El autor recorre las vidas de Bill Aalto, Bob Doyle, Salaria Kea, Alvah Bessie y Juan Miguel de Mora. Al hacerlo, no sólo explora sus motivaciones para involucrarse en la guerra española y su participación en ella, sino también sus vidas tras regresar a sus países de origen: la homosexualidad como delito, el maccarthismo y el racismo son los problemas que caracterizan sus vidas y ofrecen una imagen de la sociedad de posguerra en Estados Unidos. El volumen se sitúa entre la literatura y la documentación, ficcionaliza a base de concentrar e interpretar los datos, pero se ciñe a los documentos

14. Al respecto de la presencia de la memoria de la Guerra Civil en la literatura española ver JÜNKE, Claudia. 2012, y el documentadísimo análisis de CIFRE-WIBROW, Patricia, n. 2022. Respecto a la polémica entre Hackl y Muñoz Molina específicamente pp. 143-164.

investigados. La voz narrativa se revela como tal, y al final del volumen se indica la documentación utilizada, principalmente los archivos de la Brigada Lincoln, pero también otros, militares y civiles.

Una variante de docu-ficción que vira hacia la ficción por falta de documentos históricos es la novela de Helena Janeczek (1964, Múnich) *La ragazza con la Leica*, publicada en 2017 y ganadora del Premio Strega. La traducción al español, de Carlos Gumpert, se publicó en 2019: *La chica con la Leica*. La novela aparece catalogada como bioficción en las críticas, ampliamente positivas. El personaje de Gerda Taro es más inventado que reconstruido a través de las perspectivas de tres personas que fueron amigas entre sí y de Gerda. Los personajes, al igual que Gerda, están recreados desde la ficción; la autora se basa en la escasa documentación existente sobre la fotógrafa. Mediante la figura del médico Willy Chardack, coinventor del marcapasos, se rememora melancólicamente la imagen de Gerda en los años del exilio en París desde la perspectiva del posterior exilio, profesionalmente exitoso, de Chardack en Buffalo, en 1960. Con ello, también se narra la posguerra en Estados Unidos y la amenaza del macartismo. Ruth Cerf, amiga de la escuela de Gerda, con la que huyó de Leipzig a París para escapar de los nacionalsocialistas, es el hilo conductor para narrar la época en París en 1938. Mediante su personaje se habla de las actividades políticas en la clandestinidad, de la huida, la supervivencia en París, el surgimiento y desarrollo de la compleja relación de Gerda con Robert Capa, el aprendizaje de la fotografía, la época en España, la muerte, el espectacular funeral. El médico Georg Kuritzke, que se unió a las Brigadas Internacionales, recuerda el pasado de las Brigadas y el trabajo de Gerda. El resultado de la narración es un retrato de una supuesta Gerda y un panorama de época que abarca los años 30 y la Guerra Civil española. La novela sitúa a sus protagonistas en un contexto internacional más amplio, y abarca también la posguerra en Europa y Estados Unidos hasta los años 60. El pasado y el presente de los años 60 se iluminan mediante fragmentos narrativos y saltos temporales. Un prólogo y un epílogo de la autora, que toman imágenes como punto de partida, enmarcan la narración como paratextos; el epílogo muestra una foto de Taro y Capa en un café de París tomada por Fred Stein. A partir de ahí, se relata la sorprendente aparición de la maleta mexicana con los negativos de Taro, Chim y Capa en 2007 y su historia se incorpora a la historia del exilio masivo de los vencidos. Finalmente, la novela también evoca la propia historia familiar de la autora, de origen judío-polaco. En un último apartado, la autora agradece su colaboración a las personas y archivos utilizados para documentar su ficción.

Siguen ahora novelas de pura ficción, basadas de diversas maneras en documentación histórica.

El escritor y traductor Jordi Cantavelles (1967, Barcelona) dedica su novela, *El brigadista*, publicada en 2015, a un ficticio combatiente de las Brigadas Internacionales. La novela trata de un adolescente catalán que llega a California con su familia para pasar un tiempo determinado por motivos de trabajo de su padre. El abuelo afroamericano de una de sus compañeras de clase, que recibe el revelador nombre de Raymond Freeman, resulta ser un antiguo combatiente de las Brigadas Internacionales. Sus relatos sobre la guerra en España se convierten en parte de la historia de los dos jóvenes, que con el fin de curso y la vuelta de la familia a Cataluña se separan. Diez años más tarde, en 1996, se reencuentran en España, donde Freeman es invitado a un homenaje a los combatientes de las Brigadas Internacionales. Esto convierte también la situación en España y el pasado no resuelto en tema de la novela. Pues el Gobierno conservador del momento no tiene mayor interés en el homenaje, que se desarrolla de forma gris y decepcionante. La novela tiene evidentes fines didácticos y se dirige a un público amplio y juvenil, por no decir adolescente. Las memorias de Freeman incluyen a varios interbrigadistas reales, que se documentan en el apéndice. Las narraciones de Freeman rememoran la Batalla del Jarama y novelan la vida de los voluntarios de las Brigadas Internacionales según todos los datos, tópicos y mitos conocidos: Freeman cuenta cómo un fin de semana en Madrid le llevan al Bar Chicote, conoce a Hemingway, Errol Fynn, Marta Gellhorn, etc. *El brigadista* construye una ficción con propósitos didácticos que contribuye a la mitología de las Brigadas y prescinde de cualquier tipo de complejidad, pero que también aborda la memoria polémica del pasado no resuelto en España.

En *A l'amic escocès (A mi amigo escocés)* (2019), la profesora, escritora de literatura juvenil y novelista Maria Barbal (1949, Tremp) novela la experiencia de la guerra y la posguerra a través de la historia de dos amigos, un soldado catalán de los Pirineos que lucha en el bando de la República, Benet, y un interbrigadista escocés, George, que entablan amistad en el sanatorio donde se recuperan de sus heridas. El título de la novela, *A mi amigo escocés*, hace referencia a la dedicatoria que lleva un dibujo del jardín del hospital donde se encuentran ambos; Benet se lo había regalado a George. La novela narra la historia de esta amistad y, por tanto, también de la posguerra española, con todo aquello de lo que Benet tiene que prescindir o de lo que se ve privado a diferencia de George. También esta novela cumple fines didácticos en relación con la memoria del pasado no resuelto y puede considerarse literatura juvenil.

Sin embargo, no sólo las novelas españolas han tomado recientemente como tema a los voluntarios de las Brigadas Internacionales. *Winter in Madrid* (2006) (*Invierno en Madrid*, 2007) de Christopher John Sansom (1952,

Edimburgo), se podría clasificar como novela histórica basada en la ficción. Tras estudiar Historia en la Universidad de Birmingham y trabajar como abogado, Sansom se convirtió en autor de novelas históricas, la mayoría de ellas policíacas. Sus novelas más conocidas son la serie sobre Matthew Shardlake, un abogado jorobado que resuelve casos criminales en el siglo XVI, durante el reinado de Enrique VIII. *Invierno en Madrid* (2006) combina en su argumento la intriga con el espionaje¹⁵. Trata sobre el intento de la protagonista Barbara Clare de resolver la desaparición de su amigo Bernie Piper, un interbrigadista ficticio de la Brigada Lincoln. Desaparecido tras la Batalla del Jarama, Barbara lo encuentra unos años después en un campo de prisioneros en Cuenca y ambos consiguen escapar a Inglaterra a pesar de ser perseguidos por el servicio secreto español. El autor incluye un breve texto al final de la novela, una «Nota histórica», donde explica que, salvo algunas excepciones, en su ficción ha intentado ser fiel a la historia, e incluye también una bibliografía a la que ha recurrido para documentarse. La novela aborda el dudoso papel de la embajada británica y de los servicios secretos británicos en relación con la Guerra Civil española y el franquismo.

En *Lange Schatten über Spanien* (*Largas sombras sobre España*), publicada en 2022 como primera novela del economista suizo Marc Arnold Wiederkehr (1966, Berna), la historia de un voluntario ficticio de Berna se une a figuras reales de combatientes suizos en España y su periplo se escribe basándose en la historia de la participación internacional en la guerra. La ficción tiene el objetivo de mantener viva la memoria de los voluntarios internacionales y de las víctimas de la guerra, y de este modo narrar un fragmento de la historia de la Guerra Civil, que incluye la postura favorable a Franco de Suiza y la detención y enjuiciamiento de los combatientes suizos en el bando republicano a su vuelta a su país. El autor ofrece al final una bibliografía de las fuentes y de la documentación histórica utilizadas. A partir de la documentación construye un protagonista, André Jovin, que viene a Barcelona para participar en la Olimpiada Popular y llega a la ciudad el día después del levantamiento. Será el manuscrito con sus memorias el que encuentre el narrador de la novela. Este recurso tradicional del manuscrito encontrado determina la estructura de la novela. La trama marco se construye mediante una primera voz narrativa. En una escalera de caracol del monasterio de San Pedro de Cardaña, utilizado como campo de prisioneros durante y después de la guerra, el narrador encuentra el nombre de su tío grabado en la piedra: André Jovin. Poco después, su madre le entrega la herencia de este tío, que en realidad no es un tío sino

15. La novela es anunciada por la editorial como «Spy, Thriller, War Novel».

un amigo de la familia. Incluye una maleta que contiene el manuscrito con sus recuerdos de España. André Jovin ha acabado en la guerra casi por casualidad, pues ha llegado a Barcelona para la Olimpiada, pero su amigo comunista le convence para que participe. Jovin es descrito como un combatiente paradigmático; vive todo lo que hay que vivir en una guerra, incluida una historia de amor con final dramático. A su llegada a Barcelona, se alista en una columna anarquista y lucha en el frente de Aragón y en los combates por la Casa de Campo en la defensa de Madrid, presencia la muerte de Durruti, sufre los combates entre comunistas y anarquistas, es detenido y torturado en una checa. Posteriormente es destinado a las Brigadas Internacionales en Albacete, se entrena, participa en varias batallas, entre ellas la del Jarama, experimenta el amor, participa en la batalla del Ebro y finalmente es capturado y encarcelado en San Pedro de Cardena. Escribe sus memorias en la prisión de Witzwil, donde cumple condena: a su regreso a Suiza ha sido condenado a tres meses de prisión por servicio militar en el extranjero y privado de sus derechos políticos durante dos años. El hecho de que Jovin posiblemente sea el abuelo del narrador de la historia se deja a la interpretación del lector. En esta novela también se mezclan personajes ficticios y reales, aunque respecto a estos últimos hay algunas inexactitudes: Clara Thalman no vino a España con su marido, sino sola, y no está documentado que Walter Wagner, al que se califica de espía en la novela, lo fuera.

Un epílogo del autor aporta información sobre la ley de memoria histórica, sobre las polémicas en torno al traslado del cadáver de Franco del Valle de los Caídos, da fechas y cifras de la represión en la posguerra, y testimonia así el objetivo de la novela de mantener la memoria de la guerra y la dictadura, documentando la complejidad de la situación política en el bando republicano y problematizando asimismo la posición política de Suiza.

Las fechas de publicación de las obras mencionadas aquí demuestran que la Guerra Civil española y los voluntarios internacionales siguen siendo tema literario. Para los textos de los voluntarios, las tareas y los objetivos que se fijaron al escribir estaban relacionados con el testimonio, la autenticidad y la veracidad de la narración, con el mandato ético de preservar la memoria. Para las nuevas generaciones, la cuestión de las posibilidades de la reconstrucción literaria del pasado se plantea de un modo nuevo y conduce a reflexiones sobre la relación entre representación histórica, interpretación, biografía y literatura, sobre los límites entre ficción y documentación y la cuestión ética de cómo tratarlos. Es significativo que las novelas vayan más allá de la Guerra Civil y problematicen el pasado de los distintos países de los que proceden. De este modo, la memoria de las Brigadas Internacionales se sitúa también en el contexto de los debates sobre

el propio pasado nacional y las polémicas sobre lo que debe recordarse de él. Sin embargo, los voluntarios internacionales siguen representando en estas novelas la experiencia de la solidaridad y la lucha por un mundo mejor. Esto les da sentido a ellos y a su participación en la guerra, y también a la memoria que sustentan.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael. «Hans Beimler, comunista, defensor de Madrid». En *Poesía II*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- ALLEN, Jay. «Slaughter of 4000 in Badajoz, city of horrors». *Chicago Tribune*, 30.08.1936.
- ARENDT, Erich. *Bergwindballade. Gedichte des spanischen Freiheitskampfes*. Berlin: Dietz, 1952.
- AZNAR SOLER, Manuel. *Segundo congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-Paris, 1937)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2018.
- BANNASCH, Bettina y Christiane HOLM (eds.). *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Günter Narr, 2005.
- BARBAL, Maria. *A l'amic escocès*. Barcelona: Columna, 2019.
- BARBAL, Maria. *A mi amigo escocés*. Trad. Concha Cardenoso. Barcelona: Àncora & Delfín, 2019.
- BAREA, Arturo. *La forja de un rebelde*. Barcelona: De Bolsillo, 2008. (1.^a edición inglesa 1941, versión española 1951).
- BAREA-KULCSAR, Ilsa. *Telefónica. Madrid Herbst 1936*. Edición, comentarios y epílogo de Georg Pichler. Viena: Edition Atelier, 2019. Traducido al español por Pilar Mantilla. *Telefónica*. Gijón: Hoja de Lata, 2019.
- BERNECKER, Walter. «Las Brigadas Internacionales y el mito fundacional de la República Democrática Alemana». En SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro (ed.). *Las Brigadas Internacionales, 80 años después*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2019, pp. 123-155.
- BROGGI, Moises. *Memòries (1908-2005)*. I: *Memòries d'un cirurgià*. II: *Anys de plenitud*. Barcelona: Edicions 62, 2008.
- BUSCH, Ernst. «Die Thälmann-Kolonnen». En *Canciones de las Brigadas Internacionales*. Barcelona, 1938, p. 32.
- BUSCHMANN, Albrecht. «La literatura de las Brigadas Internacionales en Lengua Alemana». En SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (ed.). *La trinchera universal. Los voluntarios internacionales y la literatura de la Guerra Civil española*. Granada: Comares, 2021 pp. 61-89.
- CANTAVELLES, Jordi. *El brigadista*. Barcelona: Rosa dels vents, 2015 (versión catalana). Barcelona: Milenio, 2017 (versión castellana).

- CIFRE-WIBROW, Patricia. *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos*. Berlin: Peter Lang, 2022.
- ERLL, Astrid. «Augenzeugenschaft und kulturelle Paradigmen: Zugänge zur Spanienkriegsliteratur». En BANNASCH, Bettina y Christiane HOLM (eds.). *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Günter Narr, 2005. pp. 36-59.
- HACKL, Erich. *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick*. Zürich: Diogenes 1999.
- HACKL, Erich. «El caso Sefarad. Industrias y errores del Santo de su Señora». *Lateral*, junio 2001, 78.
- HACKL, Erich. «Wirklichkeit als Erfindung, Geschichte als Konstrukt. Vergangenheitsbewältigung in der spanischen Literatur». *Mercur*, nov. 2001, 11, pp. 1054-1058.
- HACKL, Erich. *Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit*. Zürich: Diogenes, 2002.
- HACKL, Erich. *Boda en Auschwitz*. Trad. de María Esperanza Romero y Richard Gross, Barcelona: Destino - Áncora y Delfín, 2004.
- HACKL, Erich. *La Boda de Auschwitz*. Trad. de Carme Gala Fernández. Barcelona: Columna, 2004.
- HACKL, Erich. *Anprobieren eines Vaters. Geschichten und Erwägungen*. Zürich: Diogenes, 2004.
- HACKL, Erich. *Esbozo de un amor a primera vista*. Trad. de Esperanza Romero y Richard Gross. Barcelona: Laertes, 2010.
- HACKL, Erich y LANDAUER, Hans. *Album Gurs. Ein Fundstück aus dem österreichischen Widerstand*. Wien, München: Deuticke, 2000.
- HEMINGWAY, Ernest. *For whom the bell tolls*. New York: Charles Scribner's Sons, 1940.
- JANACZEK, Helena. *La chica con la Leika*. Trad. de Carlos Gumpert. Barcelona: Tusquets, 2019. (1.ª: *La ragazza con la Leica*. Milano, 2017).
- JÜNKE, Claudia. *Erinnerung-Mythos-Medialität. Der spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Schmidt, 2012.
- KANTOROWITZ, Alfred. *Spanisches Kriegstagebuch*. Madrid, 1938; Berlin, 1948; Köln, 1966; Frankfurt, 1988.
- KERTÉSZ, Imre. *Dossier K*. Trad. de Adan Kovacsis. Barcelona: Acantilado, 2007.
- LANDAUER, Hans y Erich HACKL. *Lexikon der österreichischen Spanienkämpfer 1936-1939*. Wien: Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft, 2003, 2008.
- MALRAUX, André. *L'espoir*. Paris: Gallimard, 1937.
- MARTI RUEDA, Jordi. *Tocats pel vent. Cinc històries humanes de les Brigades Internacionals de la Guerra Civil*. Barcelona: Pagés Editors, 2014.
- ORWELL, George. *Homage to Catalonia*. London: Penguin, 2000.
- PICHLER, Georg. *Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) im deutschsprachigen Roman. Eine Darstellung*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1991.
- PICHLER, Georg. *La gran encrucijada. Gustav Regler y la Guerra Civil española*. En SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *La trinchera universal. Los voluntarios internacionales y la literatura de la Guerra Civil española*. Albolote (Granada): Comares, 2021.
- PRADOS, Emilio. «Hans Beimler». En *Cuatro Romances de la Guerra de España. Hora de España II*. Valencia, febrero 1937.

- REGLER, Gustav. *Das große Beispiel. Roman einer internationalen Brigade*. Con un prólogo de Ernest Hemingway. Frankfurt/Main, 1976. En 1978 se publicó una nueva edición con el subtítulo de: *Roman aus dem spanischen Bürgerkrieg* (Novela de la Guerra Civil española).
- REGLER, Gustav. *La gran cruzada*. Barcelona: Tabla Rasa, 2012.
- REINECKE, Rüdiger. *Gernika und der Luftkrieg gegen die spanische Republik (1936-1939) in der zeitgenössischen internationalen Literatur*. Bielefeld: Aisthesis, 2020.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro (ed.). *Las Brigadas Internacionales, 80 años después*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2019.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (ed.). *La trinchera universal. Los voluntarios internacionales y la literatura de la Guerra Civil española*. Granada: Comares, 2021.
- SANSOM, Christopher John. *Winter in Madrid*. London: Pan Mac Millan, 2006.
- SANSOM, Christopher John. *Invierno en Madrid*. Trad. de Antonia Menini. Barcelona: Ediciones B, 2007.
- STEER, George. «The tragedy of Guernica. Town destroyed in air attack. Eyewitness's account». *The Times*, 27.04.1937.
- UHL, Michael. *Mythos Spanien. Das Erbe der Internationalen Brigaden in der DDR*. Bonn: Dietz, 2004.
- WIEDERKEHR, Marc Arnold. *Lange Schatten über Spanien*. Basel: Zytglogge, 2022.
- WINKLER, Michael. *Nachwort zu Gustav Regler: Der grosse Kreuzzug*. Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, 1998.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/16162024145169>

TRAUMA Y TRADICIÓN. EL DESAFÍO DE LAS GENEALOGÍAS LITERARIAS TRAS EL EXILIO Y LA SHOAH*

Trauma and Tradition. The Challenge of Literary Genealogies after Exile and the Shoah

Linda MAEDING

Profesora Ayudante Doctora

Universidad Complutense de Madrid

lmaeding@ucm.es

Recibido: 10/06/2024; Aceptado: 24/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. LINDA MAEDING. TRAUMA Y TRADICIÓN. EL DESAFÍO DE LAS GENEALOGÍAS LITERARIAS TRAS EL EXILIO Y LA SHOAH. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 51-69.

RESUMEN: Trauma y tradición son dos conceptos con los que toda literatura del exilio y de la Shoah debe confrontarse –por la naturaleza violenta de las condiciones históricas que son su razón de ser y por la orfandad cultural implicada–. Suponen así serios desafíos para sus autores y autoras. Esta problemática se agudiza en los intentos del exilio español y alemán de inscribirse en una tradición literaria que otorgue un pasado a la propia ubicación extraterritorial. La marcada tendencia de la literatura del exilio y de los supervivientes hacia una escritura memorística se puede vincular así con la difícil relación entre trauma histórico y tradición literaria. Para afrontar esta temática, mi contribución examina una serie de genealogías literarias en textos alemanes y españoles, elaboradas a partir de las experiencias traumáticas de los años 1930 y 1940 con el fin de resignificar la propia producción literaria.

* Este artículo fue elaborado en el marco del proyecto de la German Research Foundation (DFG) n.º 404354183.

Palabras clave: literatura del exilio; genealogía literaria; diáspora; memoria; exclusión.

ABSTRACT: Trauma and tradition are two concepts with which literatures of exile and of the Shoah must confront themselves – because of the violent nature of the historical conditions that are their very *raison d'être* and because of the cultural orphanhood involved. They thus pose serious challenges for their authors. This problem is exacerbated in the attempts of Spanish and German exiles to inscribe themselves in a literary tradition that gives a past to their own extraterritorial location. The marked tendency of exile and survivor literature towards a memoiristic writing can thus be linked to the difficult relationship between historical trauma and literary tradition. To address this issue, my contribution examines a series of literary genealogies in German and Spanish texts, elaborated from the traumatic experiences of the 1930s and 1940s in order to resignify one's own literary production.

Key words: exile literature; literary genealogy; diaspora; memory; exclusion.

... sin hijo que te busque, como a Ulises,
sin Ítaca que guarde y sin Penélope.
Luis Cernuda: *Peregrino*

1. INTRODUCCIÓN

En su poema «Besuch bei den verbannten Dichtern» [«Visita a los poetas desterrados»], el escritor alemán Bertolt Brecht, huido de los nacionalsocialistas, narra un sueño en el que un álter ego suyo entra en una cabaña habitada por famosos poetas desterrados de distintas épocas y lenguas tales como Ovidio, Villon, Voltaire o Heine. El poema termina con el momento en el que los presentes empalidecen al ser nombrados los olvidados, aquellos que no solo sufrieron la destrucción física, sino también la de sus obras (Emmerich y Heil 2004, 230-231). El poema tematiza y conecta varios de los aspectos de los que se ocupa el presente artículo: el trauma (codificado en el poema mediante la referencia al «erblassen» [«palidecer»] en el último verso), el vínculo buscado con una determinada genealogía literaria (la de los poetas desterrados a lo largo de la historia) y la vertiente autobiográfica (personificada en el álter ego) como eje transversal.

Tanto el exilio alemán después de 1933 como el exilio español después de 1939 han generado una profusa literatura autobiográfica. Muchos de los escritos que forman parte de este amplio corpus son memorias, novelas o

poemas centrados en los años de guerras, huidas y retornos fallidos. Aquí también debemos incluir, más allá del exilio en su sentido estricto, la literatura generada por las víctimas supervivientes del periodo que abarca desde la Guerra Civil hasta la Shoah. A partir de la sólida investigación existente sobre esta literatura tanto en lengua alemana como en lengua española, podemos confirmar que la ficción de un Yo íntegro ha sido tan solo una vía minoritaria para hacer frente a experiencias desintegradoras e incluso traumáticas como lo son las generadas por el exilio. La experiencia de la pérdida es sin duda una de las más destacadas¹. Afirma Francisco Caudet (1998, 39) que «[l]a literatura, convertida en expresión de la traumática experiencia de haber perdido las raíces, se sirvió, en efecto, profusamente de la memoria, un mecanismo o artificio generador de estructuras discursivas, en cualesquiera de los géneros y modalidades».

El auge de las escrituras autobiográficas en el exilio, que responde a la necesidad psíquica y social, individual y colectiva, de narrar unos acontecimientos de crisis máxima para el sujeto y la sociedad, forma tan solo el punto de partida de mi contribución. Una y otra vez la literatura autobiográfica del exilio se muestra como una escritura dañada que se enfrenta con la cesura fundacional del antes y del después de la huida. A pesar de que la memoria, como principio estructurador, es inherente al género, el exiliado tiene además que encontrar un modo de confrontarse con la ruptura causada por la expulsión de la comunidad, de cuyos marcos sociales depende, según Maurice Halbwachs, la memoria individual y, en muchos casos, tiene que poner entre paréntesis la vida vivida hasta ese momento. La fiabilidad de la memoria entonces se vuelve un asunto problemático y cuestionable, en tanto que los exiliados ya no pueden considerarse partícipes de la memoria colectiva de su nación. El efecto parece paradójico: dentro de la indiscutible preponderancia de la memoria como tema y canal de la literatura del exilio, se constata una agudísima crisis de la memoria (Maeding 2010, 305 y 307).

Esta problemática, aparentemente contradictoria, se agudiza en los intentos de escritores exiliados, españoles y alemanes, de inscribirse en una tradición

1. En el caso de los estudios del exilio en lengua alemana, en los últimos años se está enfatizando cada vez más la productividad del exilio (incluso como motor que genera una tradición de la que tiran hoy en día los autores refugiados contemporáneos) en lugar de concentrarse en la retrospectiva. Para superar el *topos* de la pérdida, percibido a veces como estéril, se hace hincapié en la asimilación de los exiliados en sus países de acogida o en la dimensión transcultural de la experiencia del exilio (ver para estas perspectivas más recientes en la investigación del exilio el tomo de Bischoff y Komfort-Hein 2013). Por muy necesaria que sea esta ampliación de miradas, sería contraproducente, a mi modo de ver, desdibujar el carácter de pérdida que el exilio entrañó para muchos, tanto españoles como germanoparlantes.

literaria que legitime y otorgue un pasado a la propia ubicación extraterritorial, y es aquí donde incide el presente trabajo. En él me propongo sacar a luz una serie de genealogías literarias imaginadas en textos escritos por exiliados españoles y alemanes, aspirando a explicitar cómo se articula una misma temática en textos de diversos géneros y formatos. En concreto, examinaré un corpus variado de literatura autobiográfica consistente en discursos, ensayos y poemas de Max Aub, Rafael Alberti, Anna Seghers e Ilse Aichinger.

En primer lugar, voy a esbozar el marco teórico en el que sitúo mi análisis literario, a saber, la relación entre la memoria autobiográfica y el trauma histórico del exilio, para añadir a este nexo el elemento de las genealogías literarias elaboradas por los propios autores. A pesar de que la problematización de los cánones es un tema debatido en la investigación, se ha prestado menos atención a la construcción de estas genealogías imaginadas en los textos. Un enfoque procedente de la literatura comparada, que es el que aplico en el presente trabajo, está particularmente indicado para trazarlas. Después de haber establecido el marco teórico, me concentraré en los textos literarios y los motivos genealógicos que aparecen en ellos, detectando los paralelismos y también diferencias, y para indagar en las funciones que estas genealogías literarias adquieren en su contexto histórico.

2. CONTRARRESTANDO EL TRAUMA DEL BORRADO

Es un lugar común de los estudios sobre el trauma que el acontecimiento traumático no puede convertirse en una narración que se deje integrar en una historia del pasado². El trauma, entendido como una herida no cicatrizada, impide la identificación, lo cual dificulta también la conexión con la tradición. Así, el trauma señala a su vez una crisis de representación según Aleida Assmann. La única forma de presencia es su ausencia, violando de esta forma las leyes de la memoria: así, la ausencia o el vacío es, por decirlo de manera paradójica, el modo de presencia latente³ del trauma (Aleida Assmann 1999, 259).

El trauma y la memoria están en una relación paradójica entre sí: el trauma es visto clásicamente como una especie de memoria negativa, un vacío dejado por las heridas, que deja huellas masivas en la memoria y afecta a

2. Véase como paradigmático para este argumento el estudio de Caruth 1996.

3. En otro lugar, Assmann habla de su «presencia persistente» (1999, 36). No indagaré aquí en las llamadas de atención sobre los peligros de instrumentalizar el concepto de trauma y de su conversión en un fantasma de ilegibilidad, aplicado, por ejemplo, al discurso alemán sobre la memoria del Tercer Reich (véase sobre el fantasma del trauma Weinberg 1999).

la estructura del recordar y del narrar precisamente a través de su «inefabilidad». (Mahlke, Reinstädler y Spiller 2020, 8)

Siendo así, surgen serios desafíos para las literaturas del exilio por la dificultad de articular y representar ese vacío. ¿Cómo hacer manifiesto en la escritura el trauma colectivo de la guerra, de la huida y de la exclusión de la comunidad nacional?, ¿de qué forma incorporar el trauma en la memoria escrita de la propia vida y época?⁴. Estas preguntas han suscitado una intensa actividad investigadora en las últimas décadas, primero enfocada en la literatura creada a partir de la Shoah, pero también y de manera creciente respecto a los exilios. Mi interés se dirige hacia las contraimágenes que los autores idearon para contrarrestar ese vacío. Veremos cómo estas imágenes, las genealogías literarias que elaboraron para sustentar su desgarrada situación como escritores, nos ayudan a trazar la particular ubicación ambivalente de la literatura del exilio. Con mucho acierto, Gómez López-Quiñones (2022) ha defendido recientemente que el exilio español no es integrable ni en un paradigma nacional(ista) ni en uno cosmopolita que celebraría su estatus extraterritorial, y no lo es precisamente por esa posición liminal que ocupa.

En el caso de los exilios, el intento está en superar la brecha entre dentro y fuera, inclusión y exclusión, entre habitar la patria y el asilo. Recordemos que, según las palabras frecuentemente citadas de Edward Said en su breve texto sobre el significado del exilio, este es un estado de ser discontinuo. Desde su exilio brasileño, Stefan Zweig formuló décadas antes del teórico Said los efectos de la expulsión sobre el mismo sentido de temporalidad: entre el ayer, el hoy y el mañana, escribe en su autobiografía publicada póstumamente en 1942, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* [*El mundo de ayer. Memorias de un europeo*], se han cortado todos los puentes (1988, 9). Su pesimismo es fruto de la sensación de no poder integrar la experiencia del exilio en la construcción del propio Yo. Esta misma experiencia genera una «incapacidad de observar la propia vida dentro de un todo

4. Dado que estas cuestiones no se prevén en el modelo de la autobiografía clásica, los exiliados han llevado a cabo, muchas veces, una labor de exploración para dar lugar a una profunda reflexión ética sobre los límites y contornos de la escritura autobiográfica. Parte de ella consiste en resistir a la tentación de narrar el pasado con una superioridad ficticia, tal como escribe el filólogo y escritor exiliado Bernhard Blume desde su refugio estadounidense en *Narziß mit Brille. Kapitel einer Autobiographie* [*Narciso con gafas. Capítulos de una autobiografía*], publicado póstumamente en 1985. Igualmente, la inscripción en una genealogía por parte del sujeto puede ser realizada como un gesto tanto de superioridad como de humildad. Ambos sentidos se dan en un contexto en el que el exiliado escribe desde la impotencia histórica.

cronológico, anclada en la tríada: pasado, presente y futuro» (Ugarte 1999, 27), que pone en tela de juicio el modelo narrativo autobiográfico.

Se constata que la memoria traumática no es necesariamente consecuencia de sucesos que amenazan y causan impacto a modo de shock, sino que en este caso (también) se refiere al proceso más insidioso de exclusión del colectivo nacional y a la imposibilidad de reconocerse en la memoria colectiva del país de origen. Podemos afirmar con Said que, habiendo sido rotos los lazos que unían los exiliados con su país y, a fin de cuentas, con su pasado, estos sienten

an urgent need to reconstitute their broken lives, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology or a restored people. The crucial thing is that a state of exile free from this triumphant ideology – designed to reassemble an exile's broken history into a new whole – is virtually unbearable, and virtually impossible in today's world. (Said 2000, 177)

Intentaré llevar esta afirmación a un nivel más propicio para el análisis literario, pensando en la estrategia de los autores exiliados de situarse en una tradición que diera cobijo al sujeto en crisis y de contraponer el significado de una tradición propia al trauma histórico experimentado. Ahora bien, la reivindicación de la tradición es una tarea ardua para un sujeto excluido del canon nacional, entendiendo el canon como una especie de memoria institucionalizada. La expulsión de los exiliados se lleva a cabo no solamente en el plano físico; es también una expulsión de la memoria hegemónica de sus países de origen, tal como Brecht lo ha articulado en su poema sobre los poetas desterrados. La autobiografía de María Teresa León, *La memoria de la melancolía* (1970), es un potente testimonio de los efectos más íntimos de esta expulsión. Desde la última estación de su largo exilio, en Roma, describe una sensación traumática visceral: «Es como si yo no perteneciese a ese país del que leo los periódicos [...] Siento todo fuera de mí, arrancado, como si hubiera sido un sueño puesto sobre la mesa [...]. Estoy como separada, mirándome. No encuentro la fórmula para dialogar ni para unirme» (León 1998, 82 y s.).

En el plano colectivo, el desmoronamiento de los referentes comunes explica no solamente el papel central de la memoria, sino también la reivindicación de una comunidad imaginada basada en una tradición asimismo imaginada. Los enredos discursivos para reclamar la «Anderes Deutschland», la «Otra Alemania» como la «Verdadera Alemania» por parte del exilio (véase Bischoff y Komfort-Hein 2013) demuestran lo delicado de esta empresa. Prueba de ella son las observaciones de que este *topos*, disfrazado en una terminología que incurre en el discurso nacionalista, sugiere una homogeneidad que ni siquiera une al propio exilio. Aun así, tal como el adjetivo

de la «otra» Alemania ya indica, el exilio se ve forzado a forjar una especie de «contramemoria» en reacción a su exclusión. Si la memoria cultural hace uso de contenidos de la memoria consensuados o los institucionaliza (Jan Assmann 1992, 52 y s.), entonces estos referentes requieren de una redefinición en el exilio, son complementados y sustituidos (por ejemplo, en el reclamo generalizado de la tradición idealista-ilustrada por el antifascismo en el exilio alemán). Incluso la referencia a contenidos supuestamente apolíticos de esta memoria, como el empleo de la figura de Goethe por parte de los exiliados, aparece bajo una luz diferente. Con todo, se trata de una memoria que toma forma a partir de la confrontación con esa alianza entre memoria y poder de los vencedores. La contramemoria de los exiliados tiene, por lo tanto, la misma función de asegurar continuidades de toda memoria cultural, solo que esa transmisión de las experiencias del exilio es aquí de una fragilidad extrema, ya que han quedado obstruidas las vías de transmisión habituales en un colectivo nacional. El exilio pone en crisis el paso de una memoria comunicativa y personificada en individuos hacia una memoria cultural de larga duración y desvinculada de las personas concretas (Maeding 2010, 307)⁵.

Ya en la propia literatura del exilio podemos identificar intentos para superar el borrado cultural e institucional de los excluidos, esforzándose de esta manera por trascender lo inmediatamente vivido, estableciendo vínculos con la tradición literaria del país de origen, por fantasiosos que puedan ser: «[T]odos somos uno. [...] Si rascáis mi corteza hallaréis la savia de Cervantes, de Quevedo, de Galdós», escribe Max Aub (1967, 140) desde México⁶ y nos recuerda a su vez las apelaciones por parte del exilio alemán a las figuras de Goethe y Schiller⁷.

5. En el caso de España, podríamos aventurarnos en mantener que esta crisis perdura hasta el día de hoy. Diría que, en Alemania, al haberse apropiado el Estado de esta memoria (quitándole el originario de «contra») y al haberla incorporado y convertido en memoria institucionalizada en un proceso gradual, ha generado efectos adversos muy distintos.

6. Lo hace, además, en un ensayo con el que ya deja entrever el significado que cobra para él el trazado de una genealogía, no solo en retrospectiva, también en prospectiva. Así lo indica el título: *Homenaje a los que nos han seguido*.

7. Dada la situación del exilio alemán de vivir en un entorno de otras lenguas, esta remisión incluye una reverencia a la lengua alemana. Ver Seghers: «Unsere Sprache, die wir gerettet haben, nachdem sie von falschen Zeugnissen und gemeinen Lügen besudelt und verunstaltet wurde, bleibt immer die Sprache von Goethe und Heine, von Marx und Engels» (1980, 94 y s.). La traducción en Pérez (2008, 233): «Nuestra lengua, que hemos salvado después de que fuera ensuciada y desfigurada por los falsos testimonios y las burdas mentiras, seguirá siendo siempre la lengua de Goethe y Heine, de Marx y de Engels».

El exilio ha sido frecuentemente definido como espacio del olvido «tanto para sus protagonistas como para sus homónimos que quedaron en la patria» (Naharro-Calderón 1991, 16). Si la memoria articulada en la literatura del exilio puede ser interpretada como una reacción a este olvido vivido por los exiliados, esta les exige determinadas estrategias de legitimación muy marcadas. Una de ellas la encontramos en la cita de Aub y su intento de inscribirse, aunque de modo un tanto irónico, en la tradición nacional más clásica. A continuación, repasaré una serie de estrategias genealógicas que dan fe de este intento de la manera más heterogénea, poniendo en entredicho la idea de un canon consensuado y homogéneo.

3. HEINRICH HEINE Y YEHUDAH BEN HALEVÍ. DOS PATRONES LITERARIOS EN EL EXILIO

Los escritos autobiográficos de autores como Rafael Alberti, María Teresa León, Klaus Mann y muchos otros ponen al descubierto los intersticios en el intento de narrar la propia historia. Cada uno de ellos deja al descubierto lagunas y vacíos no integrables en la narración, en línea con lo expuesto. Sin tener el espacio aquí para demostrarlo, estas lagunas se detectan, a mi modo de ver, sobre todo en la opción común por suprimir el presente de la narración para acercar los tiempos previos al exilio en una especie de «retornos de lo vivo lejano» (Rafael Alberti).

Dejando atrás la mirada de la memoria autobiográfica, quisiera resaltar aquí el papel que juegan en ambos exilios los patrones literarios. En el caso del exilio alemán, no hay que buscar mucho para identificarlo, basta con un rastreo de los referentes literarios más citados en revistas, eventos, libros y otros escritos de prensa. Sin duda, el patrón del exilio alemán es, por su carga simbólica y significado histórico en la tradición exílica alemana, Heinrich Heine. Su papel entre los escritores de lengua alemana fuera de Alemania, en los años treinta y cuarenta, lo demuestra un pequeño corpus, cuyo exponente más célebre es quizás el poema «Emigranten-Monolog» de Mascha Kaléko, exiliada en Nueva York, que recrea el tono jocosos e irónico de su predecesor, el «Refugee Heine» (en Emmerich y Heil 2004, 228).

Aquí, me centraré en un breve texto de Anna Seghers y su construcción discursiva de la «comunidad heineana» (en la traducción de Pérez [2008, 232]) del exilio. La *grande dame* de la literatura de la República Democrática Alemana y exiliada comunista de origen judío refugiada en México había presidido el *Club Heinrich Heine* en la capital como punto de encuentro del exilio político. El texto en cuestión fue escrito poco antes de su regreso a Alemania en 1947, en el momento de disolución de

la asociación sociocultural en 1946: se trata del «Abschied vom Heinrich Heine-Klub» [«Despedida del Club Heinrich Heine»]. En el espacio de sus pocas páginas, la presidenta del club no solo hace reverencia al más famoso antecesor del exilio antifascista, liberal, judío y simpatizante de la Revolución de 1848. Sitúa a Heine como referente del exilio alemán, para invocar una vez más el sentido de comunidad. Ello no es evidente por dos razones: porque el exilio en sentido estricto (y con ello, la comunidad que lo conforma) acababa de terminar, y porque el exilio antifascista, en México y más allá, era un frente fracturado en diversas fracciones⁸. El sentido de comunidad que encontramos en el núcleo de su discurso es una construcción lograda a partir de la figura de Heine. Por polémico que este fuese, irónicamente sirve ahora para recoser las fisuras de una comunidad frágil, invocar su ser-comunidad antes de la dispersión, antes del retorno a un país (pronto: dos países) incierto. Seghers capta con certeza la ambigüedad de ese momento, entre la cercanía de una comunidad reunida por última vez y el distanciamiento ya en marcha con la anticipación mental del retorno a Europa. «Nos gustaría que echara raíces, lo más profundas posible y para siempre, el legado del hombre del que se dijo en su patria que era un gran alemán y un judío enfermo... y que habló nuestra lengua mejor... que algunos de los Müller y Schulze alemanes», escribe Seghers (en Pérez 2008, 231-232)⁹, llamando la atención su uso de la expresión de «echar raíces», en las antípodas tanto de la experiencia vital de Heine como de sus herederos en el siglo veinte. En lo siguiente, mediante un homenaje de tono emocional hacia Heine, Seghers invoca, por un lado, la comunidad del exilio y, por otro lado, el espíritu de su patrón, para intentar salvar el sentido de comunidad más allá de su deseado final político: «El Club Heine es más que un recuerdo, es la conciencia de que estamos unidos en un colectivo»¹⁰ (en Pérez 2008, 233).

Realmente, Seghers realiza aquí un acto performativo, para no mantener, sino *crear* una comunidad imaginada. En un primer lugar, es esta la comunidad del exilio alemán que se agrupa alrededor de la figura de

8. La fundación del *Heinrich Heine-Klub* en noviembre de 1941 tenía como uno de sus objetivos el evitar los conflictos en el seno de la *Liga Pro-Cultura Alemana* de México. Su esfuerzo estaba dirigido a conseguir un equilibrio en un *milieu* tensionado.

9. «Man möchte für immer so tief wie möglich in allen Herzen das Vermächtnis des Mannes verwurzeln, von dem man daheim gesagt hat: Der große Deutsche und der kranke Jude – der unsere Muttersprache besser sprach – als manche deutschen Müllers oder Schulzens» (1980, 93).

10. «Der Heine-Klub bedeutet mehr als eine Erinnerung, er bedeutet das Bewusstsein, dass wir zusammengehören» (1980, 95).

Heine: «Heine ha compartido con nosotros todas las etapas de la emigración: la huida y la falta de patria y la censura y las batallas y la añoranza»¹¹ (en Pérez 2008, 234). Pero, en segundo lugar, es una comunidad que trasciende las fronteras nacionales (y del presente), para incluir por ejemplo a los que en México lucharon por la emancipación¹². Lo que la autora define como tarea en ese momento histórico, «la reconstrucción de la patria» (en Pérez 2008, 234), es entonces parte de una tarea más amplia.

Aquí entran en juego la literatura y el peso de la tradición, de una tradición elegida más que heredada, pues el artista, según Seghers, deja tras de sí una obra en abierto «que pone en circulación ideas que nunca se podrán interrumpir» (en Pérez 2008, 234). Con este concepto de circulación y difusión, Seghers transgrede los límites del discurso nacional, con los que también el exilio solía concebir a «Alemania». Pero, es más: antes de entrar en una figura comparable del exilio republicano, hay que llamar la atención sobre el léxico y las metáforas utilizadas por la socialista Seghers, procedente de un entorno secularizado y distanciado de la religión de sus antepasados. Es sabido que los personajes y temas judíos no destacan en su obra. Tanto más significativo, a mi modo de parecer, que, en el momento crucial de la despedida desde el exilio y el inicio de una tarea inmensa en Alemania, reivindica en este texto a Heine explícita y reiteradamente como «judío»¹³. Es el excluido prototípico de la comunidad nacional y también el modelo del exiliado contemporáneo. Pero también es, y esto me parece más relevante aún, un símbolo de la diáspora. Bien sabemos que la diáspora, experiencia milenaria, trasciende el exilio, más acotado este en el tiempo. Nociones como las ya mencionadas, «circulación», «respuestas desde los distintos extremos del mundo» (en Pérez 2008, 234), arrojan luz sobre el papel de la diáspora, oculta en la superficie del texto quizás por razones políticas: el de comunidad.

Mientras que el exilio puede ser descrito tanto como una experiencia individual como un fenómeno social masivo, el concepto de «diáspora» no es pensable sin el de comunidad y el de una dinámica multipolar. Después de los años vividos en México, la idea de exilio con sus dos polos, país de origen y país de acogida, se ha vuelto demasiado estrecha para Seghers. Ha absorbido y fusionado las experiencias del exilio alemán con la del México revolucionario, con la revolución de los esclavos terriblemente fallida de

11. «Heine hat alle Stadien der Emigration mit uns geteilt: Die Flucht und die Heimatlosigkeit und die Zensur und die Kämpfe und das Heimweh» (1980, 96).

12. Seghers menciona en concreto a los líderes en la guerra de independencia mexicana Hidalgo y Morelos.

13. Es uno de los pocos textos en los que utiliza términos judíos («kaddisch») y menciona la tristemente célebre «cuestión judía» (en la traducción, Pérez 2008, 232).

Haití y, hacia finales de los años 1940, también con la lucha de la *négritude* personificada por su conocido Aimé Césaire.

Lo «judío» sirve aquí de puente entre el exilio alemán y el republicano español, en términos de una genealogía literaria propia. Por razones obvias, no es este un «tema» comparable al contexto alemán en cuanto a urgencia entre los exiliados republicanos. Dejando de lado el filosefardismo experimentado entre los sectores progresivos de la Segunda República, registramos, no obstante, un rescate subterráneo del bagaje judío de la península. El exilio republicano conecta con una tradición de exclusiones de la nación, y la que primeramente sale a la luz dentro de esta operación de vincular el exilio de 1939 con el pasado es precisamente la expulsión de finales del siglo quince. Es una conexión que tematiza un historiador como Américo Castro, pero –con la libertad que ofrece la creación literaria– también se reivindica en el campo de los escritores exiliados. Así, el poeta José Ángel Valente (2008, 681) afirma en su ensayo «Poesía y exilio» que «el exilio de 1939 nos hizo reflexionar sobre el exilio mismo como forma de la historia y de la creación, lo que nos remitió necesariamente al primer exilio peninsular, el exilio o amputación judeo-española de 1492».

El poema clave de Rafael Alberti «Retornos de Yehuda Halevi, el castellano», parte de la antología de tono elegíaco *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956) que fue escrita en el exilio argentino, sirve para dar voz a esta herencia, aunque la expulsión de los judíos no aparezca a nivel temático. Más bien, es atravesada por la mirada reconocedora del poeta, para poner de relieve al poeta sefardí medieval Yehudah ben Haleví¹⁴. En contraste con el texto de Seghers, se trata aquí de un discurso íntimo, un descubrimiento por parte de un sujeto que identifica un álgter ego singular. No obstante, y tal como ya indica el título, el poeta Haleví aquí no es nombrado en ningún momento como personaje judío, sino que figura como compañero de un destino español común. Más en concreto aún, el «viajero corazón» de ben Haleví es evocado no por su viaje a Jerusalén, sino fundamentalmente mediante los lugares andaluces atesorados por la memoria nostálgica del gaditano Alberti: en el poema, ben Haleví es rápidamente desplazado de su Toledo de la infancia para ser trasladado a los lugares que luego recorrió en su vida y que resuenan especialmente con el propio Alberti: a «un patio de Sevilla», a Lucena y «un ocaso granadino» (1972, 74). Pero lo que persigue al Yo del poema a través de los tiempos no son los referentes

14. Cabría recopilar otros escritos del exilio español que tienen como referente a Yehudah ben Haleví. Véase, por ejemplo, la obra del escritor republicano hispanizado, de origen sefardí y exiliado en la Argentina, Máximo José Kahn.

andaluces, sino el «errante aroma» y «desterrado aliento» (1974, 74) de ben Haleví. Es en la segunda parte del poema cuando, gracias al recurso a la fe y a un «misterioso llamamiento», se logra un vuelco con el cual la dirección del poema ya no es unívocamente retrospectiva, sino que se abre otra temporalidad más ancha y también más esperanzadora que la nostalgia aplastante del comienzo. En ese sentido, las últimas dos estrofas rezan así:

Tú seguías cantando, tu estrella, yo cantando
 sigo mi estrella todavía, mientras
 de entre mis manos oigo resbalarse,
 latido por latido, duro, el tiempo.
 Tu poderoso aroma que hoy me llega,
 fuerte de siglos y de fe, me empuje,
 fijos los ojos, sin temblor y puro
 Yehuda Halevi, poeta, el castellano. (1972, 75)

El paralelismo entre ben Haleví, el poeta «castellano», y, asumiendo la naturaleza autobiográfica del poemario, Alberti, el poeta andaluz, alcanza aquí, a modo de fuga musical, su punto álgido. Superando, en su retorno poético, la expulsión de 1492, Alberti rescata la figura seguramente más destacada de la cultura y literatura hispano-hebrea, para contraponer una memoria disidente, por así decirlo, al canon oficial, pero también para reivindicar una figura que *no* fue un exiliado (como en el caso de Heine), sino que salió de España por voluntad y fe. Es aquí donde conecta con él el poeta exiliado Alberti: no a partir de una experiencia vital-real similar, sino más bien a partir de una ficción utópica. Yehudah ben Haleví, poeta sefardí en lengua hebrea, es, en contra de los dictados del franquismo, tan «castellano» como el poeta Alberti, desterrado en la Argentina, es «andaluz». La figura de ben Haleví, en realidad, no sirve aquí para representar una otredad, sino para ensanchar, pero desde dentro de la poesía española, la definición estrecha de lo que es aceptado como «español». De hecho, es otro exiliado, Juan Gil-Albert, quien reivindica en una nota al libro de poesía de Yehudah ben Haleví, editado por él y Máximo José Kahn, a una figura «tan española a pesar de todo, o, con más precisión, fundadora de españolismo» (Gil-Albert y Kahn 1986, 71).

4. TRASCENDER EL EXILIO: LA MEMORIA DE LA DIÁSPORA

Incluso sin la referencia explícita a Heine, tal como la hemos descrito en Seghers o Kaléko, resulta llamativa la aparición frecuentemente implícita de una tradición literaria diaspórica en autores que ya no guardan una relación

vital con el judaísmo de las generaciones anteriores. Tal judaísmo, sin embargo, a partir de la persecución racial y el conocimiento del exterminio, pasó a formar parte ineludible de una construcción identitaria más compleja. Es el caso de la poeta y ensayista alemana Hilde Domin, en el Caribe (Santo Domingo) desde 1941. En su poema «Silence and exile», crea el neologismo de un «unverlierbares Exil» [exilio imposible de perder] que describe con reminiscencias de origen diásporico-bíblico: «Wüste / einsteckbar» [desierto / que se puede guardar en el bolsillo] (impreso en Emmerich y Heil 2004, 184).

De nuevo, y salvando las distancias, encontramos un caso análogo en el exilio republicano: varias son las obras en las que el escritor republicano Max Aub, descrito por Albrecht Buschmann (2012) como escritor transnacional *par excellence*, trata de temas «judíos» (véase López García 2014). Aquí, no obstante, me centraré en una obra que versa sobre su internamiento en un campo de prisioneros francés en Argelia, adonde fue deportado después de haber pasado por otro campo de internamiento tras una denuncia anónima en Francia. En Djelfa, Aub estuvo preso durante más de un año, experiencia que condensó en lo que se llegó a calificar como el primer testimonio literario en español sobre los campos de concentración¹⁵. Los poemas que conforman *Diario de Djelfa* fueron escritos entre 1940 y 1942 y publicados en 1944 (con una edición considerablemente ampliada en 1970). De la misma manera en la que Hilde Domin, en su poema, evoca desde lejos el éxodo del pueblo judío que dio origen a la diáspora, para así insertar el exilio en una historia mucho más consolidada, Aub recoge en los poemas de Djelfa la memoria de la diáspora. Varios de los temas diaspóricos más populares se actualizan en sus páginas: la conciencia de la dispersión en la lejanía, el sentido de comunidad entre los vencidos, su carácter transnacional, la errancia, pero, sobre todo, el tema del pueblo elegido, solo que el lugar del pueblo judío lo ocupa ahora el exilio español republicano, como bien ha observado Sicot (en Aub 2015, 160, nota a pie de página). Estos temas diaspóricos, además, se tratan tomando prestado el modelo del salmo bíblico. Muestra de ello es el poema 34 del *Diario*, «Salmo CXXXVII» (Aub 2015, 160). Igual que en su día Heinrich Heine y más tarde Paul Celan y otros supervivientes de la Shoah, se establece una relación intertextual con el salmo 137 que versa sobre la existencia en la diáspora y la nostalgia de Sión¹⁶. En la versión de Aub, comienza el salmo:

15. Véase sobre Aub y la literatura concentracionaria los trabajos de Javier Sánchez Zapatero (por ejemplo, 2008).

16. Se trata del muy citado salmo sobre los ríos de Babilonia, del «Heimweh nach dem Zion in der Verbannung» que empieza, en la traducción canónica de la Biblia al alemán, por

Junto a los ríos del desierto oscuro,
 ríos de verdad y de sed
 lloramos a España muerta,
 la que fue.
 «¡Si me olvidara de ti, ¡oh España!,
 mi diestra sea olvidada!»
 ¡Viento, si muero
 lleva mi polvo
 más allá del Estrecho!
 Todo lo que canto
 todo lo que canta,
 desierto esclavo,
 se llama España.
 (¡Madrid!, ¡Castilla!
 ¡Cádiz! ¡Valencia!)
 ¡Cada terrón
 piedra se os vuelva! (Aub 2015, 161)¹⁷

El nuevo centro de la diáspora es España, que sustituye a la original Jerusalén, y sus lugares son evocados enfáticamente desde el «desierto». La «Plegaria a España» (poema 36) es un caso similar de reescritura de la memoria diaspórica a partir de un juego intertextual con los salmos bíblicos, mientras que el poema 39, «España, Prometeo», remite a la mitología, aunque para desplegar el mismo escenario de la diáspora multipolar (en ese caso, mediante los topónimos «África», «España», «América» y nombres concretos de ciudades de la península).

Nos encontramos aquí con otro modelo de genealogía reivindicado por un autor exiliado, solo brevemente apuntado también para el caso de la autora alemana Domin. Se trata ya no de patrones singulares, evocados a través de nombres de poetas o escritores que condensan un rico significado para la historia cultural y literaria de un país (como en el caso de Heine o Haleví). Aquí se trata de la inscripción, por parte del exiliado, en una tradición genealógica que tiene su origen en un texto sagrado, por un lado, y, por otro, en la memoria más antigua de una diáspora cultural¹⁸.

el verso «An den Strömen von Babel, / da saßen wir und weinten, / wenn wir an Zion dachten» (<https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/ps137.html>) En la traducción española: «Junto a los ríos de Babilonia, / Allí nos sentábamos, y aun llorábamos, / Acordándonos de Sion» (<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Salmos%20137&version=RVR1960>).

17. El poema está fechado en el 4 de abril de 1942, aunque, según el editor del poemario, hay que tratar las fechas puestas por Aub con cierta cautela.

18. El análisis genealógico del poemario se podría extender mucho más, ya que lleva implícitos más referentes, mediante el uso del romance en muchos de sus poemas, mediante

Esto implica una dignificación del propio exilio, que se ve situado en una línea temporal mucho más amplia y poblada de referentes culturales que redimen la soledad del exiliado. Es una genealogía buscada por un autor, francés de nacimiento y de ascendencia judeo-alemana, que es español y exiliado por decisión enfática propia¹⁹.

En su diario *La gallina ciega* (1971), escrito durante su primera visita a España después de la huida, constata Aub: «Esto que veo es España, es realidad. Lo que pienso que es, que debe ser España, no es realidad» (1995, 122). La brecha entre realidad y ficción, entre la España de comienzos de los setenta y la España fantasmal custodiada por y en la memoria, es remediada mediante la invención literaria de genealogías, estrategia adaptada a la orfandad del exilio.

5. UN PUNTO FINAL. LA NEGACIÓN DE LA GENEALOGÍA

El último caso que vamos a exponer aquí, y que no puede dar más que un atisbo que traspasa los marcos del exilio, es el de una operación especialmente complicada instalada en el campo doloroso de la supervivencia de la Shoah²⁰. Es el caso de la negación de las genealogías²¹. Para negar una genealogía, no obstante, hay que reconocerla previamente. Es el movimiento que quisiera trazar aquí en un breve texto de la escritora austriaca Ilse Aichinger, conocida por su implicación en el grupo literario más conocido de la postguerra alemana, el *Gruppe 47*. Aichinger, «Halbjüdin»

las citas de Cervantes y la mención explícita de otros autores españoles como Lope de Vega o García Lorca.

19. Así lo enfatiza Antonio Muñoz Molina. Podrían añadirse otros textos del autor para el caso de las genealogías, como el discurso apócrifo de Aub de entrada a la (Real) Academia, «El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo» (1972), que se basa en el transcurso de una historia alternativa sin la Guerra Civil en la que los escritores exiliados ocupan las sillas de la institución. Véase para el papel de la autoficción en Aub Siguan 2018.

20. Sin duda, puede ser arriesgado incluir en la cuestión de las genealogías literarias del exilio el de los supervivientes. Ya que mi trabajo apunta a identificar una serie de estrategias para confrontarse con el desafío de situarse frente a la tradición literaria, sin ánimo de sistematización, creo acertado incluir este caso. Lo justifica también la cercanía, en el caso alemán, entre el exilio (judío) y la supervivencia (judía), personificada en la autora aquí tratada.

21. En un plano comparable, es conocido el motivo de la (auto)negación de la paternidad/maternidad en la así llamada literatura del Holocausto, motivo principal en *Kaddish por un hijo no nacido*, de Imre Kertész, o en *El no de Klara*, de Soazig Aaron. Se trataría de una negación genealógica a nivel prospectivo, por así decirlo.

(es decir, «medio-judía») en la nomenclatura racista nacionalsocialista, sobrevivió el Tercer Reich en Viena, mientras que su hermana gemela pudo exiliarse a tiempo en los *Kindertransporte* a Gran Bretaña y mientras otros familiares suyos fueron asesinados en los campos. Cuando en 1983 recibió el premio literario austriaco *Franz-Kafka-Preis*, se veía en la tesitura de situarse frente al gran escritor praguense, que murió antes de poder ser deportado y correr la misma suerte que sus hermanas en las cámaras de gas. En vez de preparar un discurso que, acorde con las convenciones del género, es un homenaje al patrón del premio, se desmarca de él de la forma más cortante posible, y lo hace precisamente a través del reconocimiento de una cercanía demasiado íntima. Reconoce en Kafka el maestro capaz de acuñar una angustia existencial que emana de un sujeto que ha perdido toda seguridad a la hora de confiar en sus propias coordenadas, sensación que en su época tenía aún cierta naturaleza abstracta, pero que con el exterminio se ha vuelto demasiado concreta.

Debería yo, después de que un solo párrafo de Kafka, leído con atención y detenimiento, me hubiera sumido en un miedo tan indecible, leer un segundo, que tal vez me obligara a dejar de respirar voluntariamente y para siempre ahora mismo. (1983, 8, traducción propia)²²

La decisión que Aichinger toma a partir de la conmoción existencial de haber leído un párrafo casi cualquiera de la obra Kafka es la más radical pensable y consiste en renegar del escritor y reconocerlo públicamente en el momento de recibir un premio bautizado con su nombre.

Mientras solo la sombra de un recuerdo me roce al pasar por delante de la estantería con sus libros, no sacaré otro volumen, no abriré otra página. Y esta sombra seguirá rozándome mientras respire [...]. Mientras respire, no leeré más. Lo uno o lo otro. (1983, 9, traducción propia)²³

Es la decisión entre seguir viviendo o seguir leyendo la que expone la escritora con este breve discurso, en el que habría tenido la oportunidad de inscribirse en una genealogía literaria tan noble como la que parte del

22. En el original: «Sollte ich, nachdem mich ein einziger Abschnitt von Kafka, genau und gründlich gelesen, in eine so unaussprechliche Angst getrieben hatte, noch einen zweiten lesen, der mich vielleicht zwang, das Atmen gerade jetzt freiwillig und endgültig sein zu lassen» (1983, 8).

23. En el original: «solange nur der Schatten einer Erinnerung mich streift, wenn ich an dem Regal mit seinen Büchern vorbeigehe, nehme ich keinen Band mehr heraus, schlage ich keine Seite mehr auf. Und dieser Schatten wird mich streifen, solange ich atme [...]. Solange ich atme, lese ich nicht weiter. Eins oder das andere.» (1983, 9).

escritor quizás más consagrado del siglo veinte y de perfilarse como una de sus herederas.

6. BREVES CONCLUSIONES

Spiegellos nackt ist die Welt,
Spiegellos du selber.
Hermann Broch: «Das Überlieferte...»

Con la excepción de Aichinger, las genealogías presentadas expresan la necesidad de situarse en una tradición frente a la incapacidad de rebatir en un plano político la realidad amenazante, es decir, frente a la impotencia histórica del exilio. Son genealogías imaginadas, que difieren radicalmente de los preceptores e influencias que un estudioso de la literatura podría identificar en un análisis de textos del exilio. El motivo de la decisión, tan poderoso en Aub, pero de manera inversa también en Aichinger, es crucial aquí: se trata de un acto de voluntad de construir (o deconstruir) el propio linaje, contradiciendo así la violencia estatal que había convertido a los autores en sujetos sin soberanía sobre sus propias historias, en excluidos. Imaginan su historia y su pasado, a veces alternativo al extraliterario, en el terreno de la escritura. Si a los autobiógrafos exiliados les está vedada la conversión en sujetos soberanos que requiere el género en su comprensión convencional, los textos aquí citados también pueden leerse como intentos de compensación literaria de tal experiencia de corrosión del propio estatus de sujeto.

A pesar de que, gracias a las iniciativas de recuperación de las últimas décadas, ya no se puede hablar de la exclusión del exilio de la memoria hegemónica nacional tampoco en el caso español, sus imaginaciones genealógicas nos pueden servir como un espejo que refleja la imagen de un futuro pasado que una vez fue imaginable, pero nunca realizado. Hacen frente a las ruinas que, como descripción de los efectos reales de la guerra y como metáfora de lo perdido, son recurrentes en la literatura del exilio, predominantes en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León: «Nosotros somos los desterrados de España, los que buscamos la sombra, la silueta, el ruido de los pasos del silencio, las voces perdidas» (1998, 98). Son las ruinas que aún albergan una promesa, y esta promesa la comparten con las genealogías. En sus reflexiones sobre el exilio español, Paz Balibrea nos invita a pensar a este no como una mera ausencia. Después de 1939, «el presupuesto de que solo concierne a lo español aquello que tiene lugar (y tiempo), [...] dentro de sus fronteras políticas y geográficas» sería una perspectiva impuesta por

el franquismo» (2018, 8). Más bien aboga por invertir los conceptos de centro y margen, idea que por cierto es propia de un pensamiento diaspórico. Así, Paz Balibrea aboga por una «genealogía del presente, un desandar, resiguiendo los pasos de lo andado» (2018, 11), siempre desde el exilio. Las inscripciones, imaginaciones y autoubicaciones aquí analizadas nos ayudan en esta tarea. Nos muestran de qué forma las construcciones genealógicas son también fruto de una elección que lleva en sí el germen de comunidades alternativas a las existentes.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael. *Retornos de lo vivo lejano*. Barcelona: Ocnos, 1972.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Múnich: Beck, 1999.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Múnich: Beck, 1992.
- AUB, Max. «Homenaje a los que nos han seguido». En AUB, Max. *Hablo como hombre*. México: Mortiz, 1967.
- AUB, Max. *La gallina ciega*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba, 1995.
- AUB, Max. *Diario de Djelfa*. Edición de Bernard Sicot. Madrid: Visor, 2015.
- BISCHOFF, Doerte y Susanne KOMFORT-HEIN. «Vom anderen Deutschland zur Transnationalität. Diskurse des Nationalen in Exilliteratur und Exilforschung». *Exilforschung*, 2012, 30, pp. 242-273.
- BISCHOFF, Doerte y Susanne KOMFORT-HEIN. «Einleitung: Literatur und Exil». En BISCHOFF, Doerte y Susanne KOMFORT-HEIN (eds.). *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2013, pp. 1-20.
- BUSCHMANN, Albrecht. *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2012.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- CAUDET, FRANCISCO. «Dialogizar el exilio». En AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre 1995)*, 1. Barcelona: Gexel, 1998.
- Die Bibel in der Einheitsübersetzung* (von 1980). Universität Innsbruck. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/> [5 junio 2024].
- EMMERICH, Wolfgang y Susanne HEIL (eds.). *Lyrik des Exils*. Ditzingen: Reclam, 2004.
- GIL-ALBERT, Juan y Máximo José KAHN. *Yebuda Haleví*. Madrid: Júcar, 1986.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio. «Contrarretornos: nación y cosmopolitismo en el exilio español». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, Salamanca, 2022, 12, pp. 129-154.

- LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia, 1998.
- LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón. *Fábula y espejo: variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, 2014.
- MAEDING, Linda. «Crónicas de la pérdida. Temas y motivos en la literatura autobiográfica del exilio alemán y español». En CABAÑOS BRAVO, Miguel *et al.* (eds.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 303-314.
- MAHLKE, Kirsten, Janett REINSTÄDLER y Roland SPILLER. «1. Introducción». En MAHLKE, Kirsten, Janett REINSTÄDLER y Roland SPILLER (eds.). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2020, pp. 1-16.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María. «Des-lindes del exilio». En NAHARRO-CALDERÓN, José (ed.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?* Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 11-39.
- PAZ BALIBREA, Mari. «Exilio republicano: construir desde la ausencia». En DÍAZ BRINGAS, Tamara y Teresa OCHOA DE ZABALEGUI (coords.). *Carta(s). Exilio/refugio*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, pp. 7-13.
- PÉREZ, Ana. *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*. Edición, selección, traducción de textos y estudios preliminares de Ana Pérez. Madrid: Marcial Pons, 2008.
- SAID, Edward. «Reflections on Exile». En SAID, Edward. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. Londres: Granta Books, 2000, pp. 173-186.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «Los relatos de Max Aub en el contexto de la literatura concentracionaria». *El Correo de Euclides*, 2008, 3, pp. 163-174.
- SEGHERS, Anna. *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten. mit einem Vorwort von Frank Benseler*. Editado por Manfred Behn. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1980.
- SIGUAN, Marisa. «Max Aub, Herta Müller: Literatura, autoficción y espacios de libertad en el exilio». En SIGUAN, Marisa y Mónica RIUS (eds.). *Ex-Patria. Pensamiento utópico en las literaturas del exilio y la diáspora*. Barcelona: Icaria, 2018, pp. 103-114.
- UGARTE, Michael. *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1999.
- VALENTE, José Ángel. «Poesía y exilio». En SÁNCHEZ ROBAYNA, André (ed.). *Obras completas II. Ensayos*. Recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 678-690.
- WEINBERG, Manfred. «Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis». En BRONFEN, Elisabeth, Birgit ERDLE y Sigrid WEIGEL (eds.). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Colonia/Weimar: Böhlau, 1999, pp. 173-206.
- ZWEIG, Stefan. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Fráncfort: Fischer, 1988.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/161620241471102>

MEMORIA SUPRIMIDA: LITERATURA BAJO REPRESIÓN POLÍTICA

Repressed Memory: Mutilated Literature under Political Repression

Johanna VOLLMEYER

Profesora Contratada Doctor

jobvollm@ucm.es

Recibido: 16/05/2024; Aceptado: 13/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. JOHANNA VOLLMEYER. MEMORIA SUPRIMIDA: LITERATURA BAJO REPRESIÓN POLÍTICA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 71-102.

RESUMEN: Las políticas culturales restrictivas son muy frecuentes en sistemas dictatoriales como la España franquista o la República Democrática Alemana. Las medidas de restricción y de supresión se manifestaban principalmente en actos de censura o en la persecución de productores culturales, a veces con consecuencias devastadores, como penas de cárcel, trabajo forzoso o incluso sentencias de muerte. Las obras de autores 'renitentes' fueron mutiladas, suprimidas y erradicadas del paisaje cultural de ambos países, lo que desembarcó en una deformación de su patrimonio cultural que forma una pieza integral de su memoria y de la identidad del presente.

Sin embargo, la custodia de documentación de estas épocas, sea a través de archivos existentes o de nueva creación, puede ofrecer una oportunidad relevante para rescatar del olvido al menos parte de este patrimonio y crear así una memoria de almacenamiento que tiene el potencial de entrar en circulación de nuevo. De esta forma se pueden completar o corregir discursos sesgados sobre el pasado y la historia literaria de ambas sociedades.

Palabras clave: persecución; censura; patrimonio cultural; memoria; archivo.

ABSTRACT: Restrictive cultural policies are very frequent in dictatorial systems such as Franco's Spain or the German Democratic Republic. Measures of restriction and suppression manifested themselves mainly in acts of censorship or in the persecution of cultural producers, sometimes with devastating consequences, such as prison sentences, forced labor or even death sentences. The works of 'reluctant' authors were mutilated, suppressed and eradicated from the cultural landscape of both countries, resulting in a deformation of their cultural heritage, which forms an integral part of their memory and present identity.

However, the custody of documentation from these periods, whether through existing or newly created archives, can offer a relevant opportunity to rescue at least part of this heritage from oblivion and thus create a storage memory that has the potential to enter into circulation again. This way, biased discourses about the past and the literary history of both societies can be completed or corrected.

Key words: persecution; censorship; cultural heritage; memory; archive.

1. INTRODUCCIÓN

El control de la producción cultural suele ser un pilar fundamental en sistemas políticos represivos. Así se ha vivido durante la dictadura de Francisco Franco en España, desde 1939 a 1978, al igual que durante los más de cuarenta años de dictadura de la República Democrática de Alemania (RDA), fundada en 1949, hasta su desaparición en 1990. Este control consistía principalmente en actos de censura, donde textos literarios, artículos de prensa, obras de teatro o de arte, pero también obras musicales, de cine, radio, etc., podían ser prohibidos o quedar mutilados¹. Sin embargo, la censura no era el único mecanismo de control y supresión que se aplicaba. También se usaban otras medidas restrictivas como la prohibición de eventos culturales o la persecución de autores, artistas, trabajadores culturales, editores, galeristas y muchos más². Esta persecución podía abarcar desde intimidaciones más leves hasta sentencias jurídicas draconianas como condenas a muerte o de privación de libertad y trabajo forzoso³.

1. Por supuesto, también se publicaron obras artísticas que pasaron la censura sin modificación alguna, lo cual se puede deber a dos razones: o los censores no se percataron de que la obra tocaba algún tabú o la obra estaba en línea del discurso establecido.

2. Se usa el masculino genérico para referirse a todas las personas, independientemente de su sexo y género.

3. En este contexto, es importante destacar que muchos autores no fueron perseguidos jurídicamente y privados de libertad por su producción literaria en sí, sino de forma más

En la presente contribución se hará una comparativa ofreciendo una visión conjunta del sistema represivo durante el franquismo y la RDA, con especial atención a la producción literaria.

Las medidas represivas y, en concreto, la censura literaria, se entienden aquí como fenómenos culturales. Su principal función es la de suprimir cualquier expresión artística disconforme con la ideología oficial del Estado y de instaurar determinados valores con un fuerte sesgo ideológico en la sociedad (Bliesener 2012, 25). Por lo tanto, la censura no solo afecta al segmento de la producción cultural, sino a la sociedad en su globalidad. Esto demuestra que se trata de un fenómeno interdisciplinar, porque la censura está vinculada a decisiones políticas, a la producción literaria y su recepción, a la comunicación sobre ciertos valores, sobre acontecimientos del pasado, etc.

A este aspecto interdisciplinar se va a prestar especial atención, dado que el enfoque del análisis radicará no solo en la comparativa de los sistemas de censura en la RDA y la España franquista, sino también en las consecuencias de esta para la formación de los respectivos patrimonios culturales que son la base de la memoria cultural⁴ de las dos sociedades hasta hoy en día.

Aunque se trate de sistemas ideológicos y políticos diferentes, la comparación puede ser esclarecedora, ya que nos ofrece datos sobre el *modus operandi* y la función de la censura como fenómeno cultural, y también sobre los legados que ha dejado. En este sentido, la comparación intercultural como herramienta metodológica permite destilar un *tertium comparationis* donde el 'uno' se refleja en el 'otro', lo cual puede abrir perspectivas nuevas. Se compararán los sistemas represivos de la RDA y la España franquista para detectar los mecanismos vigentes en su momento, en un primer paso. En un segundo paso, se observarán las consecuencias de la censura para el patrimonio cultural.

Aquí resulta muy relevante el trato que dicho patrimonio recibe. Por un lado, existen claros paralelismos en los discursos ideológicos en ambos

general por su actitud ideológica, que, sin embargo, podía encontrar su expresión también en sus escritos. Véase, por ejemplo, el caso de la autora Edeltraud Eckert, miembro de un grupo de resistencia, que fue condenada en 1950 por un tribunal militar soviético a 25 años de campamento de trabajo (Geipel y Walther 2002, 31) o el del poeta Miguel Hernández, detenido y condenado a muerte en 1940. Más tarde su sentencia fue conmutada a treinta años de prisión (Fundación Cultural Miguel Hernández). Ambos autores fallecieron en prisión, la primera por un accidente de trabajo en el cual no fue debidamente atendida, el segundo porque enfermó en prisión y tampoco recibió el tratamiento necesario para salvar su vida.

4. Entendida aquí según la terminología de Jan y Aleida Assmann (Assmann 1999).

sistemas represivos a la hora de crear una determinada memoria oficial. Tanto en la RDA como en la España franquista, la semántica del discurso memorístico era de índole heroica, con connotaciones nacionalistas y (cuasi)religiosas. A pesar de tratarse, en el caso de España, de una memoria de vencedores, la escenificación del papel del bando nacionalista en la guerra civil por parte del Movimiento fue la del mártir, es decir, la de una víctima heroica en la lucha contra el 'mal'. Esta lucha sirve para la liberación del pueblo, con lo cual se fusionan aquí el concepto de víctima heroica con el del vencedor en una lucha con un fin consagrado.

La fundación de la RDA se basa también en la premisa de que sus ciudadanos fundadores siempre habían luchado en el lado 'correcto', en este caso el antifascista, y de haber defendido de manera igualmente heroica, cual mártires, el bien de sus compatriotas. Según este mito fundacional de la RDA, en su territorio solo habitaban personas con una fuerte convicción antifascista, mientras que fascistas y capitalistas se ubicaban al otro lado del 'telón de acero'. Aleida Assmann constata que el sufrimiento *sin* esta connotación heroica, sino de índole 'pasiva' correspondiente a la «viktimologische Opfer»⁵ (Assmann 2006, 75), no tiene cabida en esta clase de memoria porque no se puede integrar en una autoimagen positiva, sea esta individual o colectiva. La primera hipótesis de la contribución es, por lo tanto, que este discurso ha llevado a mecanismos de supresión similares en ambos países, a pesar de su ideología opuesta, ya que dependen mucho más de la forma del gobierno.

Por otro lado, se presupone que las consecuencias de estos discursos resultan palpables aún en el presente. Este hecho se debe a la mutilación del patrimonio cultural que conllevaba la instauración de estos discursos ideológicos sesgados. Durante aproximadamente cuatro décadas prevalecieron políticas muy restrictivas y altamente controladoras, que resultan determinantes para la memoria cultural. Porque, pese a las revisiones del pasado emprendidas en ambos países y de investigaciones exhaustivas y muy valiosas llevadas a cabo acerca de la censura y otras medidas restrictivas⁶, se ha perdido una parte del patrimonio cultural suprimido de la época o se perpetúa el olvido al que se vio forzado. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que las obras literarias modificadas por la censura tanto en España como en la RDA se suelen publicar y consumir en su versión censurada hasta la actualidad⁷.

5. «Víctima victimológica» en español [todas las traducciones del alemán son propuestas de la autora].

6. Para España véase, por ejemplo, ABELLÁN (1981), LARRAZ (2014). Para la RDA véase, por ejemplo, EMMERICH (1981), LOKATIS, ROST y STEUER (2013) o WALTHER (1996).

7. Este es el caso, por ejemplo, de la autora española Ana María Matute. La gran mayoría de sus obras se siguen publicando y, por ende, leyendo en su versión mutilada, a

Y si encontrar las huellas de la censura era difícil para un lector versado en su momento, hoy en día lo es aún más, de modo que la mayoría de estas modificaciones pasan desapercibidas. A esta forma de olvido hay que añadir todas las producciones literarias que no se podían publicar en su momento y que tampoco vieron la luz una vez instaurado un sistema democrático. Estas obras no se encuentran en la memoria funcional, o sea, en narrativas de memoria que circulan en la actualidad, y frecuentemente ni siquiera están a disposición de esta porque tampoco existen en la memoria de almacenamiento, es decir, en esta memoria 'pasiva' o 'inactiva' que ofrece el potencial de entrar en circulación en algún momento (Assmann 1999, 133-142). Muchos manuscritos y otros documentos se han perdido para siempre, por ejemplo, durante el traslado de la documentación del Ministerio de Información y Turismo (MIT) al Archivo General de la Administración (AGA) después de la dictadura, momento en el que más de 61.000 documentos fueron expurgados (Tena *et al.* 2023, 271).

Sin embargo, y a pesar de esta destrucción, tanto en España como en Alemania existe todavía un fondo patrimonial que está por descubrir y que representa una memoria de almacenamiento con el potencial de ser integrada de un modo funcional en el futuro. Este hecho apunta directamente al trato que recibe el patrimonio cultural en la actualidad. En la comparación del caso español con el alemán se plasman diferencias notables y muy reveladoras. En la Alemania unificada las condiciones para que se dé el caso, es decir, para que se recupere al menos parte del patrimonio anteriormente suprimido, son más favorables que en España. Esto se debe a la creación y custodia de archivos tan importantes como el «Stasi-Unterlagen-Archiv» (el archivo de la documentación de la Stasi), el «Archiv der Akademie der Künste»⁸ (el archivo de la academia de arte) o, más recientemente, el «Archiv unterdrückter Literatur in der DDR» (el archivo de literatura suprimida en la RDA, AuL en adelante). De este último se hablará con más detalle en el último capítulo, dado que resulta ser un ejemplo válido para plasmar las diferencias en el trato del patrimonio suprimido en la Alemania unificada y la España postfranquista.

excepción de la novela *Luciérnagas*. Su publicación fue denegada en 1953. La autora editó una versión ampliamente retocada, publicada posteriormente bajo el título *En esta tierra*. El texto original no vio la luz hasta 1993 después de una revisión por parte de la autora (Larraz 2014, 112). También hay que tener en consideración otro factor clave que es consecuencia de la (auto)censura. Para no claudicar ante las autoridades muchos autores, como Reinhard Jirgl en el caso de la RDA, no publicaron durante el sistema dictatorial y solo después de la caída del muro pudieron lanzar sus obras no censuradas.

8. Este archivo no trata en exclusiva obras publicadas durante la RDA, sino a partir de 1900.

La situación de la memoria de almacenamiento en el caso español es mucho más complicada, ya que en lugares relevantes como el Ministerio de Información y Turismo (MIT) y luego en el Archivo General de Administración (AGA) no se ha custodiado la documentación referente al franquismo con el mismo rigor ni se dispone de los medios suficientes para llevar a cabo un examen exhaustivo con su consiguiente clasificación y registro de la documentación existente.

Por supuesto, la comparación de los archivos tiene sus límites, especialmente en el caso del AuL. El AuL se refiere exclusivamente al canon literario de la RDA, y fue creado poco a poco, añadiendo obras no publicadas en cuanto se tenía constancia de ellas. Además, incluye testimonios específicos. Además, el AuL reúne documentación pública, junto con documentación «privada» en forma de entrevistas, testimonios, etc. El AGA, por lo contrario, abarca casi toda la documentación referente al franquismo que no fue destruida y se refiere a documentación pública. Este archivo es, por su origen, más comparable con la «Stasi-Unterlagenbehörde».

Sin embargo, lo que nos muestran la comparación de diferentes archivos es una política memorística que se ha desarrollado de diferente manera en ambos países. Esta diferencia se debe a la influencia de otra memoria cultural, que es la de la Alemania occidental. Su discurso memorístico es diametralmente opuesto al de la RDA y la España franquista. Prevalece un discurso de víctima «victimario», como lo formula Aleida Assmann –es decir, de una víctima pasiva–, contrario al de la víctima heroica cuya muerte se puede interpretar como un sacrificio por una causa mayor, lo que le otorga sentido. La víctima pasiva, por el contrario, carece de toda clase de sentido, sino que señala un sufrimiento innecesario y la existencia de un verdugo cuya actuación no tiene justificación alguna. Esta memoria fue el resultado de un movimiento de base de la sociedad alemana occidental después de la Segunda Guerra Mundial y el horror de la Shoah. A lo largo de las décadas ha sido institucionalizada y convertida en memoria oficial del país⁹. Después de la unificación ha sido ‘aplicada’ –o, visto desde un punto de vista más crítico, ‘impuesta’– también a la ciudadanía de los nuevos estados federales. A pesar de las críticas legítimas con respecto a esta memoria y su implantación, esta misma conlleva una determinada política memorística que favorece la recuperación de contenidos olvidados y/o suprimidos, ya

9. Por supuesto, cabe criticar que la institucionalización de esta memoria se ha convertido casi en doctrina estatal, lo que le otorga rasgos dogmáticos como lo critica Michael Rothberg entre otros (véase entrevista con M. Rothberg en Pichler y Silos 2024, en prensa.) Hay un debate exhaustivo acerca de la memoria cultural alemana actual que, sin embargo, no tiene cabida en esta contribución.

que el discurso de un victimario traumático está vinculado al reconocimiento de las víctimas y su sufrimiento: «Die Erinnerung an das viktimologische Opfer kann nicht innerhalb der Gruppe der Betroffenen bleiben, sondern verlangt nach Ausweitung ihrer Träger in Form von öffentlicher Anerkennung und Resonanz»¹⁰ (Assmann 2006, 77).

En el caso de la literatura suprimida esto se traduce, concretamente, en la financiación de archivos como el AuL. Es cierto que la financiación no es abundante y la iniciativa inicial partió de personas particulares. Sin embargo, haber conseguido institucionalizarla es un indicio del interés político en la creación de una memoria de almacenamiento que puede servir de base para que sus contenidos sean rescatados por la memoria funcional en un futuro y para dar el reconocimiento necesario a las víctimas.

Obviamente, en España la memoria oficial del Estado también ha cambiado mucho bajo las siglas de la democracia. Sin embargo, más allá del ‘pacto de silencio’ nunca se ha llegado a un debate abierto entre vencedores y vencidos con el fin de llegar a un consenso, ni siquiera más de ochenta años después de la guerra civil. Durante la dictadura se estableció una fuerte asimetría en la forma de conmemorar, donde las historias de las víctimas habían sido suprimidas, sin posibilidad de reconocer su trauma (Assmann 2006, 71). Esto está cambiando actualmente, pero, lejos de llegar a un reconocimiento mutuo, se puede destacar más bien una ‘guerra memorística’ entre las dos posturas enfrentadas. Por supuesto, no se debe caer en el error de homogenizar a los dos bandos de la guerra civil y volver, así, a suprimir discursos plurales. No obstante, este enfrentamiento persiste, de lo cual la Ley de Memoria Democrática, publicada en el BOE el 20 de octubre de 2022, es fiel testigo. En el preámbulo del texto queda patente que se entiende la memoria como un proyecto estatal para la educación de la ciudadanía que debe «afrontar la verdad y la justicia sobre nuestro pasado» (BOE 2022, 142368). La política memorística de España depende mucho del mandatario en el poder en cada momento y, por eso, sufre muchos vaivenes. Las inversiones en la recuperación del patrimonio cultural suprimido y olvidado están ligadas a estas coyunturas y, a pesar de las muchas acciones emprendidas en años recientes, aún carece de una institucionalización como se puede destacar para Alemania.

La segunda hipótesis de esta contribución es, por tanto, que los discursos de memoria vigentes en los sistemas democráticos juegan un papel

10. El recuerdo a la víctima victimológica no puede permanecer en el grupo de los afectados, sino que requiere una ampliación de sus transmisores en forma de un reconocimiento público y de resonancia.

fundamental para la existencia de archivos como el AuL. No se debe subestimar el papel fundamental que juegan los archivos, ya que pueden ser un correctivo importante para rectificar determinadas narrativas sesgadas. Estos posibilitan trabajos de investigaciones que permiten complementar y modular la imagen sobre la vida literaria en su lugar de referencia y, por ende, de los discursos ideológicos en vigor en cada momento. Por lo tanto, no se puede infravalorar la importancia de custodiar adecuadamente esta memoria, ya que permitirá «dibujar las condiciones históricas que han hecho posibles las señas de identidad del presente» (Martínez Martín 2016, 23-24).

2. FUNCIÓN Y CONSECUENCIAS DE LAS MEDIDAS DE SUPRESIÓN

La supervisión y el control son las principales funciones de la censura y de otros medios de supresión. Sin embargo, se emplean procesos de censura también en sistemas democráticos, aunque su aplicación se ciñe habitualmente a un estricto reglamento jurídico y solo se permite en casos concretos, por ejemplo, cuando se vulneran las leyes de privacidad personal o por razones de protección de menores. En este contexto, se distingue la censura previa de la censura posterior a la publicación (en alemán se manejan los términos *Vorzensur* y *Nachzensur*). Sin embargo, existen países, como Estados Unidos, donde la censura previa está prohibida a nivel constitucional y donde solo existe la posibilidad de prohibir *a posteriori* la difusión de obras que entran en colisión con otros derechos fundamentales.

En sistemas represivos, donde no se garantiza la libertad de expresión, la censura juega un papel mucho más significativo. Noticias, expresiones artísticas, pero también opiniones personales, suelen ser objeto de medidas restrictivas con el fin de manipular el pensamiento tanto colectivo como individual a un nivel político-ideológico, religioso y/o moral.

En este contexto, hablamos entonces de una censura que excede con creces la protección de derechos personales y habitualmente se refiere al acto de establecer y después proteger un discurso ideológico-político determinado. La instauración de la censura se suele justificar con la protección de la sociedad, en general, y de grupos vulnerables, en particular, para que estos no estén expuestos a contenidos potencialmente 'dañinos'. En el caso de España resulta revelador el preámbulo de la orden de censura publicada en el BOE del 21 de diciembre de 1936, donde se advierte del peligro de la literatura «pornográfica y disolvente» que circulaba durante la Segunda República: «[l]a inteligencia dócil de la Juventud y la ignorancia de las masas fueron el medio propicio donde se desarrolló el cultivo de las ideas revolucionarias» (citado según Larraz 2014, 56). Con esta retórica se defiende la necesidad

imperativa de restringir la libertad de expresión, además de ocultar la verdadera función de la censura, que es la preservación de las élites dirigentes. Así que, en sistemas represivos, la censura es una herramienta esencial para la instauración de un determinado discurso de poder.

Por lo tanto, durante el franquismo y la dictadura socialista no solo se utilizaba la censura para la supresión de contenidos no deseados, sino también para la divulgación de determinada información sesgada, o sea, para fines propagandísticos. El objetivo era fortalecer el poder de las élites gobernantes mediante un estrecho sistema de control de la opinión pública y así conseguir una ‘adaptación’ de la mentalidad colectiva (Rothenburg 2019, 50). La censura como fenómeno cultural afecta, por lo tanto, no solo a escritores y editores, sino que va dirigida a la sociedad entera (Bliesener 2012, 25).

A través de los censores los textos están expuestos a un examen normativo que clasifica la producción literaria según el ‘valor’ que esta aporta o no al contenido ideológico, moral y religioso del régimen. En función de la clasificación que obtiene un texto se pueden aplicar medidas de fomento o de castigo (Rothenburg 2019, 86).

Durante este proceso de censura no solo el texto se convierte en objeto de comprobación, sino también el autor mismo. Dado que toda producción literaria se tiene que exponer a un proceso de ‘verificación’ –el sustantivo va aquí ligado a una ‘verdad’ impuesta por las autoridades–, el mero «acto de escribir convierte a uno en sospechoso y, por tanto, en presunto culpable» (Larraz 2014, 25). Escribir significa para el escritor, por lo tanto, exponerse al potencial peligro de tener que aceptar tachaduras y modificaciones en el texto o contar con persecución judicial, en el peor de los casos. De este modo se criminaliza al escritor por definición y se justifica su persecución en caso de ser ‘necesaria’. Esta persecución desemboca normalmente en la supresión de pensamientos ‘adversos’, lo cual implica un silencio forzoso que, a su vez, lleva al olvido. El olvido impuesto, entendido aquí como *damnatio memoriae* (Assmann 2006, 105), significa, no obstante, no solo una restricción violenta contra el autor, sino, por sus correspondientes consecuencias para el patrimonio y la memoria cultural, igualmente contra la sociedad en su totalidad. Sin embargo, esta modulación forzosa pasa frecuentemente desapercibida. Al contrario que el autor o el editor que, a veces, sufre la persecución hasta literalmente en sus propias carnes, el lector difícilmente se va a percatar de las omisiones en el texto que está leyendo¹¹.

11. Por supuesto, también el lector podía ser objeto de persecuciones cuando se detectaba que consumía literatura prohibida.

Además, para evitar tachaduras o la prohibición de un texto literario, muchos escritores restringen de antemano su texto de acuerdo con las exigencias y limitaciones impuestas. La autocensura es, por lo tanto, otra consecuencia sutil, pero no por eso menos grave, de la censura en regímenes dictatoriales. Esto último demuestra el poder destructivo –aunque, a su vez, subliminal– de la censura. Resulta ser una herramienta muy eficaz de adiestramiento de una sociedad, capaz de pervertir el rol del pensador crítico, que llega a aplicarse medidas de cohibición a sí mismo y transmitir las así a la sociedad. De esta manera, el autor se convierte en un transmisor, a menudo involuntario, de la doctrina oficial. «Estudiar el fenómeno de la censura centrando la atención en el puesto del escritor más que del censor lleva irremediablemente a plantearnos dónde están los límites de las restricciones que un escritor debe acatar para no convertirse en cómplice por omisión de la represión cultural»¹² (Larraz 2014, 32).

Este tipo de mutilaciones son casi siempre imposibles de trazar y no puede existir archivo alguno que las pueda visibilizar. Por eso, resulta de enorme importancia destacar al menos los estragos visibles de la censura, accediendo a archivos para investigar informes de censura, elaborar en su base ediciones críticas de obras inicialmente censuradas, donde se resaltan cambios y omisiones, con el fin de incluir en el canon literario textos suprimidos y rescatar así tales obras de aquel olvido violento: la *damnatio memoriae*. Pero, antes de profundizar en este último aspecto, es relevante conocer el sistema de censura de los dos sistemas dictatoriales.

1.1. *Medidas restrictivas durante el franquismo*

Investigar medidas restrictivas del régimen franquista es investigar la evolución del régimen mismo, dado que la aplicación de estas medidas, como puede ser la censura, no eran procesos aislados en el control político-social de la sociedad, sino una pieza más.

El fervor con el que se ejercía este control durante los años comprendidos entre 1939 y 1975 dependía mucho de la coyuntura política relativa a su aplicación. Se podía manifestar en prohibiciones y mutilaciones de textos y otros productos artísticos, pero también en «multas, sanciones, destierros, torturas, cárcel, y a veces la muerte» (Martínez Martín 2016, 28-29). En lo que a la censura se refiere, esta misma se caracterizó en los primeros

12. Sin embargo, cabe preguntarse qué forma de publicitar una pluralidad de pensamiento se puede encontrar en sistemas represivos. Lo más probable es que no exista otra vía.

años después de la guerra civil por un intento de depuración, mientras que en las décadas posteriores destaca más el control de las publicaciones venideras. Aunque las decisiones tomadas por los censores eran altamente politizadas o se referían a ‘infracciones’ contra la moral y la religión, existía una –cuestionable– base jurídica, que era la Ley de Prensa, que entró en vigor ya en el año 1938, es decir, durante la guerra civil. Su redacción competió principalmente a Ramón Serrano Suñer, que fue ministro de Interior del Gobierno franquista. La aplicación de esta ley tuvo como consecuencia un alineamiento total de todos los medios de comunicación y, además, se introdujo la censura previa de manera obligatoria para todos los impresos (Rothenburg 2019, 51).

Sin embargo, no parece haber existido una línea clara en la aplicación de las directrices de censura a lo largo de las décadas. «Uno de los motivos de reprobación más recurrente contra la censura franquista es la de aleatoriedad de su procedimiento, ya que colocaba a los escritores en un estado de inseguridad aun cuando hubieran mostrado una buena predisposición a la autocensura» (Larraz 2014, 79). Cabe mencionar varias razones que llevaron a esta arbitrariedad en las decisiones tomadas por los censores, pero también en la aplicación de otras medidas represoras. Por un lado, España se encontraba con un gobierno amalgamado de diferentes partidos y orientaciones políticas que competían internamente a pesar de la imagen pública de «un gobierno monocolor» (Tena *et al.* 2023, 270). Por otro lado, había influencias externas –como el ingreso de España en la ONU– que llevaron a cambios en la política cultural. Esto implicó que el enfoque de las medidas tomadas cambiara a lo largo de las décadas en función de quiénes estaban al mando del control en cada momento¹³. Para la censura existía un catálogo de preguntas que servía como guion a los censores, con preguntas como si la obra atacaba al dogma, la moral, a la Iglesia, al régimen, etc. Pero la interpretación de estas podía variar significativamente.

Por esta razón, Martínez Martín constata que el «control político-social de la población no tuvo los objetivos, procedimientos y resultados sistemáticos propios de otros regímenes totalitarios contemporáneos que elaboraron planes calculados para sus procedimientos represivos» (2016, 25)¹⁴. No obstante, había un dogma político que abarcaba un fuerte nacionalismo,

13. En última instancia siempre fue Franco, pero, dependiendo de la coyuntura política, nombró ministros más ortodoxos o más ‘liberales’.

14. A lo que se debería añadir que, a pesar de disponer de políticas más definidas en la RDA, también se pueden constatar fuertes cambios coyunturales en la política de control cultural en función de quién estaba al mando del SED, y también en función de lo que sucedía en los demás Estados de la URSS, especialmente en los Estados del pacto de Varsovia.

con un claro rechazo hacia el liberalismo, la democracia, el judaísmo, el capitalismo, el marxismo, etc., e inculcando valores católicos –el adulterio, el divorcio, el suicidio o simplemente la descripción de actos sexuales fueron temas fuertemente vetados (Rothenburg 2019, 63)–, aunque estos criterios se aplicaron con menos rigor conforme avanzaba la dictadura.

Toda la producción literaria se vio afectada, tanto por esta doctrina como por los cambios coyunturales en la aplicación de esta. Fuera de la literatura para adultos, Tena *et al.* destacan una especial vulnerabilidad de las traducciones, que podían sufrir importantes alteraciones con respecto al texto original; las editoriales, por la responsabilidad que tenían que asumir; y la literatura juvenil e infantil, cuyo control aumentaba constantemente a lo largo de la dictadura (2023, 272-273). De hecho, esta última siguió subyugada a un proceso de censura previa a lo largo de toda la dictadura.

En los años inmediatos después de la guerra fue Javier Lasso de la Vega y Jiménez-Placer quien presidió el Servicio Nacional de Archivos, Bibliotecas y Propiedades Intelectuales y quien definió la política cultural de España subrayando la importancia de la literatura, en la que vio un pilar fundamental para el desarrollo cultural de la nación (Rothenburg 2019, 50). Él abogó por un claro adoctrinamiento de los lectores. En 1951 Gabriel Arias-Salgado y Cubas fue nombrado ministro de Información y Turismo. Las competencias censoras fueron adjudicadas al MIT creado en el mismo año y permanecieron allí hasta la muerte de Franco (Tena *et al.* 2023, 275). Con este cambio y con Arias-Salgado al mando, la censura salió del ámbito de competencia de la Falange y adquirió un alineamiento claro acorde con la doctrina de la Iglesia católica. Varios investigadores relatan que bajo el mandato de Arias-Salgado se intensificó el número de evaluaciones con un enfoque hacia lo religioso y una moral pactada¹⁵.

A partir de 1962 fue Manuel Fraga Iribarne quien encabezó el MIT. En su mandato cae la aprobación de la nueva Ley de Prensa e Imprenta que abolió la censura obligatoria, que pasó a ser ‘voluntaria’. Lo que a primera vista parece implicar una cierta apertura, pronto se reveló como mera fachada. España había ingresado en la ONU en el año 1955 y cada vez más pretendía transmitir al exterior una imagen de un régimen moderado. Sin embargo, muchos de los libros inicialmente autorizados después de la entrada en vigor de la nueva ley fueron secuestrados *a posteriori* (Martínez Martín 2016, 44). De hecho, según Tena *et al.* se duplicaron los registros de evaluaciones para obras a censurar para los años 1967 a 1969 (2023, 279). Además, con el silencio administrativo se introdujo otra categoría de

15. Diego González (2016) y Vadillo López (2010).

represión para textos no deseados. Aunque los censores no retiraran una publicación desde el inicio, les permitía expresar de esta manera su desacuerdo y, así, la obra corría el constante peligro de ser prohibida en cualquier momento (Rothenburg 2019, 53). Así que esta supuesta apertura no se debe confundir con recuperar cierta libertad de expresión: «'[t]olerancia' implica la gracia conferida por el poderoso a algunos individuos o grupos para que denuncien determinadas verdades siempre y cuando con ellas no se cuestione un núcleo de verdades fundamentales: un favor, un permiso, una concesión por la que se debe estar agradecido» (Larraz 2014, 43).

En 1969 Alfredo Sánchez-Bella hizo el relevo a Fraga Iribarne, inclinando la balanza hacia una interpretación más estricta de la nueva Ley de Prensa. Con su llegada al poder concluyó la lucha interna entre aperturistas y conservadores y se iniciaron años de retorno al «autoritarismo más tosco» (Tena *et al.* 2023, 279). Sin embargo, el ministerio estuvo marcado por una fase de inestabilidad hacia el final de la dictadura. En 1973 tomó el mando Fernando Liñán y Zofio, aunque no duró ni siquiera ocho meses en el poder antes de ser relevado por Pío Cabanillas Gallas y poco más tarde por León Herrera Esteban y Adolfo Martín-Gamero y González-Posada.

Los censores fueron denominados eufemísticamente 'lectores'. La plantilla de los censores se componía de 25 pseudónimos numéricos (Tena *et al.* 2023, 276), aunque esto no significaba que detrás de cada número se escondiera un solo 'lector', sino que estos números fueron adjudicados a diferentes censores probablemente clasificados por especialidad¹⁶. Rothenburg especifica que hay que distinguir entre lectores fijos –muchos de ellos eran funcionarios– y 'lectores' especialistas que se contrataban para la elaboración de informes relacionados con temas concretos, como los censores eclesiásticos (Rothenburg 2019, 55).

Los autores de producciones literarias se lamentaban con cierta frecuencia de la arbitrariedad en las decisiones de los censores y de decisiones estrictas incluso en épocas más favorables con respecto a la aplicación de medidas restrictivas, lo que, en algunos casos, puede tener su origen en la inseguridad de los censores mismos con respecto al rigor de la aplicación de los criterios establecidos (Rothenburg 2019, 65). Los 'lectores' eran el eslabón más bajo en la jerarquía y sus informes se remitían a los jefes de lectorado, que emitían sus dictámenes. La decisión última correspondía al jefe de sección. Él era también la persona de contacto para los editores, mientras que el jefe de lectorado se encargaba de asignar los textos a los censores. Por

16. Un mismo número podía ser adjudicado a un censor y, cuando este cambiaba, se le daba a otro nuevo.

encima del jefe de sección quedaban como instancia solo la Dirección General y el ministro de Información y Turismo (Rothenburg 2019, 53).

Los dictámenes podían implicar cinco posibles consecuencias: la prohibición total del texto, la publicación con tachaduras o la publicación sin intervención alguna, supresiones o, en el peor de los casos, denuncias judiciales (Tena *et al.* 2023, 286)¹⁷. Tena *et al.* llegan a la conclusión de que los censores «más proclives a realizar enmiendas (supresiones o tachaduras), acababan siendo también más rigurosos a la hora de denegar las obras; o que los casos en que los autores eran finalmente denunciados correspondían a censores que también denegaban, tachaban o suprimían» (2023, 296).

Pero no solo la censura de los textos fue usada como herramienta de restricción. Especialmente en los primeros años de la dictadura, que se caracterizaban por una escasez de papel, se jugaba también con la contingencia de papel asignada a una editorial. Otras medidas de supresión incluían la carestía energética, cortes de suministro eléctrico, falta de máquinas de imprimir y utillaje, pero también la persecución directa de autores u otras personas implicadas en la publicación y difusión de determinados textos (Martínez Martín 2016, 31). A esta batería de medidas habría que añadir el permiso de publicar solo una tirada muy limitada, directrices para la realización material del libro (por ejemplo, ediciones de alta calidad que encarecían mucho la producción), el precio o la influencia en la distribución y la publicidad (Rothenburg 2019, 54).

Si un autor quería publicar su texto, pero no exponerse a la censura, suponiendo que su texto iba a provocar tachaduras o la prohibición, solo le quedaba la posibilidad de publicar en el extranjero o en la clandestinidad.

La difusión clandestina se sirvió de diferentes herramientas tanto para publicar textos producidos en el interior como elaborados en el exterior de España. Para los últimos se creó una red de colaboradores que consiguieron introducir textos producidos principalmente en Latinoamérica. Joaquín de Oteyza, Juan Guerrero Ruiz, Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Enrique Canito Barrera con su librería madrileña Ínsula, Siegfried Blume Plaza con la Librería Técnica y Extranjera, León Sánchez Cuesta, los hermanos García Sánchez, pero también diplomáticos como José María Alonso Gamó, son solo algunos de los nombres de librereros, editores y distribuidores implicados (Martínez Martín 2016, 32-37). Su actividad mostraba la lucha intelectual y política contra la dictadura. Lo publicado solía encontrar sus lectores en círculos reducidos, muchas veces universitarios e intelectuales, a través de los cuales se extendía más (Martínez Martín 2016, 38). Las

17. Tena *et al.* se refieren a la censura a partir del mandato de Fraga Iribarne.

publicaciones clandestinas en el interior de España tuvieron cierto auge en los años 60 y 70, aunque seguía siendo una actividad de mucho riesgo y de pocos o nulos ingresos económicos. En los años anteriores era mucho más complicado publicar por la falta de papel o de máquinas para la difusión, con lo cual lo que había de literatura clandestina se solía importar desde fuera (Martínez Martín 2016, 47). Cuando se empezaba a producir en el interior, muchas de las publicaciones eran manifiestos, folletos o periódicos, ya que era mucho más complicado editar un libro de forma clandestina. Frecuentemente se usaban cubiertas, aprovechando editoriales o imprentas religiosas para los pies de imprenta falsos, como los de la Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús o la Imprenta Salesiana, dado que la temática religiosa despertaba menos sospechas (Martínez Martín 2016, 54).

La producción solía ser laboriosa porque se tenía que recurrir a máquinas que no permitían una producción muy eficaz, tipo Minerva o la multicopista ciclostil con manivela, también la así llamada vietnamita, que venía en una caja de madera. Según Martínez Martín, la producción se realizaba en un mundo de huecos subterráneos, muchas veces en domicilios de particulares bien insonorizados para no levantar sospechas (2016, 59).

Con vistas al mundo literario cabe destacar el colectivo Estampa Popular que actuaba fuera «de los circuitos comerciales y del arte oficial que cuestionaba» (Martínez Martín 2016, 97). Sus actividades y «exposiciones, siempre en los límites de la clandestinidad, se convirtieron en foros de agitación cultural, muy vigilados por la policía, donde se exponían grabados, pero también se leían poemas y desarrollaban encuentros subversivos. Artistas y escritores, como Lauro Olmo, Julián Marcos o José María Moreno Galván, colaboraban en las exposiciones y homenajes de Estampa Popular a Miguel Hernández y Antonio Machado a los que dedicaron varios trabajos colectivos» (Martínez Martín 2016, 97).

Ni la clandestinidad ni la censura acabaron con la muerte de Francisco Franco porque no se derogó la Nueva Ley de Prensa e Imprenta de 1966 inmediatamente. Estuvo en vigor hasta principios de 1977 y fue luego abolida poco a poco¹⁸: la Ley del 1 de abril de 1977 derogaba el artículo segundo de la ley anterior, garantizando ahora la libertad de expresión. Con la entrada en vigor de la Constitución democrática en 1978 fue derogado el Fuero de los Españoles de 1945, base del artículo primero de la Ley de Prensa

18. *La araña negra* de Blasco Ibáñez había sido secuestrada en 1973 y su publicación no fue autorizada hasta 1977. Otro ejemplo sobre la continuación de la actividad censora es el caso de *Señas de identidad* de Juan Goytisolo. Nos encontramos en el año 1976 y la novela ya se distribuía en librerías en Madrid cuando los censores proponen tachaduras en casi cuarenta páginas (véase Abellán 1980, 241 y 244).

de 1966. Pero no fue hasta 1984 cuando se retiraron los últimos artículos restrictivos que afectaban principalmente a las editoriales.

Aunque la Transición abrió el camino hacia una prensa libre, la libertad de expresión y la posibilidad de publicar sin el paso obligatorio por la censura previa, el ‘pacto de silencio’ de estos años contribuyó a que no se recuperara de manera extensa y sistemática el patrimonio cultural suprimido y restringido durante los casi cuarenta años de dictadura franquista. La gran mayoría de la literatura publicada entre 1939 y 1975 que sufrió mutilaciones en forma de tachaduras y supresiones se sigue publicando en este mismo formato, mientras que publicaciones difundidas en la clandestinidad a círculos reducidos seguían disfrutando de una repercusión mucho menor o cayeron directamente en el olvido. A estas últimas no se les ha dado un foro de recepción más amplio y por ahora ningún archivo se ha hecho cargo de la literatura suprimida durante los años de severas restricciones de la libertad de expresión. Todo esto conlleva una pérdida de patrimonio cultural «generado durante treinta y siete años de creación [que] había entrado en otra clandestinidad, la de la memoria y la de la Historia» (Martínez Martín 2016, 105).

1.2. *Medidas restrictivas en la RDA*

Aunque tratándose de sistemas opresivos de una ideología diferente, las medidas de supresión de la República Democrática Alemana muestran muchas similitudes con las de la España de la época franquista. Servían como herramienta política igualmente, aunque con signos invertidos. En la RDA la producción cultural gozaba de gran estima, principalmente para forjar al ciudadano deseado, lo que se manifiesta ya en las palabras de Lenin: «[l]a actividad literaria ha de ser una *parte* de la causa proletaria general, una ‘ruedita y tornillito’ del gran mecanismo unitario socialdemócrata, puesta en movimiento por toda la vanguardia políticamente consciente de toda la clase trabajadora» (citado por Löffler 2011, 35). Con estas directrices el rumbo de la producción literaria estaba fijado y el control sobre ella era casi total. Había muchos autores conformes con el régimen socialista y cuyas publicaciones fortalecían el discurso deseado por las élites políticas. Sin embargo, y dado a que no existía libertad de expresión que implicara una total alineación de los medios de comunicación, las publicaciones de autores no conformes se convirtieron en una especie de esfera pública alternativa (Köhler 2007, 13). Los autores podían en ocasiones introducir narrativas alternativas al discurso oficial, aunque fuera de forma muy sutil. Las restricciones y el desarrollo de un sistema represivo produjeron una literatura «diferente» (Emmerich 1996, p. 11) a la de los Estados democráticos y que se empezó a formar ya en los años 1960. Con referencia a la teoría

de sistemas de Niklas Luhman, Wolfgang Emmerich ve en la literatura un subsistema que no se podía desarrollar de manera autónoma y que siempre estaba subyugado al sistema político incluso cuando los autores intentaran evadir cualquier confrontación con los poderes estatales. No hubo forma de no permanecer en el «poder de definición» (Emmerich 1996, 19) del SED (Partido Socialista Unificado de Alemania).

La única forma para los autores no conformes de no exponerse a las medidas restrictivas era ‘escribir para el cajón’, es decir, no publicar o buscar una forma de publicar ilegalmente en el extranjero.

Viendo la importancia que el régimen daba a la producción literaria no sorprende que el control estatal en la RDA fuera muy extenso y se extendiera más allá de los propios autores. La mayoría de las editoriales, por ejemplo, eran estatales o pertenecían a organizaciones y partidos (por ejemplo, Mitteldeutscher Verlag Halle, Volk und Welt o Neues Leben) y solo una pequeña parte eran privadas o semiprivadas (como, por ejemplo, Insel Verlag o Philipp Reclam). La distribución fue organizada en el 75 % por el mayorista «Leipziger Kommissions- und Großbuchhandlung» (LKG) (Zubiar 2022, 48). Pero no solo las estructuras de producción estaban en manos del Estado o de personas fieles al régimen, también la producción literaria misma se encontraba bajo un rígido control. Conforme a su modelo de economía planificada existía un plan sobre títulos programados cada año. La así llamada *Themenplaneinschätzung* (estimación para la planificación temática) para 1989 abarcaba 625 títulos con el número de 11.508.950 ejemplares programados (Darnton 2014, 172). Se solían acumular expedientes emitidos por las editoriales sobre potenciales publicaciones y, una vez que se habían acumulado las de un año entero, se preparaba el plan con base en el número de informes recibidos. La *Literaturarbeitsgemeinschaft* (grupo de trabajo literario), un conjunto del Ministerio de Cultura, representantes de la unión de autores («Schriftstellerverband»), editoriales, librerías, bibliotecas y universidades aprobaban las propuestas recibidas (Darnton 2014, 175). Que las propias editoriales tuvieran que emitir informes nos indica que la censura comenzaba en un estadio de producción muy temprano. Era muy frecuente que ya durante la elaboración de los textos mismos se llevara a cabo una estrecha colaboración entre editorial y autor en la que el texto era revisado exhaustivamente y en muchos casos se modificara o suprimiera parte del mismo cuando parecía romper con ciertos tabúes.

Los informes emitidos se enviaban a la «Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel» (HV, Jefatura Administrativa para la Publicación y el Comercio del Libro), donde se tomaba la decisión definitiva acorde con los informes de los censores estatales. La HV constaba de cuatro secciones que controlaban los editores y librerías, los aspectos económicos de la literatura (por ejemplo, el reparto del papel), la literatura no-ficcional y la literatura ficcional (Darnton

2014, 174). La directora de la HV desde 1979 a 1990, Christina Horn, se ha manifestado públicamente sobre el trabajo que ella y sus compañeros llevaron a cabo en la Jefatura. De forma similar al caso español, los censores carecían de directrices muy claras para aplicarlas durante el proceso de censura. Esta situación les exigía tener una sensibilidad muy alta sobre lo que se podía decir y cómo. Lo que les ayudaba era su experiencia y reuniones internas en las que se identificaban y debatían temáticas ‘candentes’ (Rothenburg 2019, 69-70)¹⁹.

Las decisiones tomadas, al igual que en el caso español, dependían fuertemente de la coyuntura político-ideológica de cada momento. Nada más terminar la Segunda Guerra Mundial se expurgó toda literatura nazi en primer lugar, de manera parecida a lo que sucedió en la primera década del franquismo, y solo después la censura se dedicó casi en exclusiva al control de nuevas publicaciones.

Especialmente durante las décadas del auge estalinista se notaron medidas más restrictivas. De hecho, las represalias fueron *in crescendo* después de las sublevaciones de 1953 en las que se clamaba libertad de expresión y elecciones libres, o también después de la Primavera de Praga de 1968. Tras el relevo de Walter Ulbricht por Erich Honecker comenzó una fase de cierto aperturismo. El Estado se quiso mostrar de manera más moderada hacia el exterior –de manera similar al caso español cuando Fraga Iribarne fue nombrado ministro–.

En este sentido, Karl-Heinz Jakobs destacó para la producción literaria:

Genau genommen ist es so, daß jedes Werk einmal die Chance hat, gedruckt zu werden. Der Schriftsteller muß nur die Geduld aufbringen, zwei Jahre, fünf Jahre, zehn Jahre auf den günstigen Moment zu warten, da die Zensur einmal vor Übermüdung für Sekunden die Augen schließt²⁰.
(Citado por Lokatis 2021, 13)

Hacia el final de la RDA, para finales de 1987, se debatió ya abiertamente la abolición de la censura. Autores del «Schriftstellerverband», como Günter de Bruyn o Christoph Hein, pidieron públicamente la abolición (Darn-ton 2014, 238-239). Sin embargo, y allí se destaca otro paralelismo con el caso español, esta política cultural servía principalmente para maquillar un régimen dictatorial y otorgarle una apariencia más moderada.

19. Hay que leer las declaraciones de Horn con mucha cautela, dado que intentó ser vista con buenos ojos después de la caída del muro y destacó sobre todo sus actuaciones en favor de los autores cuyos textos corrían el peligro de ser censurados.

20. En rigor, cualquier obra acaba teniendo la oportunidad de ser publicada. El autor solo tiene que armarse de paciencia y esperar dos años, cinco años, diez años al momento propicio en el que la censura acaba cerrando los ojos de cansancio.

Había muchas otras medidas de supresión muy eficaces que se empleaban también en el caso alemán, como las restricciones de papel, el suministro de energía, etc., pero la más eficaz eran las operaciones de la Stasi, es decir, el Ministerio para la Seguridad del Estado. La Stasi trabajaba con un sistema de ‘desagregación’ (*Zersetzung*) en contra de cualquier persona que podía suponer un peligro para el régimen del SED. Hasta el año 1963 aún no disponía de una unidad específica para el sector cultural. Esta sección, bajo las siglas xx/7, fue establecida en 1969 con el objetivo de controlar exclusivamente este sector (Walther 1997, 286). En 1980 contaba con cuarenta profesionales contratados fijos y aproximadamente 350 colaboradores informales («Informelle mitarbeiter» o IM en sus siglas) (Walther 1997, 287). En los años 70 esto suponía un número total de 1.500 IM, de los cuales 126 se dedicaban a la literatura. También en la unión de escritores había un alto porcentaje de IM (49 de 123 en 1987) (Zurbian 2022, 64). Su *modus operandi* consistía en ocupar puestos relevantes, marginalizar influencias que podrían crear un impacto en la opinión pública (representaciones, oportunidades de publicar, lanzar reseñas favorables o desfavorables) y la así llamada *Zersetzung* (desagregación). Esta última era una de las herramientas más violentas, aunque casi invisible. Se trataba de crear inseguridad en la persona objetivo de las medidas descreditándola, causándole fracasos constantes, creando sospechas falsas en su entorno personal, etc. Así se intentaba lograr disciplinar a la persona sin una represión directa y abierta. Estas medidas eran muchas veces suficientes para destrozar una carrera profesional y la vida personal de la víctima, aunque, en casos más extremos, también podían llegar a formularse acusaciones jurídicas, para las cuales se usaba el material recabado durante la observación y la vejación previa (Walther 1997, 292).

1.3. *La censura en la España franquista y la RDA: una medida concordante*

Los dos sistemas dictatoriales aquí investigados se basaban en ideologías diametralmente opuestas: la España franquista y la Alemania Oriental socialista. Por lo tanto, no es de extrañar que también se detecten diferencias en su enfoque ideológico hacia la literatura. Como ha mostrado la cita de Lenin al inicio del apartado 2.2, en la RDA se le otorgaba una importancia relevante a la producción literaria en la formación del Estado socialista. Esto ha sido justificación suficiente para una purga del canon literario después de la Segunda Guerra Mundial, cuando muchas publicaciones contrarias a la nueva doctrina se eliminaron, y también para instaurar un sistema exhaustivo de censura literaria, además de un estrecho control y vigilancia de los autores por parte de la Stasi. El hecho de destinar y asalariar a cientos de personas para estas tareas es una muestra clara de la relevancia que se dio a la

capacidad ‘formativa’ de la literatura. Aparte de estas ‘inversiones’ había, además, muchas acciones de fomento a la literatura. El Estado mismo era dueño de múltiples editoriales, los autores reconocidos gozaban de un prestigio elevado y muchos podían vivir de su trabajo como escritor cómodamente. En este contexto, es relevante destacar que el sistema económico de la RDA se regía por la así llamada *Planwirtschaft* (economía planificada). Se instauró este modelo para dar respuesta al Plan Marshall que se había aplicado en la RFA y se concebía la producción cultural como un pilar fundamental para erigir un espacio económico socialista que competía con el de Occidente. «Die Tendenz war deutlich: Literatur und andere kulturelle Aktivitäten sollten nicht die menschliche Produktivität im allgemeinen befördern und das Bewußtsein erweitern, sondern sehr konkret die Bereitschaft zur materiellen Arbeit stimulieren, um dem Sozialismus im Systemvergleich zum Sieg zu verhelfen»²¹ (Emmerich 1996, 115). Para prosperar en esta dirección y aumentar el control sobre el área de producción literaria, se fundaron en 1951 el «Amt für Literatur und Verlagswesen» (la Oficina para Literatura y Edición) y, en el año anterior, el «Schriftstellerverband», que Emmerich califica de vehículo de la política cultural más o menos dogmática del SED (Emmerich 1996, 116). El análisis de la política económica de estos años muestra el claro intento de instrumentalizar la literatura para fomentar la carrera económica con la Alemania occidental –perdida desde sus inicios– poniendo así a los autores al servicio de los mandatarios en el poder. Los afanes de control llegaron a tal extremo que las élites políticas intentaron influir directamente en el contenido de las novelas, obras teatrales, etc., susceptibles de ser publicadas. Estos intentos dogmáticos se plasman en la corriente literaria del realismo social. «Bevorzugtes Sujet sollte die sozialistische Produktion sein. Im Zentrum des literarischen Werkes hatte ein positiver, vorbildhafter Held zu stehen, der als zur Nachahmung einladendes Identifikationsangebot an den Leser gemeint war»²² (Emmerich 1996, 120). De nuevo se intentó crear un discurso basado en el heroísmo, esta vez dirigido a la creación de un nuevo Estado, o sea, hacia el futuro. Por supuesto, había autores que se resistían a tal extralimitación estatal, como Heiner Müller, Bertolt Brecht o Hans Eisler, que, en consecuencia, se vieron confrontados con medidas restrictivas, entre ellas, la censura. Sin embargo, y

21. La tendencia era clara: la literatura y otras actividades culturales no debían fomentar la actividad humana en general y ampliar la consciencia, sino estimular, de manera muy concreta, la disposición al trabajo material para llevar el socialismo a la victoria en esta comparación de los sistemas.

22. El tema preferido era la producción socialista. En el centro de una obra literaria debía encontrarse un héroe positivo y ejemplar que servía como oferta identificativa al lector para su imitación.

como suele ser habitual en sistemas autoritarios, el término mismo era tabú en el discurso oficial de la RDA. De hecho, su primer presidente, Walter Ulbricht, la negó rotundamente: «Als wir [...] erfuhren, dass Sie [in der CSSR] eine Pressezensur abgeschafft haben, waren wir bei uns erstaunt, weil wir so etwas nicht kannten. Wir haben nie eine Pressezensur gehabt, und Sie sehen, wir sind ganz gut vorwärts gekommen auch ohne Pressezensur»²³ (citado según Bliesener 2012, 107). Todo ello indica que los mecanismos de control en la RDA eran muy sutiles, aunque no por eso menos eficaces. El proceso de censura comenzaba ya durante la elaboración del texto mismo, por un lado, mediante la autocensura que muchos autores practicaban durante la redacción de sus textos; por otro lado, mediante una estrecha colaboración entre autor y editor. Así, las editoriales procuraban asegurar la publicación del texto, sin mayores modificaciones. En el caso de recibir, a pesar de ello, una negativa o de sugerir cambios por parte de los censores estatales, estas modificaciones fueron comunicadas a la editorial para poder subsanar junto con el autor lo criticado. De esta manera, se establecía un constante proceso de negociación entre autores, editores y censores, aunque no debe llevar a la equivocación de interpretarlo como una colaboración armónica.

Afirma Bliesener que, en la España franquista, por el contrario, no había un debate sobre la existencia o una negación rotunda de la censura, ya que estaba legalmente legitimada (2012, 107). Sin embargo, hasta la publicación de la nueva Ley de Prensa de 1966 no hubo una legitimación clara, ya que la censura se basaba previamente en una ley de 1938, primero aplicada por las tropas golpistas en las zonas ocupadas y después ampliada a todo el territorio nacional, una vez terminada la guerra civil.

Los recursos destinados a la vigilancia del sistema literario durante el franquismo eran probablemente inferiores a los de la RDA. Mientras que los editores de la RDA, que eran los primeros lectores y, a su vez, filtros de censura de una obra literaria, tenían que hacerse cargo de dos o tres autores al año, los censores en España –donde los editores no contaban con el mismo papel que en la RDA y, probablemente por eso, no aliviaban tanto a los censores en sus tareas de control– contaban con una carga infinitamente mayor. Destaca Larraz que un censor hablaba en una petición para un aumento salarial de «una carga lectora por censor de no menos de 500 libros al mes, sumando un promedio de cien mil páginas» (Larraz 2014,

23. Cuando nos enteramos de que habían abolido la censura [en Checoslovaquia] estuvimos muy sorprendidos porque no conocíamos nada semejante. Nosotros nunca tuvimos censura de prensa y, como pueden ver, hemos avanzado bastante bien, incluso sin censura de prensa.

101). Según Bliesener, también se prestaba menor importancia al segmento de la producción literaria. Dado que «die spanische Bevölkerung nach den Schrecken des Bürgerkrieges kein sonderlich großes Interesse für politische Literatur aufbrachte, sondern sich vielmehr nach leichter Unterhaltung sehnte, mussten [vor allem] Film und Theater gegen besonders strenge Auflagen ankämpfen»²⁴ (Bliesener 2014, 114). Sin embargo, las investigaciones de Larraz (2014) y de Tena *et al.* (2023) pueden contrarrestar fácilmente semejante falacia. Sus investigaciones cualitativas y cuantitativas muestran con detalle la existencia de una amplia producción literaria víctima de la censura. Además, Bliesener no aporta datos sobre la recepción literaria en España que sustenten su diagnóstico. Lo que sí es cierto es que se fomentaban lecturas, cine, teatro y actividades de ocio que eran fáciles de consumir para así desviar la atención de (potenciales) conflictos políticos. Pero esta política cultural no dice nada sobre los gustos de los lectores.

Aparte de la importancia que se daba a la producción literaria, también hay diferencias en el *modus operandi* de la censura. Lo que podía dificultar, en el caso de España, la modificación de una obra inicialmente rechazada para que se considerara publicable posteriormente era la falta de comunicación entre censores y editores o autores:

Uno de los hechos que más llama la atención es la ausencia de información proporcionada a autores y editores en caso de denegación. En los escritos la revisión de dictamen que los autores tenían derecho a presentar ante una denegación o un número de tachaduras desproporcionado se suele especular con sus posibles causas sin saber a ciencia cierta el motivo y los párrafos concretos que la han causado. (Larraz 2014, 99)

No obstante, y a pesar de las diferencias mencionadas, la «vigilancia censorial era considerada [...] un elemento axial en la política cultural franquista» (Larraz 2014, 49) y de la RDA. Según los nacionalistas españoles, la guerra civil había sido inevitable debido a «la pluralidad de voces derivada de la autonomía individual» (Larraz 2014, 23). Y también las élites políticas de la RDA habían declarado la guerra a la pluralidad de opiniones y al individualismo, en lo cual se asemeja al discurso de la España franquista. Por ende, a lo que aspiraban ambos sistemas censoriales era a imponer su correspondiente discurso oficial, de tal manera que a lo largo de las décadas la autocensura se convirtió en una práctica habitual. Los gobernadores

24. Dado que la población española después de los horrores de la guerra civil no tenía un elevado interés en literatura política, sino que anhelaba el entretenimiento ligero, los que tuvieron que luchar contra restricciones especialmente estrictas fueron [sobre todo] el cine y el teatro.

en España y Alemania aspiraban a asegurar y perpetuar su poder. No es de sorprender que los tabúes que podían llevar a la prohibición o tachaduras en un texto literario siempre estuvieran ligados a los mandatarios. Los tabúes principales en el caso de la RDA eran la mención negativa de la Unión Soviética, el «Politbüro», el Ejército rojo y Stalin y, en el caso de la España franquista, no se podía mencionar de manera crítica a Franco, al Movimiento Nacional, al Ejército ni a la Iglesia católica.

Es cierto que la situación histórica en España y en la Alemania Oriental después de la guerra civil y la Segunda Guerra Mundial era muy diferente. En España los vencedores tenían que imponer su discurso por encima de los vencidos y suprimir sus voces. La RDA nació como Estado nuevo después de la derrota de la Alemania nazi, con el espíritu de crear un sistema político mejor. Lo que, sin embargo, llama la atención es la similitud en el discurso oficial para justificar y legitimar ambos sistemas dictatoriales. Los dos basaban la narrativa oficial en el triunfo sobre un ‘mal’ vencido, o sea, en la victoria de una serie de valores que se ha logrado gracias a sacrificios importantes. En esta narrativa solo tenía cabida el relato de la víctima heroica cuya muerte cobra sentido por los logros conseguidos. La víctima ‘pasiva’ (en el caso de España, los vencidos, y en el caso de la RDA, en los inicios, las víctimas apolíticas de la Shoah), por lo contrario, tenía que ser acallada para no entorpecer el discurso oficial.

Aleida Assmann constata que el trauma y el triunfo son dos posibles enfoques en los discursos memorísticos que se excluyen mutuamente (Assmann 2006, 14). El trauma requiere el reconocimiento de terceros y apunta hacia el pasado, mientras que el triunfo está orientado al futuro – este futuro mejor por el que se ha luchado–. Un discurso de esta índole lleva implícito un proceso de *damnatio memoriae*, o sea, de olvido forzoso.

2 EL ARCHIVO DE LITERATURA SUPRIMIDA COMO CORRECTIVO

Para contrarrestar este olvido y para recuperar el patrimonio suprimido una vez llegados a sistemas democráticos, entran en juego los archivos como memoria de almacenamiento, que constituyen una base imprescindible para la rectificación de discursos que, a pesar de ser propios de regímenes políticos ya obsoletos, no han perdido parte de su vigencia. Solo mediante investigaciones acerca de este ‘almacén de recuerdos’ es posible rescatar narrativas alternativas y hacer visible la repercusión de la censura hasta la actualidad.

A continuación, se presentará un archivo, a modo de ejemplo, para plasmar la relevancia de la memoria de almacenamiento como pilar

fundamental de la memoria cultural, por un lado. Para el caso de la censura gubernamental ejercida durante la RDA, la existencia del AuL revela de manera ejemplar su función de correctivo en un discurso moldeado por la práctica censorial misma que perdura, al menos parcialmente, hasta hoy en día. Por otro lado, el AuL sirve también para mostrar que la memoria de almacenamiento no es un ente libre de discursos estatales, sino que depende en gran medida –aunque, por supuesto, no exclusivamente– de decisiones políticas.

El «Archiv unterdrückter Literatur in der DDR» (AuL) fue iniciado por Ines Geipel, profesora en la Universidad de Artes Teatrales Ernst Busch de Berlín, y Joachim Walther, escritor, editor y colaborador del archivo de documentación de la Stasi. Gracias a su trabajo, Walther contribuyó de manera significativa al conocimiento sobre el papel de la Stasi en el contexto de la producción literaria²⁵. El proyecto de Geipel y Walther obtuvo financiación, primero en el año 2000 por el Hannah-Arendt-Institut de Dresde (financiado por el estado federal de Sajonia), luego por el círculo de autores de la Fundación para la Superación de la Dictadura de la SED («Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur»), financiado por el Gobierno central.

La labor de los fundadores del archivo consistía en buscar textos suprimidos en la RDA que tampoco fueron publicados después de la caída del muro. Para recabar manuscritos inéditos consultaron principalmente archivos estatales, pero también legados privados. Han ido completando esta información con entrevistas llevadas a cabo con los autores representados en el archivo. Las conversaciones grabadas sirven como testimonios sobre el contexto histórico y biográfico de los autores.

Los criterios que los textos tienen que cumplir para ser admitidos en el archivo son los siguientes: 1) los textos fueron redactados durante la RDA, pero no publicados; 2) no habían sido difundidos en la RFA o en otros países occidentales; 3) la autoría fue suprimida de forma sistemática, y 4) solo podrían haber sido publicados en la RDA de manera censurada y despolitizada (Buchholz 2013, 172). A esto se añaden otros criterios más como la ‘relevancia temática’ y ‘la autonomía literaria’ de los textos, así como la ‘representatividad’ y la ‘singularidad’ de la creación literaria (Buchholz 2013, 172). Estos últimos apuntan a unas premisas claras en el enfoque de los fundadores del archivo: deben partir de la idea de una alta literatura, un concepto frecuentemente cuestionado porque carece de una definición y de criterios claros. En el caso del archivo, hasta el momento no queda

25. Walther (1996).

claro cómo se ha aplicado este concepto y tampoco de qué manera se ha medido la ‘calidad’ de los textos.

Las obras recogidas por el archivo corresponden al periodo de la posguerra y la existencia del Estado socialista, o sea, abarcan desde 1945 hasta 1989/1990. Este periodo ha sido dividido en cuatro segmentos: la primera fase engloba los años hasta 1953. En esta cae la fundación del Estado socialista que conllevaba un fuerte control de la recepción de obras literarias, así como de la memoria sobre el pasado reciente. Los iniciadores del archivo se interesaban especialmente por textos que no seguían la doctrina del ‘realismo socialista’ y se exponían al peligro de ser clasificados como ‘formalistas’ y ‘decadentes’ (Geipel y Walther 2002, 31). Autores representativos de esta época son Susanne Kerckhoff, Eva Müthel o Edeltraud Eckert.

La segunda fase abarca desde el 17 de junio de 1953 hasta la Primavera de Praga. Especialmente en el contexto de la construcción del muro en 1961, muchos autores se apropian de un tono ‘anticomunista’. Así por ejemplo Peter Schnetz, pero también autores como Jutta Petzold, Eveline Kuffel o Ursula Großmann. En esta fase tuvo lugar una progresiva profesionalización de los actos de censura (Buchholz 2013, 174).

La tercera fase se refiere a los años inmediatamente después de la Primavera de Praga hasta la década de los años ochenta. Como reacción a los acontecimientos en Checoslovaquia, la Stasi movilizó más fuerzas en contra de artistas (potencialmente) renitentes. En este contexto es relevante mencionar el caso de Hannelore Becker. Su biografía y producción literaria muestran la vida polifacética en la RDA y las múltiples implicaciones de los ciudadanos en las estructuras sociales y estatales. Becker no solo fue escritora, sino que también colaboró como IM con la Stasi hasta su renuncia en 1974. Sin embargo, y probablemente provocado por el conflicto interior desencadenado por su doble papel como autora y confidente de la Stasi, se suicidó en 1976 (Geipel 2009, 174)²⁶.

La cuarta y última fase abarca los años 80, cuando el sistema literario empezaba a emanciparse poco a poco de la dependencia restrictiva del Estado. Autores como Hans Krech, Bernd Wagner, Jürgen K. Hultenreich, Ines Eck o Raja Lubinetzky representan esta fase final del Estado socialista.

Con esta iniciativa los fundadores del archivo pretenden ‘completar’ el canon establecido sobre literatura de la RDA, que, según la página web del archivo, «ha sido asumido de forma poco crítica por los estudios literarios acerca

26. En su carta de despedida no menciona su trabajo como IM como posible causa de su decisión de quitarse la vida, pero sí apunta a su amor infeliz con Karl Mickel. Así que no hay pruebas de que su conflicto interno fuera el motivo del suicidio, aunque en su escritura queda patente dicho conflicto y la manera en la que le afectaba.

de la RDA también en Occidente» (AuL). Sin embargo, la página web indica también que la colección siempre será fragmentaria, lo cual se debe a la naturaleza de su contenido archivado: recoge obras e información sobre biografías de autores cuyos intentos de realizarse como escritores fueron truncados y destrozados, algunos de ellos de manera irrecuperable. Estas declaraciones muestran que, por un lado, el archivo pretende ampliar el conocimiento sobre la literatura de la RDA aportando patrimonio cultural que había caído o, mejor dicho, había sido forzado al olvido. Por otro lado, el archivo puede ser entendido también como un intento de rehabilitar (Buchholz 2013, 170) a los autores víctimas de represalias durante la dictadura, darles voz y sacarles, de este modo, del silencio impuesto por el régimen. Esta orientación del archivo revela el discurso memorístico que está obrando aquí. Se trata de un discurso basado en el trauma, dirigido al pasado, y en reconocimiento de las injusticias que las víctimas no heroicas, sino indefensas, habían sufrido.

Además, el AuL pretende contrarrestar un discurso establecido acerca de la censura de la RDA. No son pocos los autores que apuntan que la censura era casi un 'mal menor'. Así, por ejemplo, se pronuncia Ibón Zubiaur (2022), que suaviza en su publicación la imagen de las medidas restrictivas en la RDA, acercándose así a las declaraciones de Karl-Heinz Jakobs citadas en el apartado 2.2, según las cuales solo había que esperar suficiente tiempo para ver publicada finalmente casi cualquier obra literaria. La documentación coleccionada en el AuL muestra que esta narrativa de una censura moderada no se sostiene. Más bien, la documentación recabada indica que el Estado disponía de muchas herramientas, principalmente la persecución de los autores mismos, para truncar carreras artísticas y forzar parte del patrimonio cultural al olvido.

De esta forma, el AuL se convierte en un correctivo importante de un discurso adulterado que es fruto de los procesos censoriales de la propia RDA. Al haberse instaurado un sistema de control muy sutil, difícilmente palpable, que se basaba, además, en una estrecha colaboración de los diferentes actores sociales –incluidas las víctimas de la censura– se había podido generar una imagen distorsionada que favorece y casi exculpa a los colaboradores del sistema opresivo.

El AuL es, por lo tanto, un caso modélico para entender la función y el valor que los archivos tienen a la hora de recuperar y conservar el patrimonio cultural en el que la censura y otras medidas represivas han dejado importantes estragos. Estos pueden ayudar a crear conciencia sobre el impacto de estas medidas y sobre la relevancia de entenderlas en su funcionamiento y el legado que nos dejan. De esta manera, pueden contribuir también a modificar la memoria cultural de la correspondiente sociedad de referencia y a rectificar discursos aún vigentes.

Sin embargo, el AuL, y en especial los criterios de selección para las obras recogidas, pero también las publicaciones de Ines Geipel que habitualmente no cumplen estándares académicos, dejan margen a la crítica. No basta con recabar información y documentación, sino que es igualmente relevante *cómo* esta información está siendo recabada y custodiada.

En este sentido, cabe mencionar que el AuL, como muchos otros archivos en Alemania y España, no está digitalizado y, aunque no solo por ello, resulta de difícil acceso. Muchas veces la falta de financiación hace imposible un mantenimiento, una catalogación y un acondicionamiento adecuados del contenido del archivo. Para ello es fundamental disponer también de personal cualificado que sepa tratar el legado con rigor. Todo ello puede disminuir el impacto del archivo en la memoria de almacenamiento.

3 A MODO DE CONCLUSIÓN: EL PAPEL DE LOS ARCHIVOS PARA EL PATRIMONIO Y LA MEMORIA CULTURAL

Esta breve visión conjunta sobre medidas restrictivas en España y Alemania Oriental durante sus años de dictadura han mostrado los estragos que la censura y la persecución de autores pueden dejar en la memoria cultural de una sociedad. El hecho de modificar textos literarios o incluso suprimirlos los fuerza al olvido, desde donde pueden ser rescatados solo con mucha dificultad. Múltiples manuscritos y otra documentación se han perdido para siempre. Muchos autores han desaparecido del canon literario o nunca han tenido la oportunidad de ingresar en él por falta de oportunidades para publicar sus obras debido a persecuciones dirigidas contra ellos con el fin de entorpecer o destruir su carrera artística. De este legado, que conforma nuestra identidad individual y colectiva del presente, sin embargo, no solemos ser conscientes.

Este hecho hace patente la importancia de la existencia de archivos y de investigadores que se dediquen a rastrear los trazos de la censura, a descubrir manuscritos inéditos y autores impedidos. Para recuperar al menos parte de este patrimonio perdido el archivo juega, por lo tanto, un papel fundamental, ya que ayuda a almacenar, pero también a clasificar y contextualizar, información. Para que se pueda desarrollar esta actividad es necesaria una predisposición de la sociedad entera y, especialmente, de los mandatarios políticos. Como se ha visto en los capítulos anteriores, esta predisposición está estrechamente vinculada al tipo de memoria cultural. Solo una memoria en la que tienen cabida y en la que se da reconocimiento a las víctimas 'pasivas' deja espacio para que se cuenten sus historias, las cuales, a su vez, contribuyen a reforzar este discurso memorístico basado en el trauma.

Dicho esto, es muy relevante no perder un enfoque crítico sobre la labor de los archivos. El hecho de que en ellos se custodie, clasifique y contextualice su contenido nos demuestra que los archivos no son espacios libres de discursos. Jacques Derrida debate en su análisis del término las raíces griegas del mismo. Curiosamente la palabra *arkhḗ* no solo significa 'inicio' o 'comienzo', sino también 'mandato'. Esto liga el término con dos principios fundamentales: el lugar donde todo se inició y donde reinaban los dioses, es decir, la autoridad, que estableció un determinado orden (Derrida 1995). Los archivos no se deben entender, por lo tanto, como lugares donde se guarda información de manera inocua y que puede ser rescatada sin alteraciones. Más bien hay que cuestionar qué es lo que queda recogido por el archivo y cuáles son los criterios de selección. ¿Qué es, por el contrario, desechado y no parece tener valor suficiente para estar accesible en un futuro? ¿Quién custodia la información recabada y quién financia el mantenimiento del archivo?

En el caso de España y Alemania es importante destacar diferencias en el sistema archivístico de ambos países. El sistema alemán se caracteriza por ser un sistema descentralizado. Alberch Fugueras lo considera uno de los más logrados en lo referente a este tipo de sistemas. La competencia sobre los archivos recae mayoritariamente sobre los *Länder* (países federales) sin que exista una autoridad archivística central:

Aun así, la imagen homogénea de su sistema archivístico se basa en la Conferencia de Responsables de la Administración de Archivos del Gobierno federal y de los *Länder*, que se reúnen dos veces al año, en la existencia de una Formación Profesional estandarizada y en el hecho de que la Asociación Profesional facilita la cooperación y promueve el intercambio de experiencias y opiniones entre todos los archiveros. (Alberch Fugueras 2003, 53)

En el caso de la documentación referente a la RDA es la «Stasi-Unterlagenbehörde» la principal entidad responsable. Aquí la competencia recae sobre el «Bund» (Gobierno Federal), que ha conseguido conservar gran parte del legado documental del Estado socialista. Sin embargo, este hecho se debe en primer lugar a la iniciativa ciudadana. Fueron los manifestantes del 89 los que entraron en las dependencias administrativas de la RDA impidiendo que sus empleados siguieran con la destrucción de material documental, con la cual ya habían comenzado. Después, el Estado Federal se hizo cargo de la preservación de estos fondos que reúnen «más de doscientos kilómetros de expedientes, informes que los gobernantes socialistas habían reunido durante años de control y vigilancia de sectores de la población a los que consideraban desafectos» (Alberch Fugueras 2003, 199). Por lo tanto, la custodia se puede considerar muy profesional desde

los inicios, ya que se podía contar con la experiencia archivística de la RFA, además de un alto interés de la ciudadanía y la política por preservar la documentación. Aun así, ningún archivo puede estar completo y siempre hay que tener en cuenta su finalidad, financiación, etc. En este sentido, el AuL se diferencia de la «Stasi-Unterlagenbehörde» y puede ser entendido como un complemento en la memoria cultural, ya que aporta datos muy distintos.

En el caso de España, el sistema archivístico se rige principalmente por lo establecido en la Constitución, la Ley de Patrimonio de 1985 y diferentes reales decretos. Existe un reparto de competencias entre el Estado y las comunidades autónomas, donde «el Estado se reserva la competencia exclusiva sobre los archivos y los órganos archivísticos dependientes de la Administración central, mientras que las autonomías ejercen competencias exclusivas sobre los archivos y los órganos que hayan podido crear» (Alberch Fugueras 2003, 54). El Estado dispone, además, de diferentes órganos de coordinación, como la Junta Superior de Archivos.

Para investigar la censura del régimen franquista hay que acudir al Archivo General de Administración central, que es uno de los archivos más grandes a nivel mundial, después de los Archivos Federales de Washington y la «Cité des Archives» de Fontainebleau. No sorprende, por tanto, que el AGA se caracterice por la gran complejidad de clasificar y organizar el inmenso volumen de documentación del que dispone. Sin embargo, para realmente poder corresponder al derecho del ciudadano de acceder libremente a los archivos son fundamentales «unos procesos administrativos eficientes y [...] unos archivos ordenados correctamente» (Alberch Fugueras 2003, 43), los cuales no siempre se pueden garantizar. En este sentido, la creación de bases de datos fiables es imprescindible para favorecer que el ciudadano pueda acceder al contenido del archivo, ya sea para fines jurídicos, administrativos o científicos. Este aspecto se está mejorando constantemente, tanto en el caso de la «Stasi-Unterlagenbehörde» como del AGA.

Aunque no se pueda profundizar en ello, cabe señalar otro factor relevante en la actualidad, que es la creciente importancia de la digitalización de los contenidos. Parece ser que se ha avanzado más en este sentido en el caso del archivo alemán (aunque no en el AuL) que en el AGA. Facilitar la accesibilidad es una tarea compleja y ardua que implica una constante labor de actualización, de clasificación fiable y correcta y de modernización. Estas tareas y, por ende, el estado de los archivos depende mucho de la voluntad política de ofrecer los recursos necesarios, tanto financieros como de personal formado.

Estos apuntes demuestran que los archivos son entidades dependientes de la política archivística en cada momento. De hecho, en sistemas no democráticos como la RDA y la España franquista, «el archivo era concebido como un instrumento de poder por parte de las clases dominantes de

manera que el secretismo era la expresión de la voluntad de una minoría para mantener la información bajo su control» (Alberch Fugueras 2003, 197). En el caso de los archivos de censura en España y en Alemania es importante señalar cómo estos discursos han cambiado radicalmente, transformando, en consecuencia, la funcionalidad de los archivos ahora bajo signos democráticos. Como destaca Rothenburg, el poder de la información ejercido por las élites políticas en sistemas dictatoriales se dirige ahora en «contra de los perpetradores que se creían a salvo durante la época de la RDA» (2024, en prensa) y del franquismo. Ahora los «documentos de archivo se leen a contrapelo como testigos ‘contra su voluntad’ dando testimonio «de la vigilancia y el acoso de los afectados», pero también ayudan a «comprender el proceso de producción del conocimiento políticamente determinado y la formación del discurso oficial» (Rothenburg 2024, en prensa). Si estas entidades se complementan ahora, además, por archivos como el AuL –por muy cuestionables que puedan ser algunos aspectos de su *modus operandi*– se hacen visibles las lagunas en nuestro patrimonio y, por ende, en nuestra memoria cultural. Por eso no se debe subestimar el valor del trabajo y del compromiso tanto de los fundadores del AuL como de sus colaboradores. Gracias a su labor existe conocimiento que va en contra del silencio impuesto por una dictadura cuyas secuelas se pueden trazar hasta la actualidad. En el caso de España, estas secuelas son igualmente palpables. Un archivo como el AuL sería fundamental también en el caso español para paliar estos efectos que la dictadura ha dejado.

«Es evidente, pues, que el valor del patrimonio es esencial, ya que sobre este reposan los otros valores de memoria, identidad y conocimiento. [...] Es evidente que los archivos son también memoria» (Alberch Fugueras 2003, 200).

4 BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- ALBERCH FUGUERAS, Ramón. *Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*. Barcelona: Editorial UOC, 2003.
- ARCHIV UNTERDRÜCKTER LITERATUR IN DER DDR. BUNDESSTIFTUNG ZUR AUFARBEITUNG DER SED-DIKTATUR. <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/archiv/aktenbestaende/archiv-unterdrueckter-literatur-in-der-ddr> [10 mayo 2024].
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: CH. Beck, 1999.
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: CH. Beck, 2006.

- BLIESENER, Claudia. *Wenn Worte zu gefährlich werden... Zensur in der DDR – Zensur in Spanien unter Franco. Ein interkultureller Vergleich*. Berlín: Frank & Timme, 2012.
- BUCHHOLZ, Matthias. «Von der Ohnmacht unterdrückter Autorinnen und Autoren und der retrospektiven Macht der Archive. Das Archiv unterdrückter Literatur in der DDR». En HERING, Rainer y Dietmar SCHENK (eds.). *Wie mächtig sind Archive? Perspektiven der Archiwissenschaft*. 1.^a edición, volumen 104. Hamburgo: Hamburg University Press, 2013, pp. 165-185. <https://hup.sub.uni-hamburg.de/oa-pub/catalog/view/239/chapter-11/1409> [10 mayo 2024].
- DARNTON, Robert. *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México: Fondo de cultura Económica, 2014. <https://www-digitalia-publishing-com.bucm.idm.oclc.org/a/64109> [26 abril 2024].
- DE DIEGO GONZÁLEZ, Álvaro. «La prensa y la dictadura franquista. De la censura al ‘Parlamento de Papel’», *Riuma*, 2016. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11297>. [16 mayo 2024].
- DERRIDA, Jaques. «Archive Fever: A Freudian Impression». *Diacritics*, 1995, 25(2), pp. 9-63. <https://www.jstor.org/stable/465144> [16 septiembre 2023].
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Totem und Tabu*. 7.^a edición. Fráncfort del Meno: Fischer, 1986.
- FUNDACIÓN CULTURAL MIGUEL HERNÁNDEZ: http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=74
- GEIPEL, Ines. *Zensiert, verschwiegen, vergessen. Autorinnen in Ostdeutschland 1945-1989*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2009.
- GEIPEL, Ines y Joachim WALTHER. «Intellekt ohne Repräsentanz. Ein Arbeitsbericht über ein Archiv der Widerworte». *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*, 2002, 2, pp. 29-35. <https://zeitschrift-fsed.fu-berlin.de/index.php/zfsed/article/view/124/657> [10 mayo 2024].
- GEIPEL, Ines y Joachim WALTHER. *Gesperrte Ablage. Unterdrückte Literaturgeschichte in Ostdeutschland 1945-1989*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag, 2015.
- KÖHLER, Astrid. *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- LARRAZ, Fernando. *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*. Somonte-Cenero, Gijón: Ediciones Trea, 2014.
- LOKATIS, Siegfried. «Die Abschaffung der Buchzensur durch Klaus Höpcke. Oder doch nicht?». En LOKATIS, Siegfried, Theresia ROST y Grit STEUER (eds.) *Vom Autor zur Zensurakte. Abenteuer im Leseland DDR*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2013, pp. 341-347.
- LOKATIS, Siegfried. «Der Argusblick des Zensors». En LOKATIS, Siegfried y Martin HOCHREIN (eds.). *Die Argusaugen der Zensur. Begutachtungspraxis im Leseland DDR*. Stuttgart: Hauswedell Verlag, 2021, pp. 13-25.
- LÖFFLER, Dietrich. *Buch und Lesen in der DDR. Ein literatursoziologischer Rückblick*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2011.

- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. «Letras clandestinas». En *Letras clandestinas 1939/1976*. Catálogo de exposición. Madrid: Imprenta Municipal – Artes del Libro, 2016, pp. 22-105.
- ROTHBERG, Michael, Interview on Multidirectional Memory. En PICHLER, Georg y Lorena SILOS. *Deutschsprachige Gedächtnisliteratur im Spiegel der aktuellen Debatten*. Berna: Peter Lang, en prensa 2024.
- ROTHENBURG, Anja. *Literatur in der Diktatur – Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute*. Berlín: e-doc server Humboldt-Universität zu Berlin, 2019. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/23080> [10 mayo 2024].
- ROTHENBURG, Anja. «El *Archiv unterdrückter Literatur* in der DDR: sobre las huellas de la escritura literaria entre la censura y la represión». En CENTENO, Marcos y Ana GIMÉNEZ CALPE (eds.). *Memorias privadas, discursos públicos: la perpetración de crímenes de masa y sus huellas*. Peter Lang. Col. Signaturen der Gewalt. En prensa 2024.
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón, José SOTO VÁZQUEZ, José Antonio GUTIÉRREZ GALLEGO, Ramón PÉREZ PAREJO y Francisco Javier JARAÍZ CABANILLAS. «Estudio estadístico de la censura de libros para adultos en España entre 1951 y 1975». *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 2023, 131(3), pp. 269-297. <https://doi.org/10.55509/ayer/1492> [10 mayo 2024].
- VADILLO LÓPEZ, Diego. «Gabriel Arias Salgado o el integrismo censor». *Represura*, 2010, 7. http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo8.html [16 mayo 2024].
- WALTHER, Joachim. *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlín: Ch. Links Verlag, 1996.
- WALTHER, Joachim. «Kosmonauten der stillen Erkundung. Schriftsteller und Staatssicherheit». En RÜTHER, Günther (ed.). *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1997, pp. 283-302.
- WICHER, Ernest y Herbert WIENER. *Zensur in der Deutschen Demokratischen Republik. Geschichte, Praxis und Ästhetik der Behinderung von Literatur*. (Libro de la exposición «Zensur in der DDR»). Berlín: Literaturhaus Berlin, 1991.
- ZUBIAUR, Ibon. *Estímulo y censura. Una aproximación al sistema literario de la RDA*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2022.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414103128>

LOS PRESENTES-PASADOS EN LA NARRATIVA POSTMEMORIAL ESPAÑOLA Y ALEMANA

Present-Pasts in Spanish and German Postmemory Narratives

Patricia CIFRE-WIBROW
Profesora Titular de Universidad
Universidad de Salamanca
wibrow@usal.es

Recibido: 17/05/2024; Aceptado: 15/07/2024; Publicado: 29/11/2024
Ref. Bibl. PATRICIA CIFRE-WIBROW. LOS PRESENTES-PASADOS EN LA
NARRATIVA POSTMEMORIAL ESPAÑOLA Y ALEMANA. 1616: *Anuario de
Literatura Comparada*, 14 (2024), 103-128.

RESUMEN: En el presente artículo se analiza la configuración de las relaciones presente-pasado en la literatura de la memoria alemana y española. Se trata de mostrar que el giro cultural de la memoria que tuvo lugar en España en torno al año 2007 está propiciando un acercamiento entre estas dos tradiciones literarias, siendo uno de los elementos compartidos la perspectiva postmemorial que permite detectar tanto las continuidades como las discontinuidades genealógicas. Ello será ejemplificado a través del análisis de una serie de narrativas que se ofrecen a ser interpretadas desde la noción de postmemoria desarrollada por Marianne Hirsch (2008): *El jinete polaco* (1995) de Antonio Muñoz Molina, *Im Krebsgang* [A paso de cangrejo] (2002) de Günter Grass, *Am Beispiel meines Bruders* [Tras la sombra de mi hermano] (2003) de Uwe Timm y *Lo que a nadie le importa* (2014) de Sergio del Molino.

Palabras clave: literatura de la (post)memoria; novelas de familia; Antonio Muñoz Molina; Günter Grass; Uwe Timm; Sergio del Molino.

ABSTRACT: This paper analyses the articulation of the present-past relations in German and Spanish literature of memory. The aim is to show that the cultural turn of memory that took place in Spain around 2007 is bringing these two literary traditions closer together, one of the shared elements being the post-memorial perspective, which makes it possible to detect both continuities and genealogical discontinuities. This will be exemplified through the analysis of a series of family narratives that offer themselves to be interpreted through the notion of postmemory developed by Marianne Hirsch (2008): *El jinete polaco* [*The Polish Rider*] (1995) by Antonio Muñoz Molina, *Im Krebsgang* [*Krabwalk*] by Günter Grass, *Im Schatten meines Bruders* [*My Brother's Shadow*] (2003) by Uwe Timm and *Lo que a nadie le importa* [*What nobody cares about*] (2014) by Sergio del Molino.

Key words: Literature of (Post)memory; family novels; Antonio Muñoz Molina; Günter Grass; Uwe Timm; Sergio del Molino.

1. INTRODUCCIÓN

La memoria cultural alemana ha permanecido volcada hacia atrás, obsesionada por la culpa asociada al pasado nacionalsocialista, tratando de potenciar el procesamiento de ese pasado a través de un modelo rememorativo basado en el reconocimiento de la culpa y en la identificación con las víctimas. Ello va unido, sobre todo a partir de los años ochenta, a un compromiso con lo que Tzvetan Todorov ha denominado la memoria literal que lucha por mantener vivos los recuerdos de un pasado traumático, estableciendo una continuidad entre presente y pasado (Todorov 2008, 49-50).

La cultura rememorativa reconfigurada a lo largo de la Transición española y durante las primeras décadas de la democracia hasta comienzos del nuevo siglo tendió más bien a resaltar la distancia entre presente y pasado, como si se tratara de dar a entender que la España moderna y democrática estaba ya completamente desvinculada de los odios del pasado. Se pretendía evitar así una reactivación de pasados resentimientos, promoviendo una reconciliación basada en la equiparación establecida entre silencio, olvido y perdón. Este modelo rememorativo fue cambiando a medida que el pasado dejaba de ser percibido como una amenaza para el presente para pasar a ser valorado como una parte esencial de la identidad individual y colectiva del país. Ello comenzó a hacerse patente en torno al cambio de siglo y se fue acentuando debido a la aparición de un poderoso movimiento de reactivación de la memoria histórica que dio lugar a una resignificación de la memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. La Ley de Memoria Histórica de 2007 marca un hito en este sentido, porque refleja y a la vez impulsa este giro cultural que

cambió los marcos políticos, jurídicos y culturales que condicionaban las relaciones con ese pasado traumático.

A la hora de analizar la articulación literaria de estos modelos rememorative, resultan particularmente interesantes aquellas propuestas narrativas que ponen el acento en la propia dinámica presente-pasado, interesándose, más que por el pasado en sí mismo, por la forma en la que este es recordado, para explorar tanto el peso del pasado sobre el presente como la manera en la que este se reapropia el pasado. Este doble foco suele imprimir un marcado movimiento de vaivén entre los diferentes planos temporales del relato: el pasado es recuperado a través de una narración que lo reconstruye desde el presente al tiempo que reflexiona acerca del proceso de atribución de significado inherente a esta operación. En vista de ello, no resulta extraño que algunas de las novelas de la memoria que ocupan un lugar más visible dentro del canon literario español y alemán pertenezcan a dicha categoría. Ciertamente es el caso de las novelas que van a ser analizadas aquí a fin de mostrar cómo se han ido aproximando los planteamientos narrativos de ambas literaturas: Se partirá del análisis de la novela *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, que fue una de las iniciadoras del así llamado *boom de la memoria*, y a la que corresponde el mérito de haber comenzado a plantear la temática del pasado desde parámetros decididamente democráticos, reestableciendo una vinculación positiva con la Segunda República. El contexto cultural desde el cual se inicia esta recuperación del pasado explica la impresión de distancia que se interpone entre los planos temporales entre los que oscila la narración. Frente a ello, la *Novelle*, o novela corta, *A paso de cangrejo [Im Krebsgang]*, 2002] de Günter Grass pone el énfasis en los vínculos ocultos persistentes entre presente y pasado. Los siguientes textos: *Am Beispiel meines Bruders [Tras la sombra de mi hermano]* (2003) de Uwe Timm y *Lo que a nadie le importa* (2014) de Sergio del Molino, ejemplifican la perspectiva postmemorial que en Alemania conecta con una tradición ya anterior, la de los *Väterbücher* o libros del padre, en los que los autores de la generación del 68 procesaban las memorias asociadas a la figura del padre o bien, más raramente, a las madres¹. Los textos de Uwe Timm y Sergio del Molino se ofrecen a ser interpretados desde la

1. Este género narrativo, que se puso de moda en Austria y Alemania en la década de los setenta, ha sido cultivado por autores tan prestigiosos como Peter Handke (*Wunschloses Unglück [Desgracia indeseada]*, 1972), Peter Härtling (*Nachgetragene Liebe*, 1980), Christoph Meckel (*Suchbild über meinen Vater*, 1980), Uwe Timm (*Am Beispiel meines Bruders [Tras la sombra de mi hermano]*, 2003) o Gerhard Roth (*Das Alphabet der Zeit*, 2007). Muchos de los elementos distintivos de estos retratos literarios de la figura paterna reaparecen en otros textos que aun sin encuadrarse dentro del género demuestran haber interiorizado

noción de postmemoria desarrollada por Marianne Hirsch (2008) con el fin de caracterizar los actos narrativos de la segunda generación de supervivientes del Holocausto a partir de los relatos familiares heredados para detectar en ellos los indicios de un pasado solo revelado a medias o incluso oculto tras silencios, mentiras o mitificaciones.

2. LA MEMORIA CULTURAL CONSTRUIDA A PARTIR DEL FINAL DEL NACIONALSOCIALISMO Y DEL FRANQUISMO

La cultura rememorativa alemana ha pasado por diversas fases y se ha desplegado bajo la influencia de múltiples corrientes de pensamiento y marcos de legitimación política. A pesar de que desde comienzos de los cincuenta se considera que el concepto de culpa colectiva no tiene base jurídica ni política ni filosófica, el historiador Jeffrey Olick (2016) sostiene en su libro sobre la evolución de la memoria en Alemania que buena parte de los discursos políticos oficiales de la memoria de Alemania occidental estuvieron orientados a defenderse de ese espectro; de la acusación, imaginaria o real, de ser los herederos de una culpa colectiva (2016, 29). En relación con ello, Olick distingue tres marcos de pensamiento que condicionan las políticas rememorativas de la República Federal: el primero abarca el periodo comprendido entre el nacimiento del nuevo Estado en 1949 hasta 1966, etapa durante la cual se evitó confrontar a la población con su responsabilidad histórica, dando por hecho que ello provocaría una radical desafección para con el nuevo sistema democrático. No deja de ser significativo al respecto que la primera ley aprobada unánimemente por el nuevo Parlamento en 1949 fuera una ley de amnistía encaminada a poner fin a la política de desnazificación aliada, liberando a la inmensa mayoría de los criminales nazis encarcelados y reinstaurando a los funcionarios en sus puestos (Frei 1996). Al mismo tiempo, la política exterior permanecía encaminada a hacerse cargo de las responsabilidades históricas derivadas de la guerra (por ejemplo, a través del pago de reparaciones a Israel en 1952) y a convencer a las potencias occidentales de que Alemania estaba reformada y preparada para reintegrarse en la comunidad de naciones (Judt 2006). Entre 1966 y 1974, con la llegada al poder del SPD, el partido socialista, la condena del pasado nazi pasaba a formar parte del discurso político. La generación que en ese momento estaba accediendo a puestos

sus inquietudes. Sería el caso de los textos autobiográficos de Thomas Bernhard o de una novela como *Der Vorleser* [*El lector*] (1995) de Bernhard Schlink.

de cada vez mayor influencia era la famosa generación del 68, que no se veía a sí misma como responsable de los crímenes del nacionalsocialismo, atribuyéndoselos a la generación anterior, al tiempo que se mostraba orgullosa de su propio procesamiento del pasado. De esta época data la dramática fotografía de la genuflexión de Willy Brandt ante el monumento a las víctimas del gueto de Varsovia en 1970. Con la llegada al poder de Helmut Schmidt en 1975, y aún más marcadamente a partir de su relevo por parte de Helmut Kohl en 1982, se iniciaba, con fuertes resistencias por parte del discurso anterior, la asimilación de la responsabilidad alemana en relación con los crímenes perpetrados durante el nacionalsocialismo, etapa que corre paralela a una progresiva historización del pasado y que queda completada a mediados de los noventa, cuando se alcanza un consenso en torno a la memoria cultural construida a lo largo de dicho proceso (Olick 2016, 63-65).

Esta evolución del discurso político se vio fuertemente condicionada por el pensamiento filosófico y humanístico, que desde antes del final de la guerra se ocupó intensamente de la «Schuldfrage» el tema de la culpa. Ya durante el exilio, y con intensidad creciente después del final de la guerra, se desarrolló por parte de intelectuales como Walter Benjamin (2008), Hannah Arendt (2006), Karl Jaspers (1998) y Theodor Adorno (1998) una reflexión sobre el papel que debía desempeñar la memoria del pasado en relación con la articulación de una nueva identidad, tanto individual como colectiva. Al pasado recordado le era asignada la función de fomentar la construcción de una nueva identidad colectiva antinacionalista, antiautoritaria y antimilitarista. Aún en 1960 Adorno publicaba un artículo titulado «¿Qué significa superar el pasado?» («Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit»), en donde acusaba a los alemanes de no haber superado la personalidad autoritaria que los hizo tan manipulables; de haber aceptado oportunistamente la democracia como un medio para dejar el pasado nazi atrás, recordándoles su deuda indeleble para con las víctimas (Adorno 1998). Esta escuela de pensamiento, a la que no tardó en incorporarse Jürgen Habermas, ejerció una notable influencia en la segunda generación y a través de ella en el discurso político, contribuyendo a la construcción de una cultura rememorativa orientada a mantener un vínculo muy estrecho entre el presente y un pasado que pretendía ser resucitado en forma de una *Jetztzeit* [el tiempo de ahora] teorizado por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre historia* como un pasado irredento, irresuelto, al que le es inherente un momento crítico que interpela a la actualidad (Benjamin 2008).

Este compromiso con un modelo literal de memoria ha sido cuestionado en diferentes momentos de la historia alemana reciente sin llegar a ser cancelado. Así sucedió, por ejemplo, en el transcurso del así llamado «Historikerstreit» [Disputa de los historiadores], que se produjo a mediados

de los ochenta a raíz de un artículo de periódico en el que el historiador Ernst Nolte comparaba el Holocausto con el Gulag (*Die Frankfurter Allgemeine*, 6.6.1986). Intelectuales como Jürgen Habermas argumentaron que ello era inadmisibile puesto que en último término equivalía a relativizar la responsabilidad histórica alemana (Reyes Mate 1991; Todorov 2006). La cuestión de fondo era la de si había transcurrido tiempo suficiente como para legitimar una normalización de las relaciones con el pasado, desvinculándolo de la memoria para dejarlo en manos de la historia. La tesis que se impuso fue la de que el Holocausto debía continuar sujeto a la memoria y ser rememorado como un fenómeno único en la historia.

Dentro del campo de la literatura, los debates más influyentes en relación con la memoria han versado sobre la ética y la estética como criterios de valoración estética. Uno de los más significativos fue el así llamado «Deutschdeutscher Literaturstreit» (debate interalemán), que estalló en el verano posterior a la caída del muro, en julio de 1990, a raíz de la publicación de *Lo que queda* (*Was bleibt*, 1990) de Christa Wolf. Dirigido inicialmente contra los escritores de la Alemania Democrática a los que se acusaba de no haber sido lo suficientemente críticos con el sistema, acabó volviéndose también contra los escritores y críticos de la República Federal en tanto que representantes de un sistema que valoraba las obras literarias en función de su compromiso moral y político (Cifre Wibrow 2006). Desde la prestigiosa revista *Merkur*, de la que era editor, Karl Heinz Bohrer interpretaba la unificación como una oportunidad histórica para acabar con el «atraso estético» y el «provincialismo moralizante» de una literatura cuya obsesión por el pasado había actuado a su juicio como un lastre (Bohrer 1990a, 1990b). A pesar del impacto que tuvieron tales argumentos, sobre todo entre los críticos más jóvenes, la cuestión ética siguió siendo el criterio de valoración fundamental a la hora de enfrentarse a las representaciones literarias sobre la guerra, el nacionalsocialismo y el Holocausto, siendo el punto de partida de las reflexiones de autores como Jan y Aleida Assmann (2006), considerados actualmente como los teóricos alemanes más influyentes en el campo de la memoria.

Al comparar la memoria cultural alemana con la española, resulta fundamental no perder de vista el distinto punto de partida que las condiciona: en un caso se parte de una derrota *compartida*, que a pesar de su carácter traumático viene a cohesionar la identidad colectiva alemana, mientras que en España la Guerra Civil dio lugar a una profunda *división* social asociada a memorias divergentes. Prueba de ello es la dificultad que experimenta la democracia española a la hora de generar en relación con la guerra civil y la dictadura lugares de memoria que puedan ser aceptados conjuntamente por las comunidades rememorativas enfrentadas (Winter 2005). Aunque en Alemania persisten los debates en torno al peso que debe tener el pasado

de cara al presente (por ejemplo, a la hora de posicionarse frente al conflicto entre Israel y Palestina) y a pesar de la instrumentalización política que la extrema derecha hace del tema, no cabe duda de que se ha alcanzado un alto grado de consenso en relación con las políticas rememorativas, consenso del que la sociedad española se encuentra aún muy alejada, pues la memoria de la Guerra Civil, y aún más claramente la de la dictadura franquista, están aún en construcción, siendo objeto de acalorados debates sociales y políticos.

Otra diferencia entre ambas culturas rememorativas proviene de la circunstancia de que en la memoria cultural democrática española se produce una cesura entre la memoria construida a lo largo de la Transición, orientada a resolver el problema más acuciante en su momento, que era el de instaurar una reconciliación encaminada a impedir el estallido de una nueva guerra civil, y la nueva cultura de la memoria que fue surgiendo a medida que a partir del comienzo del nuevo siglo se completaba el relevo generacional en virtud del cual la memoria parecía condenada a convertirse en historia y se comenzaba a implantar el convencimiento de que no es posible construir una democracia sostenible sin reparar las injusticias y los traumas aún no superados del pasado (Cifre-Wibrow 2022).

3. LAS RELACIONES PRESENTE-PASADO EN LA NARRATIVA MEMORIAL

En consonancia con el esfuerzo cada vez mayor requerido a fin de salvar la distancia temporal que separa el presente del pasado nacionalsocialista, en Alemania y Austria la narrativa de la memoria publicada a partir de los noventa evita ocultar el carácter mediatizado de su representación, enfatizando el tiempo transcurrido desde entonces, ya sea a través de complejas técnicas de metaficción literaria o bien conjugando las diferentes perspectivas generacionales. Mostrarse conscientes del tiempo discurrido no significa, empero, distanciarse de los hechos evocados, sino realizar un esfuerzo cada vez mayor a fin de mantener vivo el vínculo con este pasado que se aleja. La revitalización experimentada por un género tan tradicional como el *Familienroman* (las novelas, sagas o relatos biográficos familiares) se debe en gran parte a que permite enfocar el pasado como una historia anclada en la memoria familiar desde la cambiante perspectiva de varias generaciones. Este es el caso en novelas como *Vom Wasser* [*Relatos del agua*, 2021] (1997) de John von Düffel; *Himmelskörper* [*Cuerpos celestes*] (2003) de Tanja Dücker; *Am Beispiel meines Bruders* [*Tras la sombra del hermano*] (2003) de Uwe Timm; *Ein unsichtbares Land* [*Un país invisible*] (2003) de Stephan Wackwitz; *Vienna* [*Viena*, 2008] (2005) de Eva Menasse;

So sind wir [Así somos] (2005) de Gila Lustiger, *Es geht und gut* [Todo nos va bien, 2006] (2005) de Arno Geiger; *Archipel* [Archipiélago, 2021] (2019) de Inga-Maria Mahlke. En este marco, la identidad es concebida como una especie de microrrelato que forma parte de un relato mucho más amplio que abarca varias generaciones y ante cuyo trasfondo deben ser analizados, y reinterpretados, los rasgos individuales. El yo se configura en función de su pertenencia a un grupo, a una familia y a una determinada generación por los que se ve absolutamente condicionado sin haberlos elegido. Los narradores se perciben como último eslabón de una larga cadena; como resultado de los errores, las pasiones o incluso los crímenes perpetrados por sus antecesores. Esto supone una diferencia remarcable en relación con los *Väterbücher* de los años setenta y ochenta, cuyos autores se esforzaban por desmarcarse de la figura paterna, construyendo su identidad a partir del rechazo del modelo identitario heredado. Frente a esto, la narrativa postmemorial asume los vínculos genealógicos por incómodos que sean, dando lugar a una identificación que alimenta el interés por el tortuoso proceso mediante el cual las experiencias vividas se transmiten de generación en generación, abriendo camino a un diálogo intergeneracional que permite que afloren un cúmulo de experiencias traumáticas reprimidas o semiolvidadas. Por todo ello, cabe decir que la literatura alemana se vale en gran parte de la escenificación de los mecanismos rememorativos asociados a la postmemoria a fin de lograr que la historia siga siendo una cuestión personal para muchos alemanes de la tercera o cuarta generación.

En la narrativa memorial española la manera de concebir las relaciones presente-pasado ha ido variando significativamente desde el comienzo de la democracia. Cabe clarificar dicho panorama literario diferenciando entre un patrón literario que en *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones literarios* he denominado «conciliador», por haber surgido al comienzo de la democracia cuando la rememoración pública se veía condicionada por la necesidad de evitar todo lo que pudiera contribuir a reactivar pasados resentimientos, y un posterior patrón «reparador», surgido en torno al 2007 y caracterizado por la voluntad de contribuir a «reparar» las injusticias y los agravios sufridos por las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo de las que la Transición no se hizo cargo (Cifre-Wibrow 2022).

Los procedimientos narrativos desplegados en algunas de las novelas más famosas inscritas en el patrón conciliador son, por supuesto, tan diversos como sus autores, entre los que cabe citar a autores como Julio Llamazares (*Luna de lobos*, 1985), Antonio Muñoz Molina (*El jinete polaco*, 1991), Manuel Rivas (*El lápiz del carpintero*, 1998), Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001; *Anatomía de un instante*, 2009) o Jorge Semprún (*Veinte años y un día*, 2003), entre otros. Un elemento común muy significativo es su predilección por la focalización del pasado a través de una instancia

narrativa situada en el presente de la narración y el uso de estrategias como la metaficción y el *mise-en-abyme* a fin de agrandar la separación establecida entre el presente de la narración y el pasado representado. Dicho alejamiento temporal tiene el efecto de encubrir las relaciones de continuidad existentes entre la España de hoy y la dictadura franquista, contribuyendo a subrayar el momento de ruptura, de dislocación generacional y desvinculación identitaria escenificado a través de la historia narrada. Y, por otra parte, la lejanía en la que son situados los acontecimientos del pasado invita a percibirlos no como hechos reales, sino como conflictos eternos, de carácter universal. Por este motivo, Claudia Jünke sitúa este tipo de narrativa en la intersección entre la historia y el mito, subrayando como elemento más característico su tendencia a historiar y a la vez deshistoriar el conflicto (2012). Con frecuencia estas novelas incorporan a través de técnicas metaficcionales un comentario relativo al proceso de investigación seguido a fin de reconstruir los acontecimientos representados a partir de documentos y testimonios, enfatizando los obstáculos a los que han debido enfrentarse los autores durante dicho proceso de reconstrucción histórica: la desaparición de los principales testigos, la destrucción de documentos, los estragos causados por el tiempo, la desmemoria y el olvido, así como la confusión que todo ello genera entre verdad y mentira, realidad y ficción, todo lo cual contribuye a resaltar la gran distancia que media entre el presente de la narración y el pasado narrado.

Frente a esto, las narraciones inscritas en el patrón reparador, entre las que cabría mencionar algunas novelas precursoras como *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes o *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, a las que se van sumando otras como *Los rojos de ultramar* (2004) de Jordi Soler, *Así empieza lo malo* (2014) de Javier Marías, *Lo que a nadie le importa* (2014) de Sergio del Molino, *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas, *Castillos de fuego* (2023) de Ignacio Martínez de Pisón, adoptan una actitud crítica frente a la cultura conmemorativa anterior. Ello se traduce en un decidido abandono de los esquemas narrativos tendientes a desvincular el pasado del presente y en un interés por los mecanismos a través de los cuales la memoria de la represión se ha visto silenciada y alejada de la conciencia presente. Bajo la influencia de la teoría del trauma, la contienda y los crímenes de la dictadura dejan de ser representados como acontecimientos situados en un pasado remoto para pasar a ser representados como conflictos generadores de traumas no superados cuyas consecuencias llegan al presente. Ello afecta a la comprensión de las relaciones entre víctimas y perpetradores y trae consigo un replanteamiento de conceptos como el de la superación, el perdón y la reconciliación (Cifre-Wibrow 2022, 135 y ss.). Una creciente preocupación por la dignificación de las víctimas, asociada a una mayor atención a los aspectos relacionadas con la ética de

la memoria, da lugar a una mayor cercanía a la verdad histórica y testimonial con el consiguiente replanteamiento de los marcos ficcionales.

Como se tratará de mostrar a través de los cuatro análisis subsiguientes, este cambio de paradigma literario en la narrativa memorialista española está propiciando un acercamiento a la literatura de la memoria alemana, siendo uno de los elementos compartidos la perspectiva postmemorial, con el consiguiente interés por la exploración retrospectiva de la propia historia familiar, así como por la fusión de los códigos narrativos propios de la literatura de la memoria y la literatura autoficcional y autobiográfica.

4. ANTONIO MUÑOZ MOLINA: *EL JINETE POLACO*

Los mecanismos narrativos orientados a regular las relaciones presente-pasado en *El jinete polaco* (1991) son altamente complejos y tienen como punto de partida la articulación de Mágina (trasunto literario de la Úbeda natal del autor) como un cronotopo aglutinador de elementos espaciales y temporales entre los cuales se establece una tensión variable. Situado en Nueva York, «al otro lado del océano», el narrador homodiegético evoca sus recuerdos de infancia y juventud, anclándolos en una memoria familiar que abarca cuatro generaciones, permaneciendo inextricablemente vinculada a Mágina. Las partículas del pasado son recuperadas mediante una concatenación de múltiples analepsis y prolepsis enmarcadas por recurrentes comentarios narrativos tendientes a enfatizar la distancia que separa al narrador de los hechos evocados, distancia temporal que se confunde en muchos momentos con la distancia espacial, con ese «gran abismo de lejanía que separa [al narrador] de la ciudad en la que ha nacido» (Muñoz Molina 2005, 18, 33). Al extrapolar la distancia física a la temporal, se crea la impresión de que la imprecisión de los recuerdos evocados no obedece únicamente al desgaste sufrido por la memoria debido al paso del tiempo, sino que refleja asimismo la lejanía espacial: «[...] en cualquier caso estoy demasiado lejos para oírlos como si pasara acodado en la borda de un velero frente a las luces de una capital portuaria que apenas se distingue en el horizonte brumoso del mar» (Muñoz Molina 2005, 23, 27, 28). Esa misma espacialización del tiempo se expresa a través del comentario «No cuenta la memoria, sino la mirada [...]», que nuevamente subraya la distancia que separa al narrador de sus recuerdos (2005, 21). De ello resulta una especie de doble distancia, al mismo tiempo temporal y espacial, que acentúa el carácter brumoso, casi irreal, del pasado evocado, dando lugar a una mitificación del pasado, sobre la cual ya han llamado la atención Maryse Bertrand de Muñoz (2001) y Claudia Jünke (2012).

Al evocar las voces de su infancia, el narrador busca ante todo comprender sus propias señas de identidad, al igual que sucede en los *Familienromane* publicados en los últimos años en Alemania y Austria. La diferencia reside en su renuncia a tratar de desenredar la densa madeja de ficciones, mentiras y olvidos que rodea los recuerdos heredados, poniendo de manifiesto un marcado escepticismo frente al contenido de verdad que puede ser transportado a través de la memoria intergeneracional. De ahí la naturalidad con la que acepta tanto los elementos ficcionales entretejidos en los relatos del abuelo como los silencios y los bloqueos que perturban el diálogo intergeneracional: «era así como le gustaba contar, le digo a Nadia, explicándolo todo, inventándolo [...]» (2005, 114) (2005, 34, 201, 270, 329, 371, 398). La rememoración del nieto se ve motivada por el deseo de compensar a su pareja Nadia, la hija del exiliado comandante Galaz, por la patria perdida, evocando con ella y para ella sus propios recuerdos de infancia y juventud. Tirando del hilo que arranca del viejo baúl de recuerdos fotográficos de Ramiro Retratista, el narrador se propone «[...] poblar únicamente para nosotros dos [Manuel y Nadia] el espacio vacío de nuestro pasado común» (2005, 34, 85). El pasado evocado se reconfigura así como un lugar de reencuentro privado entre los hijos de los derrotados del interior y los del exilio. Simboliza la superación de las divisiones y de los exilios causados por la Guerra Civil y da lugar a una mirada esencialmente nostálgica que contempla el pasado desde la conciencia de su superación. En este sentido, los protagonistas de *El jinete polaco* aparecen como portavoces del programa defendido por Muñoz Molina en una conferencia impartida en 1993 en Harvard y publicada más adelante bajo el significativo título de «La invención de un pasado», en donde afirma que para «inventar una democracia es preciso inventar al mismo tiempo un pasado que pueda ser compartido por todos» (Muñoz Molina 1998, 196).

Se hace necesario subrayar que en *El jinete polaco* no se produce una distorsión consciente y voluntaria de la dimensión temporal por parte del autor. Este se limita a reflejar la percepción dominante en la España de mediados de los noventa. En este sentido, su novela documenta el impacto que tiene la memoria cultural en la percepción del tiempo. Las reacciones críticas suscitadas demuestran hasta qué punto la noción de memoria representada conecta con la sensibilidad dominante en el momento de su publicación. En un artículo titulado «Antonio Muñoz Molina: La invención de la memoria», recogido en el manual de *Historia y crítica de la literatura española* coordinado por Francisco Rico, Emilio Alarcos Llorach sostenía que la memoria y la invención eran los ingredientes básicos de la narrativa de este autor y que la tarea del novelista era precisamente la de crear a través de una «criba de lo vivido» otra memoria «ficticia, más real y capaz de resonar en los demás» (1992, 416-417). Aparte de presentar el acto de

recordar y el de inventar como si fueran compatibles y complementarios, Alarcos Llorach establecía una no menos problemática equiparación entre objetividad y distancia temporal, como si la capacidad de representar objetivamente el pasado se viera automáticamente reforzada por el paso del tiempo: «la fría perspectiva de la distancia» desde la cual Muñoz Molina evocaba la memoria de la Guerra Civil, abría, según Llorach, camino a un tratamiento «ecuánime» del conflicto: «En este asunto, el novelista –con independencia de implicaciones familiares que puedan moverle a revivir aquellos hechos– está lo suficientemente alejado de ellos (pues ha nacido veinte años después del comienzo de las hostilidades) para tratarlos con crudeza e imparcialidad» (1992, 417). Otros críticos coincidían en subrayar el carácter complementario entre la memoria y la imaginación, situando la narrativa de Muñoz Molina en una «ubicación precisa entre la memoria y la ficción» (Puertas Moya 1999, 200) y remarcaban que la memoria procesada aparecía «investida del poder de la imaginación» como una memoria que podía «crear y destruir a su antojo» (1999, 209). Semejante énfasis en el carácter infinitamente maleable y ficcionalizable de la materia prima de la que está hecha la literatura memorialística no casaba, como hemos visto, con el concepto dominante en ese momento en la cultura alemana.

5. GÜNTER GRASS: *IM KREBSGANG*

Esta *Novelle* (o novela corta) publicada en 2002 anuncia ya de entrada a través de su título su intención de retroceder transversalmente para alcanzar un objetivo de gran actualidad, presentándose ante el lector como una crónica familiar centrada en los recuerdos asociados a lo que posiblemente haya sido la mayor catástrofe naval de la historia: el hundimiento del *Wilhelm Gustloff*, un barco alemán torpedeado el 30 de enero de 1945 por un submarino ruso con más de 10.000 pasajeros a bordo, con un número de víctimas seis veces superior a las que perecieron a causa del hundimiento del *Titanic*. Zigzagueando entre pasado y presente, entre 1999 y 1933, el relato ilustra la distinta forma en que es percibida esta catástrofe por parte de una superviviente, su hijo y su nieto. Al inicio de la obra, hace su aparición la figura de «el viejo», fácilmente reconocible como un álter ego del propio autor, que le encomienda al narrador Paul Prokriefke la tarea de contar esta historia completamente olvidada en la Alemania de 2002. Esta especie de *deus ex machina* vuelve a intervenir brevemente al comienzo de los capítulos tercero y quinto, polemizando contra la memoria políticamente correcta que silenció durante décadas las penalidades sufridas por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial por considerar que a los

desencadenantes de esa guerra no les correspondía asumir el papel de víctimas. Con ello se dejaba, según «el viejo», la memoria del trauma en manos de la ultraderecha.

Convencido de que nadie en Alemania, ni en el Este ni el Oeste, quiere volver sobre estas historias del pasado, el periodista Paul Prokriefke, un típico representante de la generación del 68, rechaza en un principio el encargo del viejo. Acaba cediendo, no obstante, debido a las presiones de su madre, Tulla, una superviviente (como él mismo, nacido esa misma noche). Aunque comienza su narración con el propósito de impedir que lo vivido caiga en el olvido, el periodista inicialmente evita incorporar los testimonios de los supervivientes a los que tiene acceso a través de su madre, limitándose a recopilar los datos relacionados con la historia del barco, pieza clave de la organización propagandística nazi, y con las biografías de *Wilhelm Gustloff*, el *Landesgruppenleiter* del partido nazi en cuyo honor fue bautizado el barco; David Frankfurter, el joven judío que lo asesinó, y Alexander Marinesco, el capitán del submarino soviético que dio orden de torpedear el *Gustloff* a pesar de que las luces de posición del barco indicaban que no viajaba en misión militar.

A lo largo de la novela la distancia que el narrador trata de interponer entre sí mismo y la historia que va desgranando irá menguando. La primera sacudida que viene a perturbar ese distanciamiento autoimpuesto se produce cuando Paul Prokriefke descubre una página web en la que su hijo Konny narra el testimonio de la abuela, adornándolo con informaciones extraídas de la red a partir de fuentes de dudosa procedencia. Creyendo volver sobre las viejas historias de su madre, el narrador se ve confrontado con la reedición mediática que de ellas está haciendo su hijo, cuya fascinación por el *Gustloff* es compartido por sectores de la ultraderecha. Al retroceder, se topa, pues, de bruces con el presente. Se confirma así, ya en los primeros capítulos, la tesis tantas veces repetida por el propio Günter Grass de que un pasado no procesado corre el riesgo de repetirse.

La historia difundida por Konny Prokriefke le ha sido narrada por su abuela Tulla, que aparece ya en dos obras anteriores de Grass: *Katz und Maus* [*El gato y el ratón*] (1961) y *Hundejahre* [*Años de perro*] (1963). Ella es caracterizada como la superviviente traumatizada, cuyo sufrimiento se ve acrecentado por el silenciamiento público del horror vivido en aquella noche en la que su cabello se tornó blanco. Los datos históricos recopilados por su hijo no le interesan. Para ella solo cuentan las víctimas, las mujeres, los heridos, los niños masacrados por los torpedos; sobre todo los más de 4.500 niños; muertos casi todos –apenas se salvaron cien–, destrozados por los torpedos y arrojados a las gélidas aguas del Báltico: «Niños separados de su madre. Niños que llevan de la mano una muñeca bamboleante. Niños perdidos en pasillos ya evacuados...» (Grass 2016, 153). Aunque su

hijo Paul le recuerda que también iban tropas a bordo y que fueron las autoridades alemanas las que permitieron que el barco sobrecargado de refugiados que huían del avance ruso zarpara desprovisto del número reglamentario de botes salvavidas, ella no duda en señalar a los culpables, comenzando por el capitán del submarino ruso. Incapaz de procesar los hechos de forma objetiva, Tulla demuestra no haber extraído enseñanza alguna de sus experiencias: una vez acabada la guerra, no tarda en dejarse atrapar de nuevo por una ideología totalitaria, esta vez de signo contrario: en su pequeño altar privado conviven armoniosamente las imágenes del *Wilhelm Gustloff*, Stalin y la Virgen María.

La superficialidad de la visión histórica de Konny no obedece tan solo a la subjetividad del testimonio de su abuela y a la falta de seriedad de las fuentes de las que se nutre, sino que es presentada asimismo como un rasgo generacional. Aun siendo anterior a la monografía de Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall «*Opa war kein Nazi*». *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis* [«Mi abuelo no era nazi». *El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*] (2010), la *Novelle* de Grass comparte sus tesis relativas a la transmisión de las memorias del nacionalsocialismo en las familias alemanas, atribuyéndole a la tercera generación una marcada tendencia a mitificar las historias heredadas. Tales tergiversaciones, en gran parte inconscientes, provienen, según la interpretación de estos autores, de la negativa de la tercera generación a aceptar la implicación de sus abuelos en los crímenes del nacionalsocialismo. Aun habiendo asimilado a través de la escuela y de otros medios una gran cantidad de informaciones relativas a ese periodo, a la hora de repetir las historias escuchadas a sus abuelos los jóvenes inconscientemente tienden a relativizarlas o incluso a pasar por alto los elementos más comprometedores (Welzer, Moller y Tschuggnall 2012).

La *Novelle* de Grass se configura como una reflexión narrativa sobre el fracaso de la segunda generación a la hora de transmitirle a la tercera su propio sentido de responsabilidad histórica, reflexión que cristaliza en el juicio al que se ve sometido Konny tras haber disparado contra otro joven bloguero, David Stremplin, quien se identifica con David Frankfurter, el autor del atentado contra Wilhelm Gustloff, el alto cargo nazi en honor al cual fue bautizado el barco tras su asesinato. En el único encuentro mantenido entre los dos adolescentes, David escupe sobre el lugar conmemorativo dedicado a Gustloff, ante lo cual Konny saca la pistola que le ha regalado su abuela y dispara varias veces. Durante el juicio, el juez dará a entender que ese acto debe ser visto como un fracaso educativo de los padres. El propio Paul es aún más duro consigo mismo. Tulla y Konny se muestran, en cambio, incorregibles: la abuela, a cargo de quien estaba en ese momento el adolescente, oculta en el juicio la circunstancia de que fue ella quien le

regaló el arma a su nieto y tras la reclusión de Konny en una institución penitenciaria le regala una maqueta del *Gustloff* para que pueda proseguir sus «estudios». Durante una visita paterna a la cárcel, el adolescente destruye la maqueta del barco para hacerle creer a su progenitor que está curado de su obsesión, cuando en realidad ya ha creado una nueva página web en la que es jaleado como una celebridad por un nutrido grupo de seguidores virtuales de ultraderecha. Al final de la novela el narrador da muestras de un radical pesimismo, expresando su convicción de que no es posible superar el pasado nazi: «No cesa. No cesará nunca» (Grass 2016, 243) [«Das hört nicht auf. Nie hört das auf»] (Grass 2016, 216).

Amalgamando las historias de estos tres personajes, Grass insinúa que él y su generación interpusieron una distancia excesiva entre sí mismos y su pasado. En última instancia su tesis es que el pasado no ha perdido nada de su actualidad, porque sigue expuesto a toda suerte de manipulaciones, tanto más cuanto que comienza a deslizarse hacia el terreno del mito. Los estrechos vínculos persistentes entre presente y pasado pueden ser considerados, pues, como el tema principal de la novela y lo fueron de nuevo en el siguiente proyecto literario de Günter Grass, en donde este volvía, esta vez en clave autobiográfica, sobre los temas ya tratados en su primera novela, *El tambor de hojalata* [*Die Blechtrommel*] (1959). En su autobiografía de 2006, *Beim häuten der Zwiebel* [*Pelando la cebolla*], Grass sacaba a relucir todo lo que había evitado contar en *El tambor de hojalata*. Cuarenta años después de esa novela, en la que ficcionalizaba su propia historia, se atrevía finalmente a confesar que, lejos de ir a contracorriente, como hacía Oskar con su tambor de hojalata, él se dejó seducir por la propaganda nazi, alistándose como voluntario y siendo enviado al frente a una división de la Waffeen-SS. Esta confesión suscitó un escándalo sin precedentes. Las descalificaciones, dirigidas inicialmente contra su persona, no tardaron en salpicar la obra. *El tambor de hojalata*, interpretada hasta ese momento como una de las más tempranas denuncias de la responsabilidad colectiva de los alemanes, fue revisada a la baja como un relato en el que ya se ponía de manifiesto la resistencia del escritor a enfrentarse a sus actos y a sus omisiones, narrando la guerra y la dictadura desde el punto de vista de un niño que se negaba a crecer, permaneciendo así libre de culpa (Kiesel 2004; Maldonado Alemán 2007; Martín Martín 2011). Se consideró que las revelaciones anunciadas ya en la primera página de la autobiografía se hacían esperar demasiado; que Grass rehuía la cuestión, se entretenía «pelando la cebolla», desviándose una y otra vez hacia lo intrascendente, para acabar confesando lo esencial a toda prisa y sin analizar los mecanismos que motivaron su prolongado silencio (Köbel 2007; Beutin 2008). A partir de ahí la atención de la crítica académica se concentró en las relaciones presente-pasado,

prestando especial atención a los recursos orientados a acentuar la irresponsabilidad del yo-presente frente al yo-pasado (Kormann 2009, 61). Se argumentó que los pasajes metanarrativos de la autobiografía parecían orientados a relativizar la responsabilidad del narrador-presente a través de una serie de reflexiones en torno a los procesos de memoria, represión y olvido. La metáfora de la cebolla, que en *El tambor de hojalata* ilustraba la incapacidad de duelo de la sociedad alemana, parecía ser usada ahora para acentuar el carácter orgánico de la memoria, representada como un proceso interminable que gira en torno a un centro vacío. La diferencia de planteamiento con respecto a las relaciones presente-pasado en *El jinete polaco* son evidentes, dado que el movimiento ensayado por Günter Grass tanto en *A paso de cangrejo* como en la autobiografía es justamente el contrario: mientras que en *El jinete polaco* se remarca la distancia que separa el presente del pasado, así como la inexorable confusión existente entre la realidad y la ficción, Grass trata de mostrar justamente lo contrario: que el pasado siempre está preparado para volver a importunar el presente y que por ello las tácticas de distanciamiento y mitificación son altamente peligrosas.

6. UWE TIMM: *AM BEISPIEL MEINES BRUDERS*

En su relato (auto)biográfico *Am Beispiel meines Bruders* [*Tras la sombra de mi hermano*] (2003), Uwe Timm combina la tradición de los *Väterbücher* y de los *Familienromane* para acercarse a la figura de su hermano Karl Heinz, caído en el frente ruso cuando él mismo contaba tres años. Se apoya en el escueto diario en el que el soldado fue registrando día a día sus impresiones, así como en las cartas que enviara desde el frente. A esto se añaden los relatos y anécdotas familiares transmitidos oralmente a lo largo de su infancia y juventud, recopilación que se ve complementada por la lectura de textos científicos y material de archivo. Debido al temor a herir sensibilidades, en vida de sus padres y de su hermana el narrador confiesa no haber podido llevar a cabo dicho proyecto, aunque lo intentó en repetidas ocasiones. Incluso tras la muerte de sus familiares tiene que seguir luchando contra la convicción íntima de estar violando un tabú nunca formulado explícitamente. Lo que le impulsa a vulnerar dicha prohibición es la esperanza secreta de descubrir en el hermano indicios de una mirada crítica, de ese «non servo» con el que algunos pocos preservaron su humanidad. El temor a lo que pueda descubrir le lleva, sin embargo, a interrumpir en repetidas ocasiones su proyecto de escritura. A través de la cita extraída del cuento de *Barbazul* de Ludwig Tieck (*Ritter Blaubart*), en

donde la protagonista se encuentra con un baño de sangre al abrir la puerta prohibida, se da a entender que sus aprensiones arraigan en la convicción de que el descubrimiento de una posible culpa del hermano causaría un desgarramiento en la propia biografía (Timm 2007, 11-12).

El desasosiego con el que el narrador se enfrenta a su tarea se ve alimentado por el tono frío e impersonal imperante en el diario del hermano, en el que no halla ni rastro de una mirada compasiva, indiferencia que contrasta con la indignación que le suscitan los bombardeos sufridos por las ciudades alemanas. A medida que avanza en su lectura, el narrador se ve forzado a aceptar que su hermano, su modelo –el ideal con el que siempre se comparó y fue comparado– se identificaba plenamente con la ideología nazi. Esta parece insensibilizarle incluso frente a su propio sufrimiento: el frío, el hambre, la derrota incipiente, la muerte de amigos y camaradas son registrados con la misma impassibilidad que las bajas del contrario. Esa máscara de imperturbabilidad se mantiene incluso después de que le hayan sido amputadas ambas piernas, lo cual lleva al yo-narrador a pensar que la pose del soldado valiente, contra la que el niño Karl Heinz intentó rebelarse inútilmente, acabó suplantando su personalidad.

La brusca interrupción del diario seis semanas antes de caer herido Karl Heinz abre, no obstante, un resquicio de esperanza al sugerir la posibilidad de que el joven soldado finalmente ya no pudiera seguir cerrando los ojos ante la brutalidad que lo rodeaba. La última nota consignada en su diario «Aquí termino mi diario, ya que me parece una insensatez guardar relación de las cosas horribles que suceden a veces» (Timm 2007, 169) [«Hiermit schließe ich mein Tagebuch, da ich es für unsinnig halte, über so grausame Dinge wie sie manchmal geschehen, Buch zu führen» (Timm 2007, 147)] no ofrece una indicación clara al respecto, pero para Uwe Timm ese «blanco» representa no ya solo la cifra de un horror innumerable, sino también el resquebrajamiento de la máscara de indiferencia que anuló al niño y al joven.

La reconstrucción del proceso de transmisión de la memoria del hermano en el entorno familiar constituye un segundo nivel narrativo no menos significativo que el anterior. Uwe Timm fija la atención sobre todo en los blancos, en las omisiones y posibles tergiversaciones que delatan la manipulación retrospectiva a la que son sometidos los recuerdos a fin de reprimir la propia conciencia de culpa (Timm 2007, 144). Las anécdotas conservadas –escasas, pobres y siempre repetidas– son interpretadas como el resultado de un proceso de olvido selectivo tendiente a eliminar todos aquellos aspectos del pasado que ya no concuerdan con los intereses del presente. Mediante una operación de sustitución del todo por la parte, esos relatos acaban suplantando el propio recuerdo, propiciando una reinterpretación, nunca inocente, de la historia personal y familiar. Tanto la vaguedad de las referencias cronológicas como el carácter anecdótico de lo que se cuenta permiten

evocar acontecimientos históricos sin atender a las relaciones de causa-efecto y diluyendo responsabilidades, absolutizando la guerra como la causante de todos los males. La insistencia en las pérdidas sufridas (la casa quemada, el hijo muerto, las bombas, el hambre, el frío...) fomenta el victimismo. Dado que sería demasiado perturbador reconocer que, al alistarse voluntario, Karl Heinz no hizo más que satisfacer los manifiestos deseos de su progenitor, se opta por delegar toda responsabilidad en «los de arriba». Por lo demás, el padre se mantiene fiel a las consignas del Tercer Reich, como se hace evidente en sus encuentros con sus antiguos camaradas, en los que no se deploran los horrores causados por la guerra, sino el haberla perdido (Timm 2007, 106). A medida que crece, el hijo siente un desprecio cada vez mayor por el escapismo que detecta en su padre; por su negativa a hablar y su tendencia a ocultarse tras anécdotas triviales. Ello desencadena un fuerte conflicto intergeneracional, que es relacionado con el antiautoritarismo del movimiento del 68. El joven Uwe Timm participaba del convencimiento sesentayochista de que fueron las tradicionales virtudes de respeto a la autoridad, disciplina, valor y obediencia las que dejaron a los alemanes desarmados frente al poder totalitario. En este aspecto, Uwe Timm no deja lugar a dudas acerca de su filiación intelectual, aunque con el paso de los años ha llegado a sospechar que la revuelta de su generación contra la interpretación histórica paterna pudo ser más superficial de lo que creyera en su día.

Así y con todo, la reflexión sobre el hermano lleva al narrador Uwe Timm a cobrar conciencia de lo que comparte con él, que no es poco: un mismo modelo de educación autoritaria, un mismo proceso de socialización, marcado por un mismo tono de ordeno y mando. Con esta reflexión sobre el peso de la historia alemana en la constitución de su propia identidad, a lo que se suman infinidad de lecturas de libros de historia, memorias y testimonios, el relato de Uwe Timm alcanza un tercer nivel narrativo, que es en realidad el corazón del texto, pues en último término sus interrogantes relativos a la conciencia de culpa del hermano le enfrentan a una pregunta aún más íntima si cabe, la de ¿Quién soy yo? y ¿Qué hubiera hecho yo en su lugar? La reflexión sobre el hermano se convierte así en autorreflexión, induciendo al autor a revisar sus propios recuerdos de infancia para convencerse de que después del 45 seguía perviviendo en las escuelas alemanas, en la calle, en la familia el mismo modelo de educación autoritaria que existió durante el nacionalsocialismo (Timm 2007, 158-159), todo lo cual le obliga finalmente a pensar lo impensable: que en el lugar del hermano pudo haber actuado de la misma manera. La parálisis que le asalta durante un encuentro con germanistas ucranianos en Kiev después de haber soñado con la herida sufrida por el hermano ilustra su identificación con él, así como el profundo sentimiento de culpa que experimenta en su nombre (Timm 2007, 133-134).

En última instancia, Uwe Timm no se siente obligado ni a condenar ni a exculpar al hermano, de la misma manera en que es capaz de expresar su resentimiento contra el padre, rechazando sus silencios y sus palabras equivocadas, sin por ello dejar de rendir homenaje a la tenacidad con la que este luchó por sobreponerse a sus circunstancias. La dolorosa complicidad que inevitablemente mantiene con su progenitor no le lleva a minimizar la responsabilidad que le atribuye a él y a su generación. Y lo mismo cabe decir en relación con la figura del hermano, para el que finalmente reivindica al mismo tiempo el papel de víctima y de perpetrador. Este es, sin duda, uno de los rasgos más destacables de este relato autobiográfico capaz de acercarse al pasado nacionalsocialista, abordándolo a través de la propia historia familiar, admitiendo su cercanía con Karl Heinz y con el padre, pensando sus identidades como íntimamente ligadas a la suya propia.

7. SERGIO DEL MOLINO: *LO QUE A NADIE LE IMPORTA*

El relato familiar de Sergio del Molino parte de planteamientos similares a los de Uwe Timm, aunque en este caso no se trata de un texto (auto)biográfico, sino de una novela familiar autoficcional. El vértice en el que convergen las líneas narrativas es la figura de José Molina, el abuelo del narrador, que a los veintiún años «fue alcanzado» por una guerra en la que luchó por unos ideales «impuestos», que «eran de otros», como subraya el nieto-narrador (Del Molino 2023, 21, 46). Aunque estuvo en el bando vencedor, ese joven soldado salió derrotado de la guerra. No a primera vista, puesto que sobrevivió y pudo llevar lo que se conoce como una vida digna, formando una familia, trabajando como vendedor en el Corte Inglés y disfrutando de una seguridad económica. Pero sí a un nivel más profundo como descubre su nieto en el transcurso de su investigación. A medida que va averiguando más sobre el pasado de su abuelo, deja de percibir su carácter taciturno y sus silencios hoscos como algo natural, inherente a su personalidad, para pasar a interpretarlo como un «silencio culpable y avergonzado» (2023, 15). Revisando cartas, documentos y álbumes de fotos, rebuscando en su memoria y siguiéndole el rastro a los relatos de los que se componen las historias familiares heredadas, el narrador va descubriendo las historias que se esconden detrás de las frases hechas, los sobreentendidos, las conversaciones familiares interrumpidas, convenciéndose de que ciertos silencios del abuelo y de la familia se hacen eco de un silencio colectivo, el «silencio español, de la vergüenza del déjalo estar» (2023, 15). Gracias a su lectura de obras especializadas, alcanza a comprender el peso de una confesión que le hiciera su abuelo siendo él adolescente, identificando el campo de prisioneros en el

que José Molina dijo haber estado destinado como vigilante en 1939 como un campo de concentración. En el expediente militar del abuelo únicamente aparece consignada la escueta información de que en 1939 realizó «labores de vigilancia e instrucción» y Sergio del Molino no quiso ir más allá; no quiso averiguar más, como le confiesa a Javier Cercas en una entrevista:

Cuando fui a visitar ese lugar, me emocionó mucho. Indagué algunas cosas sobre mi familia, pero hubo otras que preferí no saber porque me las imagino. Entonces, a partir de un punto, lo que hago es poner literatura. Tú, en cambio, dices: «No voy a poner literatura, voy a cruzar la línea y que aparezca lo que tenga que aparecer». (Del Molino y Cercas 2020, 20)

Aun así, el campo de concentración es identificado en la novela como el lugar más oscuro del pasado del abuelo y su nieto llega a la conclusión de que José Molina «no se sacó nunca de la ropa el olor de aquellos días» (2023, 93). Al igual que sucedía en *Tras la sombra del hermano*, también esta novela documenta la resistencia del nieto-narrador a aceptar una posible culpabilidad del abuelo, dejando entrever sus esfuerzos por convenirse de que el joven soldado José Molina seguramente se limitó a cumplir con su tarea sin rebasar la *zona gris* conformada por la aceptación pasiva; autoconvenciéndose de que no cabría esperar otra cosa de ese empleado, que prescindió a lo largo de toda su vida de las maniobras indignas que hubieran podido granjearle un ascenso (2023, 151); de ese hombre que «nunca se planteó que podía saltar de la masa de los jodidos a la minoría de los jodedores» (2023, 215). Estos esfuerzos por negar la posibilidad de estar ante un silencio culpable no hacen sino poner de manifiesto la zozobra con la que el narrador se pregunta si realmente puede descartar esa posibilidad. Este estado de ánimo se expresa de manera especialmente clara a través de las reflexiones suscitadas por una fotografía del joven soldado durante la ocupación de la ciudad de Balaguer. El voluntarismo con el que el narrador afirma «saber» que el abuelo no abusó de su poder pone de manifiesto justamente lo contrario, dando a entender que para alguien que manifiestamente ha leído obras como *Aquellos hombres grises* (2011) de Christopher Browning no hay certezas posibles. En realidad, lo que el autor nos está confesando es que sabe que no tiene forma de saber y que, pese a todas sus lecturas, está adoptando la actitud común a la mayoría de los representantes de la tercera generación que se niegan a afrontar la posibilidad de ser los descendientes de un perpetrador:

¿Cómo era? ¿Les intimidaba? ¿Se le veía triste o divertido? ¿Cómo caminaba?
¿Sonreía a los niños? Sé que no fue adusto. No estoy dispuesto a que se salgan de la foto del libro con el que paseo y me cuenten otras historias.
Sé que mi abuelo no saqueó vuestras casas, no mintáis, viejos. Fue otro

quien violó a vuestras madres. Fueron otros quienes fusilaron en la plaza a vuestros tíos. Fue otro quien destrozó a culatazos la taberna de vuestro suegro y se bebió todo el vino. Fue otro quien arrastró por los pelos por toda la plaza a vuestra prima [...] (2023, 61)

Otro paralelismo con la (auto)biografía de Uwe Timm radica en el componente autobiográfico de *Lo que a nadie le importa*. La reflexión sobre sus lazos familiares lleva al yo narrador a volver con una cierta ironía sobre su convencimiento juvenil de haberse construido una identidad original, completamente desvinculada de sus orígenes. Se sentía entonces «s sofisticado y anacrónico, internacional y gaseoso, independiente y libre de cualquier herencia. Huérfano y solitario, al fin. No venía de ninguna parte ni me esperaban en lugar alguno. Sin estirpe, legado ni meta» (2023, 40). Ahora se da cuenta de que estaba marcado por vínculos de los que no era ni remotamente consciente, hasta el punto de que vivía sin saberlo en la misma calle en la que su abuelo aprendió su oficio: «Pero antes, a mis veinte, prendí mis noches en la calle Manifestación sin saber que las colgaba en el mismo sitio en el que mi abuelo había aprendido el oficio arcano de la servidumbre» (2023, 38). Llega a la conclusión de que paradójicamente ese desconocimiento del pasado lo mantenía vinculado a aquello mismo de lo que trataba de liberarse: «Me creía distante de todo, inalcanzable, pero en dos generaciones solo me había movido a la acera de enfrente. Cuanto más lejos de mis raíces soñaba vivir, más hundido y enredado estaba en ellas» (2023, 42).

Esa progresiva aceptación del vínculo genealógico se traduce en una mejor comprensión de la propia identidad. El abuelo se convierte en el contrapunto que le ayuda al narrador a asumir tanto lo que es como lo que no es: «Hasta que no vi unos cuadros de Hopper de verdad no entendí que el personaje hopperiano era mi abuelo. Yo era más Juan Gris. Yo era más Ideales [la marca de tabaco de su abuelo] y él más Marlboro [la marca de tabaco del nieto]» (2023, 19). La incomodidad que el narrador experimenta aún hoy al pasar por la trasera del Corte Inglés; su identificación con los empleados que se ven expuestos durante sus ratos de descanso a las miradas de los pasantes revela hasta qué punto se resiste a ver mancillada ni tan siquiera por figuras interpuestas la dignidad de aquel pionero del Corte Inglés. Esa asimilación de la herencia familiar se proyecta al futuro cuando se confiesa a sí mismo que seguramente lo único que le vaya a dejar a su hijo sea el humor negro aprendido de su abuelo y las carcajadas de su madre, a la que dedica su libro (2023, 182).

A medida que el narrador comienza a aceptar que los rasgos de su propia personalidad son en gran parte heredados; que su forma de entender la vida probablemente no esté tan alejada de la de aquel joven que remaba por el Ebro, se van diluyendo los límites entre la biografía y la

autobiografía, entre la novela familiar y la escritura del yo. Esa sutil interconexión establecida entre la biografía y la autobiografía constituye a mi entender un elemento de unión muy significativo con el texto de Uwe Timm *Tras la sombra de mi hermano*. Violeta Ros incide en esta vinculación entre los parámetros narrativos de la escritura bio- y autobiográfica como un rasgo constitutivo de *Lo que a nadie le importa*:

[...] Del Molino se adentra en este ejercicio de indagación en el pasado desde los parámetros narrativos de la escritura del yo dando cuenta no solamente del proceso de construcción y transmisión de estos relatos de vida vinculados a la memoria del franquismo dentro del ámbito familiar, sino también del modo en que esos relatos han intervenido en la construcción de la identidad del nieto-narrador y de cómo esa identidad está sublimada a través de la escritura. (Ros 2023, 594)

En *Am Beispiel meines Bruders* el interés por la vinculación entre la historia personal y la memoria cultural es subrayada ya desde el título, cuya traducción literal es «Tomando a mi hermano como ejemplo». El impacto de los marcos sociales de la memoria en los recuerdos individuales se expresa a través de la tendencia de Uwe Timm a leer la biografía del hermano a la luz de textos académicos citados y a través de la presentación de sus propias relaciones con el padre como un conflicto intergeneracional. Sergio del Molino ciertamente comparte ese interés por la dimensión colectiva de la memoria, aunque en un momento dado afirma que la historia de su abuelo no es mucho más que «una mancha de tinta en la crónica de los grandes reyes» (2023, 175). De hecho, su texto permanece orientado a subrayar la representatividad de la «antihistoria» (2023, 175) encarnada en José Molina, dimensión que se ve reforzada por la compleja reconstrucción narrativa de la ciudad de Madrid como un palimpsesto en el que se superponen y son interconectadas las temporalidades entre las que discurren las vidas de varias generaciones. Son muchas las escenas dedicadas a ilustrar los procesos de adaptación y asimilación mediante los cuales las sucesivas generaciones de la familia se van desmarcando de los anillos más periféricos de ese ecosistema para asimilarse a los más interiores. La historia familiar se ve así asociada a toda una serie de lugares que actúan como lugares de memoria privados ejemplificando las profundas conexiones (y a veces también desconexiones) existentes entre el Madrid de los cascotes habitado por el abuelo y el Madrid «alucinado y aéreo» del nieto. Esta atención a los lugares en los que confluyen los espacios y tiempos sociales del ayer y del hoy contribuye a la configuración de esta novela como una crónica capaz de rebasar el ámbito de la historia familiar para abarcar la historia colectiva de más de un siglo.

8. CONCLUSIONES

Tanto en Alemania como en España las representaciones del pasado se ven determinadas por una memoria cultural que inevitablemente influye en las formas rememorativas vinculadas al principal trauma nacional. Al ser valoradas en buena medida en función del impacto que tienen en la memoria colectiva, ambas literaturas se ven puestas al servicio de las necesidades del presente. Dado que en Alemania la memoria oficial permanece orientada a mantener activado el compromiso adquirido con un concepto de memoria literal tendiente a contrarrestar la historización de la memoria, a la literatura le es asignada la tarea de frenar el proceso de reconversión de la memoria en historia, mientras que en España la tendencia dominante fue hasta hace una década la de acelerar este proceso de historización, puesto que se daba por hecho que la distancia interpuesta entre presente y pasado contribuía a la superación de la división de memorias generada por la Guerra Civil.

Este diferente punto de partida se ve reflejado, como se ha visto, en la articulación de las relaciones presente-pasado de dos textos tan representativos como *A paso de cangrejo* y *El jinete polaco*: mientras que el primero insiste en los estrechos vínculos persistentes entre presente y pasado, llegando a insinuar pesimistamente que el pasado no deja de repetirse una y otra vez, el segundo propicia la desconexión entre los planos temporales, dando lugar a una deshistorización y mitificación del pasado y subrayando la desconexión, o incluso dislocación, de las generaciones que crecieron en la España democrática con respecto a las anteriores. Muñoz Molina interpreta esta ruptura intergeneracional positivamente, como una señal de la regeneración de España y de su orientación a un futuro más moderno e internacional, mientras que para Grass la desmemoria en la que crecen los nietos representa un grave peligro, puesto que tal desconocimiento tiende a ser instrumentalizado por los movimientos de ultraderecha.

Estas diferencias de planteamiento se acortan radicalmente al comparar la novela de Sergio del Molino, *Lo que a nadie le importa*, con los textos de Uwe Timm y Günter Grass, pues los tres permanecen orientados a explicar el presente en gran parte a través de sus vinculaciones con el pasado. Es llamativa en este sentido la diferencia entre los conceptos de memoria familiar subyacentes a *El jinete polaco* y *Lo que a nadie le importa*, diferencias que se han explicado en función de su adscripción a los patrones literarios de la conciliación y la reparación (Cifre-Wibrow 2022), pues las narrativas inscritas en el patrón narrativo de la conciliación como *El jinete polaco* tienden a percibir la memoria como un factor desestabilizador, sobre todo a nivel colectivo, motivo por el cual evitan la contaminación del presente por el pasado, mientras que el patrón reparador, en el que encaja *Lo que a nadie le*

importa, parte del convencimiento contrario de que, a fin de sentar las bases para una rememoración plenamente democrática, es necesario romper con la anterior política de silencios y olvidos, asumiendo las memorias heredadas por incómodas o problemáticas que sean. Por esto, al enfrentarse a sus memorias familiares, Sergio del Molino se interesa tanto por los momentos de continuidad como de ruptura; por la herencia que ha asumido conscientemente y por aquella que le ha sido legada sin apercibirse de ello. En cierto modo, su novela reflexiona sobre la imposibilidad de saltar desde el pasado a un futuro nuevo, que es lo que intentó hacer España durante la Transición y lo que él mismo intentó de joven, solo para descubrir que el pasado siempre permanece incrustado en el presente. Sergio del Molino rompe así con el adanismo de la Transición, al tiempo que contribuye al desarrollo de nuevas formas de rememoración más cercanas a la de escritores como Günter Grass o Uwe Timm. Este acercamiento es representativo del proceso de convergencia impulsado por el giro cultural de la memoria que ha tenido lugar en España sobre todo a lo largo de esta última década.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor A. «¿Qué significa superar el pasado?». En *Educación para la emancipación*. Madrid: Ediciones Morata, 1998, pp. 11-14. [«Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit». En *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, pp. 125-146].
- ALARCOS LLORACH, Emilio. «Antonio Muñoz Molina: La invención de la memoria». En Rico, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española, Volumen 9, Tomo 1, Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992, pp. 416-422.
- ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. [*The Origins of Totalitarianism*. New York, 1951].
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto de Historia. Obras*, libro 1, vol. 2. Madrid: Abada, 2008.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. «La mitificación de la guerra civil de 1936-1939 como presente semiótico» En Bertrand Muñoz, Maryse. *Guerra y novela. La guerra civil española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar, 2001, pp. 243-254.
- BEUTIN, Wolfgang. *Der Fall Grass. Ein deutsches Debakel*. Frankfurt am Main, Wien, etc.: Peter Lang, 2008.
- BOHRER, Karl Heinz. «Kulturschutzgebiet DDR?». *Merkur*, Okt-Nov 1990a, 500.
- BOHRER, Karl Heinz. «Die Ästhetik am Ausgang der Mündigkeit». *Merkur*, Okt-Nov 1990b, 500.
- BROWN, Christopher. *Aquellos hombres grises*. Edhasa: Barcelona, 2011.

- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- CERCAS, Javier. «Relatos reales». *Quimera*, noviembre 2005, 263-264.
- CIFRE-WIBROW, Patricia. «Controversias literarias». En Maldonado Alemán, Manuel (coord.). *La narrativa de la unificación alemana*. Bern, Berlín, etc.: Peter Lang, 2006, pp. 75-94.
- CIFRE-WIBROW, Patricia. *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos*. Berlín: Peter Lang, 2022.
- DEL MOLINO, Sergio. *Lo que a nadie le importa*. Barcelona: Random House, 2023.
- DEL MOLINO, Sergio y Javier CERCAS. «Los escritores somos recicladores de basura». Conversación. Sergio del Molino. Javier Cercas. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 2020, 34, pp. 16-21. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=804> [20]
- EVANS, Richard J. J. *El Tercer Reich en la historia y la memoria*. Barcelona: Pasado y presente, 2015.
- FREI, Norbert. *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München: Beck, 1996. [*The Politics of Amnesty. Adenauers Germany and the Nazi Past. Vergangenheitspolitik*. New York: Columbia University Press, 2002].
- GRASS, Günter. *Pelando la cebolla*. Traducción de Sáenz, Miguel. Madrid: Alfaguara, 2007. [*Beim häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl Verlag, 2006].
- GRASS, Günter. *Años de perro*. Debolsillo, 2013. [*Hundejahre*. Euwied am Rhein: Hermann Luchterland, 1963].
- GRASS, Günter. *El tambor de hojalata*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Alfaguara, 2015. [*Die Blechtrommel*. Frankfurt am Main: Fischer, 1968].
- GRASS, Günter. *A paso de cangrejo*. Traducido por Miguel Sáenz. Barcelona: Penguin Random House, 2016. [*Im Krebsgang*. Eine Novelle. Göttingen: Steidl, 2002].
- HIRSCH, Marianne. «The Generation of Postmemory». *Poetics Today*, Spring 2008, 29(1), pp. 103-128.
- JASPERS, Karl. *Die Schuldfrage. Von der politischen Haftung Deutschlands*. München: Piper, 1965. [*El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania*. Ediciones Paidós Ibérica, 1998].
- JUDT, Tony. *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006.
- KIESEL, Helmut. «Zwei Modelle literarischer Erinnerung der NS-Zeit: *Die Blechtrommel* und *Ein springender Brunnen*». En Parkes, Stuart y Fritz Wefelmeyer (eds.). *Seelenarbeit an Deutschland. Martin Walser in Perspective*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2004, pp. 343-361.
- KÖBEL, Martin (ed.). *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte in Günter Grass «Beim häuten der Zwiebel»*. Göttingen: Steidl, 2007.
- KORMANN, Eva. «Bruchstücke großer und kleiner Konfessionen. Vom gelegentlichen Widerspruch zwischen individuellem, familiärem und kulturellem Gedächtnis: Grass, Timm, Walser und Wilkomirski». En Klinger, Judith y Gerhard Wolf (eds.). *Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben. Perpektiven und Kontroversen*. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- JÜNKE, Claudia. *Erinnerung – Mythos – Medialität. Der spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012.

- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. *Victimismo y culpa: la transformación del discurso literario sobre el pasado en la Alemania actual*. Tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Salamanca, 2011. https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/83311/DFM_Mart%C3%ADnMart%C3%ADn_JuanManuel_Victimismo.pdf [20 mayo 2024].
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel. *Günter Grass*. Madrid: Síntesis, 2007.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (coord.). *El discurso de la memoria en la narrativa alemana a partir de 1990*. Madrid: Síntesis, 2013.
- MATE, Reyes. *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- MITCHERLICH, Margarete y Alexander MITCHERLICH. *Fundamentos del comportamiento colectivo: la incapacidad de sentir duelo*. Madrid: Alianza, 1973.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. «La invención de un pasado». En Muñoz Molina, Antonio. *Pura alegría*. Madrid: Alfaguara, 1998, pp. 191-219.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- NOLTE, Ernst. «Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben aber nicht gehalten werden konnte». *Die Frankfurter Allgemeine*, 6.6.1968.
- OLICK, Jeffrey K. *The Sins of the Fathers. Germany, Memory, Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. «Imaginar es recordar: memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*». *C.I.F.*, 1999, XXV, pp. 191-218.
- RIVAS, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Madrid: Santillana, 2001.
- ROS, Violeta. «El retrato de los hombres tristes. La memoria familiar de la represión franquista en *Lo que a nadie le importa* de Sergio del Molino». *Revista de Literatura*, 2023, julio-diciembre, LXXXV(170), pp. 571-596. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/1416> [20 mayo 2024].
- TIMM, Uwe. *Tras la sombra de mi hermano*. Traducción de Carlos Andreu. Barcelona: Destino, 2007. [*Am Beispiel meines Bruders. Erzählung*. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 2003].
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2008.
- WELZER, Harald, Sabine MOLLER y Karoline TSCHUGGNALL. *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*. Buenos Aires: Prometeo, 2012 [*«Opa war kein Nazi». Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010].
- WINTER, Ulrich. «“Localizar a los muertos” y “reconocer al otro”: Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea». En Resina, Joan Ramon y Ulrich Winter (eds.). *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005, pp. 17-40.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414129154>

EL PUZLE DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y EN ALEMANIA: MIRADAS RETROSPECTIVAS A LA INFANCIA EN ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS O AUTOFICCIONALES

*The Puzzle of Memory in Spain and in Germany:
Retrospective Approaches to Childhood in
Autobiographical or Autofictional Writings*

Juan Manuel MARTÍN MARTÍN
Profesor Permanente Laboral
Universidad de Salamanca
jm.mm@usal.es

Recibido: 29/05/2024; Aceptado: 11/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN. EL PUZLE DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y EN ALEMANIA: MIRADAS RETROSPECTIVAS A LA INFANCIA EN ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS O AUTOFICCIONALES. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 129-154.

RESUMEN: La rememoración de las experiencias vividas en la infancia o adolescencia durante épocas convulsas como la Guerra Civil española o el Tercer Reich requiere de un notable esfuerzo. Para los autores no resultaba fácil encontrar el momento apropiado para hacerlo no solo por sus circunstancias personales, sino también por el contexto que los rodeaba. Tanto en España como en Alemania se sucedieron a partir de 1939 y de 1945, respectivamente, etapas sucesivas en las que divergía la manera de contemplar el pasado. Tras repasar algunos conceptos básicos, así como los marcos cambiantes en cada uno de los dos países, este artículo analiza las memorias infantiles y juveniles principalmente de Fernando Fernán-Gómez, Marcel Reich-Ranicki, Tere Medina-

Navascués y Ruth Klüger, relacionándolas con las de otros autores de su época que también han escrito obras autobiográficas o autoficcionales. Más allá de las muchas diferencias, también se pueden encontrar analogías entre ellos no solo en lo que cuentan, sino en su necesidad de que transcurrieran muchas décadas hasta que se decidieron a asentar por escrito lo vivido.

Palabras clave: Guerra Civil española; Tercer Reich; Holocausto; memorias y autoficción; España y Alemania.

ABSTRACT: Recalling the experiences of childhood or adolescence during convulsive times such as the Spanish Civil War or the Third Reich requires a considerable effort. It was not easy for the authors to find the right moment to do so, not only because of their personal circumstances but also because of the context that surrounded them. In both Spain and Germany, after 1939 and 1945 respectively, there were successive stages in which the way of looking at the past diverged. After reviewing some basic concepts, as well as the changing frameworks in each of the two countries, this article analyses the childhood and youthful memoirs mainly of Fernando Fernán-Gómez, Marcel Reich-Ranicki, Tere Medina-Navascués and Ruth Klüger, relating them to those of other authors of their time who have also written autobiographical or autofictional works. Beyond the many differences, it is also possible to find analogies between them, not only in what they tell, but also in their need to wait many decades before they decided to write down what they had experienced.

Key words: Spanish Civil War; Third Reich; Holocaust; memoirs and autofiction; Spain and Germany.

1. MIRADAS RETROSPECTIVAS A LA INFANCIA: (RE)CONSTRUIR EL PUZLE DE LA MEMORIA

Los complejos acontecimientos del siglo XX en Europa han generado una memoria traumática y enmarañada que con el paso del tiempo se ha ido tejiendo y destejiendo en función de los contextos particulares de cada nación. Ya en los años veinte del siglo pasado, el sociólogo francés Maurice Halbwachs ponía de relieve la dimensión social de la memoria: la fijación y preservación del recuerdo tienen lugar en un contexto colectivo; en él se determina qué y cómo ha de recordarse. Las aportaciones de *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) caerían en el olvido junto con su autor hasta los años ochenta; décadas después serían recuperados y ampliados en el ámbito de los estudios de memoria. El propio Halbwachs se perdería entre el desconcierto que asoló la Europa de los años treinta y cuarenta, y fallecería en el campo de concentración de Buchenwald cuando faltaban unas

pocas semanas para el fin de la guerra. Más allá de las profundizaciones y ampliaciones posteriores, en los escritos del sociólogo francés ya se ponía de manifiesto cómo el marco social iba colaborando en la construcción de las memorias individuales; asimismo la decisión de olvidar o recordar, y el modo de hacerlo, estarían supeditados al contexto en el que se desenvuelve el individuo. Las obras y los autores de los que se ocupa este artículo dan cuenta en buena medida de estos condicionantes y ponen de relieve que el deseo o la necesidad de esperar durante un largo periodo de tiempo para afrontar el recuerdo están en gran medida vinculados al entorno físico, temporal, histórico o cultural correspondiente.

Todorov (2015, 10) defiende la complementariedad de la memoria y la historia, en tanto en cuanto una permite completar espacios que la otra ha dejado sin cubrir, al tiempo que la objetividad histórica hace posible construir una estructura más precisa que se completa con el recuerdo:

La memoria tiene una potencia que la historia nunca alcanza porque la primera se funda sobre una vivencia interior, mientras que la segunda busca objetivar en la medida de lo posible y no descansa en el relato del individuo sino en el acopio de datos históricos y cifras que permiten probar que la situación era así, pero no dicen cómo vivía la gente. Necesitamos las dos.

Memoria e historia ayudan a conformar lo que aquí hemos denominado «puzle», un entramado que cobra su sentido último contemplado en una dimensión europea. Sin perder de vista que los acontecimientos a los que hubo de enfrentarse cada Estado a lo largo del siglo XX no pueden ser equiparados, ya que eso implicaría una simplificación inaceptable, tampoco se puede ignorar que hay líneas comunes que atraviesan los sucesos particulares. El desconcierto y el trauma que generó la violencia a lo largo y ancho del continente dejaron una huella sobre la que se han construido las identidades de las diferentes naciones, desde Finlandia a Italia, desde Portugal a Rusia. La construcción de una memoria colectiva en países cuyo pasado es tan complejo está a menudo revestida de polémica. Y esto es precisamente otro elemento que comparten estos procesos de rememoración que van desarrollándose a lo largo de décadas sin que de momento hayan alcanzado un consenso general en sus respectivas sociedades. La literatura ha de asumir aquí su responsabilidad con el fin de «interpretar el pasado, otorgarle sentido, y con ello mantener vivo el recuerdo y coadyuvar a la configuración de una memoria y una identidad» (Maldonado Alemán 2009, 16). Esta labor que se le atribuye al discurso literario reviste una notable complejidad, más aún si esos tiempos de los que se debe ocupar representan una maraña cuyas ramificaciones han seguido extendiéndose para proyectar su sombra sobre el presente. Resulta paradójico que el pasado se encuentre en el centro de muchos de los debates públicos cotidianos

al tiempo que tenemos la percepción de que el recuerdo de aquel está en riesgo. Como indica Huyssen (2003, 9), en la posmodernidad el sujeto ha pasado de preocuparse por los «futuros presentes» (*present-futures*) a los «pretéritos presentes» (*present-pasts*), y esta no es más que una forma de defenderse ante la vertiginosa desaparición de su pasado.

La I Guerra Mundial no fue más que un prólogo de la violencia y la agitación que había de precipitarse sobre Europa a lo largo de las décadas siguientes. Tanto en España como en Alemania, los años más desdichados se vieron precedidos por periodos de ilusión que solo representaron vanos intentos de impedir conflictos aparentemente inevitables. La II República (1931-1936/39) o la República de Weimar (1918-1933) coinciden cronológicamente de manera efímera, sin embargo, tienen en común fracasar como intentos democratizadores, contar con un número enorme de enemigos y preceder a dos momentos catastróficos en la historia de sus países: la Guerra Civil española y el Tercer Reich (cuyo final iría unido a la derrota en la II Guerra Mundial). Estos episodios, con todos sus elementos complementarios, representan piezas esenciales de la historia de los países en los que se desarrollaron y, por su gravedad, forman parte del devenir europeo contemporáneo. Quienes vivieron ese tiempo en la infancia difícilmente han podido desprenderse de unas experiencias que han sido determinantes para su desarrollo personal; no todos los testigos se han encontrado en disposición de compartir en su entorno sus recuerdos de entonces, y muchos menos aún han sido capaces de plasmar por escrito esa mezcla de esperanza y desesperación que caracterizó a los años veinte, treinta y cuarenta del siglo pasado. Como se plantea más abajo, hay diversas circunstancias que han determinado el silencio de unos o la tardanza de otros en contar lo vivido. Y estas divergen en gran medida en función del desarrollo histórico de cada país: la dictadura o el exilio tras la guerra en España, la partición y las tensiones derivadas de la Guerra Fría en Alemania¹.

¿Pueden tener algo en común una niña de familia republicana española y una niña judía austriaca? La respuesta la facilitan ellas mismas en sus escritos, desde donde hacen una mirada retrospectiva al tiempo convulso de su infancia. Ambas tuvieron que huir para sobrevivir, de tal forma que los vientos agitados las llevaron incluso a otro continente, y en América llegaron a la edad adulta. Los escritos de Tere Medina-Navascués (1924) y Ruth Klüger (1931-2020) son una herramienta contra el olvido, probablemente

1. Los recuerdos infantiles de muchas víctimas alemanas del Holocausto que consiguen sobrevivir al genocidio no van a estar determinados por el contexto político centro-europeo, ya que estas se establecen en otros países como Estados Unidos o Israel y será desde allí desde donde afronten esa memoria traumática.

una terapia necesaria y solo posible mucho después de los sucesos que narran. Ellas tuvieron que afrontar la labor de recordar desde la lejanía, y se hicieron mayores asumiendo la amputación de su tierra natal. Así pues, carecían de la estabilidad que Halbwachs (2004, 161) le atribuía al espacio, puesto que este «nos ofrece la ilusión de no cambiar en absoluto a lo largo del tiempo y de encontrar el pasado en el presente». No es este el caso de Fernando Fernán-Gómez (1921-2007) y Marcel Reich-Ranicki (1920-2013), pues con ciertas salvedades sí pudieron desarrollar el resto de sus vidas en los países que los habían visto nacer o crecer. Coinciden ambos en el relato detallado de los momentos agitados que les tocó vivir, si bien sus infancias –a diferencia de lo que ocurre con las autoras mencionadas más arriba– no son equiparables en relación con la gravedad de las experiencias que tuvieron que afrontar. No obstante, la contraposición de vivencias también sirve para completar el puzle de aquella Europa. Cualquiera de los cuatro autores mencionados, como de otros que irán siendo citados en las próximas páginas, constituyen las «pequeñas luces» que, como explica Todorov (2015, 10)², deben ir alumbrando el discurso histórico.

Con el paso del tiempo, «los recuerdos personales han sido modelados por la memoria colectiva» (Domínguez Prats 2016, 66) en el sentido del planteamiento de Halbwachs respecto a la relevancia del elemento social en la construcción de la memoria³. En el ámbito alemán, Jan y Aleida Assmann alumbrarán el término de memoria comunicativa para referirse a esa memoria que emerge gracias a la interacción de varias generaciones que van compartiendo su visión de lo acontecido⁴. Precisamente, son tantas las décadas transcurridas entre los hechos vividos y la plasmación literaria de estos que ha de darse por sentado que el recuerdo individual se ha visto modificado,

2. A juicio de Todorov (2015, 10), lo histórico constituye un marco general en el que se integra lo memorial, que representaría los detalles más particulares: «Para mí la historia debe ser el cuadro global y la memoria debe estar dentro para alumbrarla de cerca. Hay una gran luz en la calle, pero también necesitamos una pequeña luz, quizás una vela, en una esquina, que va a iluminar de otro modo un rincón minúsculo del mundo y puede conmovernos de manera profunda».

3. Haro Tecglen (1996, 15) asume que el paso del tiempo ha tenido un efecto inevitable sobre la imagen que ha conservado del niño republicano que fue: «*Pobre niño: tiene ahora este biógrafo que le evoca y le confunde. No sé qué hay de verdad todavía en él, qué de invento de los lustros, qué de literatura al escribirlo*» [en cursiva en el original].

4. Los Assmann desarrollaron una teoría –apoyada a su vez en Halbwachs– que se basa en la idea de que existe una diferencia cualitativa entre una memoria colectiva sustentada en la comunicación cotidiana y una memoria colectiva asentada en objetivaciones culturales cargadas de simbolismo. Diferencian así entre una memoria comunicativa y una memoria cultural (véase: Assmann A. 1999/2006; Assmann, J. 1992).

completado o influido por el contexto en el que los testigos han crecido. Por otro lado, es pertinente considerar la influencia que ejerce la memoria traumática forjada en unas latitudes sobre el recuerdo construido en otros lugares. Esto es lo que plantea Michael Rothberg (2009) a través de su concepto de *memoria multidireccional* que él desarrolla en relación con el recuerdo del Holocausto. En este sentido, podemos considerar a los autores aquí analizados desde una perspectiva transnacional en la que se han establecido interacciones e influencias mutuas, hayan sido estas conscientes o inconscientes.

Estas consideraciones previas son especialmente pertinentes al referirse a los recuerdos de la infancia, pues ha habido más tiempo para conformarlos y reconstruirlos en el marco de dicha memoria comunicativa. Conscientes o no de esta circunstancia, muchos autores sí ponen de manifiesto cómo los episodios más agitados de la historia europea que presenciaron como niños han sido determinantes en sus vidas. De ahí la necesidad de abordar literariamente esa etapa, por mucho que haya sido el tiempo transcurrido, o bien de volver una y otra vez sobre ella como ocurre en el paradigmático caso de Günter Grass. En sus memorias publicadas con casi ochenta años, el escritor y crítico español José Monleón (2008, 34)⁵ declara: «Fui un niño de la guerra y, en cierto sentido, lo soy todavía. Cuanto más tiempo ha pasado más cuenta me he dado de ello». Este persistente eco de los recuerdos de infancia o adolescencia a lo largo de la vida de los testigos es representativo de muchos otros como Theodor Buhl, Inge Deutschkron⁶, Dieter Forte o Ruth Klüger. La española Tere Medina-Navascúes (2006, 17) explica de forma poética en las líneas que introducen su relato de los años de infancia durante la Guerra Civil española que «[su] envés son aquellos tres años coagulados de miedo». El miedo o el desconcierto son comunes a los relatos de muchos testigos, y también a ello se debe que la huella haya sido tan persistente. Cuando le decían a Ruth Klüger (1997, 77) que era demasiado pequeña durante el Holocausto para poder recordarlo, ella pensaba: «Quieren quitarme mi vida, pues la vida es solamente el tiempo

5. En el mismo sentido se expresa el escritor alemán Dieter Forte (2002, 57): «Nací en 1935, en 1939 comenzó la guerra, seis de guerra como niño y tres años de posguerra. Así que siento que mi vida está destruida. Soy un niño de la guerra al que esta lo ha marcado en todos los sentidos» [todas las citas de este autor son traducción propia].

6. Así expresa Deutschkron (2003, 196) la intensidad del recuerdo y la necesidad de esperar décadas antes de acometer la labor de escribir sobre lo vivido: «El recuerdo de todo lo bueno y lo malo que me ocurrió entonces ha permanecido tan intenso y vívido, independientemente de mis anotaciones, que incluso hoy no puedo pensar en ello sin emoción. Por eso, no es casual que haya tenido que esperar treinta años para que me pusiera a escribir sobre mis experiencias» [traducción propia].

que uno ha recorrido, es lo único que tenemos, y eso me lo niegan cuando ponen en duda el derecho a recordar». Para algunos de estos autores, más que un derecho, el acto de recordar ha sido un impulso inevitable, aun cuando han necesitado que el paso del tiempo lo haya hecho soportable.

2. SILENCIO Y ESPERA. CONTEXTOS CAMBIANTES Y POLÍTICAS DEL PASADO

Ni la Alemania de 1945 ni la España de 1939 eran lugares idóneos para dedicarse a la ardua labor de recordar lo que había sucedido en los años precedentes. No se trata aquí de establecer analogías entre el contexto sociopolítico en el que se encontraban ambas naciones, una de ellas a punto de ser partida en dos y la otra comenzando a transitar el larguísimo camino de una dictadura. Fuera de las fronteras de la España franquista, los exiliados habrían de construir la memoria de la República y la guerra lejos del escenario de los hechos, abrazados por las sociedades de acogida y atravesando etapas sucesivas que pasaron de la confianza en un eventual regreso, cuando Hitler fuera derrotado, a la asunción de que la situación era irreversible. Dentro de España solo había espacio para la memoria de los vencedores, de manera que los que habían sido partidarios de la República debían supeditarse a las condiciones impuestas por el régimen respecto a qué recordar y qué olvidar. Muchos prefirieron bloquear la transmisión oral de sus recuerdos, en unos casos por miedo a la represión franquista y, en otros, porque querían proteger a sus descendientes de la terrible marginación político-social que ellos experimentaban en primera persona (Aguilar Fernández 1996, 135). Esa dictadura que se antojaba eterna concluiría con la muerte del dictador en 1975, dando paso a unos años complicados que iban a conducir de una vez al establecimiento de un sistema democrático con estándares europeos. En numerosas familias «la transición y el progresivo afianzamiento de la democracia en España hicieron que muchos abuelos y padres se atrevieran a contar a sus hijos y nietos lo que habían guardado con tanto celo durante los largos años de la dictadura» (Alted 2005, 18). El cuarenta aniversario del inicio y final de la contienda civil coincidieron con momentos de tensión en los que diversos sectores trataban de imponer sus ideas para el nuevo sistema político. En el ámbito del discurso oficial del Estado no era quizá el momento idóneo para la rememoración de los episodios más traumáticos de la historia reciente, más aún si tenemos en cuenta que muchos de los actores de entonces seguían vivos. Diferente parecía la situación una década después, coincidiendo con el cincuenta aniversario de la guerra⁷.

7. Véase, a este respecto: Bernecker 2009, 57-76.

Sin embargo, las políticas públicas respecto a la memoria no mostraban de momento ningún cambio, a pesar de que desde 1982 estaba gobernando el PSOE con mayoría absoluta en el Parlamento.

Felipe González Márquez, presidente del Gobierno, hacía una declaración gubernamental en 1986 que llevaba el título de *Declaración solemne con motivo del cincuenta aniversario del comienzo de la guerra civil*, y en ella se ponía de manifiesto la continuidad del discurso de consenso sobre el pasado que estaba caracterizando la transición a la democracia. González afirmaba:

La guerra civil española es definitivamente historia, parte de la memoria de los españoles y de su experiencia colectiva. Pero no tiene ya –ni debe tenerla– presencia viva en la realidad de un país cuya conciencia moral última se basa en los principios de libertad y tolerancia [...] El gobierno expresa su convicción de que España ha demostrado reiteradamente su voluntad de olvidar las heridas abiertas en el cuerpo nacional por la guerra civil, su voluntad de vivir en un orden político basado en la tolerancia y la convivencia, en el que la memoria de la guerra sea, en todo caso, un estímulo a la Paz y el entendimiento entre todos los españoles. (Gobierno de España 1986)

Llama la atención la confusión conceptual y el intento –bastante ingenuo desde la perspectiva actual– de desvincular el recuerdo del pasado de la realidad presente. Consecuentemente, el olvido aparece como un requisito para la tolerancia y la convivencia; el tiempo ha demostrado que esa «voluntad de olvidar las heridas abiertas en el cuerpo nacional por la guerra civil» solo ha servido para enquistar debates que no deberían haber esperado de manera indefinida. La omisión no ha servido para cancelarlos, sino al contrario para alimentarlos con reproches y resquemores nuevos. Así la modélica Transición, admirada internacionalmente, ha pasado a convertirse para muchos en un periodo que solo sirvió para cerrar en falso los cambios que habrían sido necesarios. Con el tiempo llegarían incluso leyes que intentaban dar un impulso a las políticas de memoria y compensar la negligencia que había afectado sobre todo a la memoria de los «perdedores»⁸. Las sucesivas leyes que en España tienen como objetivo la rehabilitación de la dignidad de los perdedores de la Guerra Civil y la recuperación de su memoria se implantarán comenzado el siglo XXI. Entonces ya era evidente en toda Europa el auge del recuerdo del agitado siglo anterior, y esto se producía desde los ámbitos más diversos: cine, literatura o historiografía.

8. De 2007 es la «Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura». Posteriormente, en 2022 entra en vigor la «Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática».

Si bien es cierto que las leyes no son capaces de determinar por sí solas el rumbo que las sociedades siguen en relación con su memoria, no lo es menos que son un elemento esencial para impulsar los cambios que permitan iniciar una nueva época. De 1977 es la ley de Amnistía española que dejaba fuera de la persecución judicial los crímenes perpetrados entre 1936 y 1976. En la recién nacida República Federal de Alemania, las sucesivas *Straffreiheitsgesetze* (1949, 1954) sirvieron para pasar página y reintegrar a parte de los que habían sostenido con ahínco a Hitler. La amnistía es una forma de olvido, y tanto en España como en Alemania –aunque en momentos cronológicamente distantes– la desmemoria en el ámbito jurídico se convirtió en una base sobre la que construir nuevas sociedades llenas de cicatrices. Sin embargo, el tiempo había de demostrar que las heridas se habían cerrado en falso.

No solo entre los exiliados, también dentro de España se había preservado una memoria que discrepaba de los discursos públicos oficiales. En este caso se había visto amenazada por el temor a la represión o, como se indicó más arriba, con el deseo o la necesidad de olvidar. En el ámbito privado de la memoria familiar se conservaban recuerdos que habían pasado de padres a hijos y que estaban esperando un contexto adecuado para emerger⁹. Como planteaba Halbwachs, se recuerda el pasado, pero siempre bajo las condiciones que impone el presente desde el que se efectúa el acto de recordar. La «memoria histórica» española encontrará también en el discurso privado uno de sus soportes más importantes, a través de historias que habían sido silenciadas por miedo, conveniencia o negligencia. De este modo lo expresaba la escritora Dulce Chacón:

Han sido cuarenta años de silencio. Cuarenta años dan para mucho, para muchos silencios y para muchos secretos, y para mucha gente sin poder hablar, no porque no quisieran sino porque es un silencio impuesto. Yo todavía estoy hablando con gente que se me acerca y me cuenta cosas con una gran emoción y liberación al poder hablar de esos hechos. De

9. La discrepancia entre el discurso memorialista público y el procesamiento del recuerdo en el ámbito familiar ha sido puesta de manifiesto en un brillante estudio respecto al caso alemán. Los resultados de numerosas encuestas y entrevistas muestran que mientras que en la memoria oficial pública predomina la imagen culpable y la consiguiente asunción de responsabilidades ante los hechos del Tercer Reich y el Holocausto, en el seno de las familias se ha producido una perpetuación de recuerdos basados en la experiencia del propio sufrimiento. La obra *Opa war kein Nazi* (no hay traducción al español, el significado sería: «El abuelo no fue nazi»), que expone los resultados de la investigación, ofrece un ejemplo fehaciente del modo en que los procesos de construcción de la memoria operan en planos diversos, y su resultado no es fácilmente previsible. Véase Welzer 2002.

una manera más distante pero todavía sufren por eso. Todavía hay mucha gente que no ha hablado. (Citado en Martín Martín 2013, 134)¹⁰

Así pues, para muchos se daban ya las circunstancias para afrontar y compartir los recuerdos más dolorosos. Como afirma la historiadora Mary Fullbrook (1999, 147): «la memoria no tiene lugar en un vacío sino bajo circunstancias históricas específicas». Un ejemplo claro se produce en la Alemania posterior a 1990, cuando emergen los testimonios de alemanes que sufrieron la guerra causada por su propio país, pero que no se habían encontrado en disposición de ocuparse de ello. En concreto, «para los niños de la guerra es esta a menudo la primera vez que hablaron sobre ello; antes nadie les había preguntado» (Bode 2005, 15). En aquel contexto se discutió sobre si hablar del sufrimiento propio había sido un tabú hasta entonces, sin embargo, como siempre en los debates sobre el pasado en Alemania, no había una postura de consenso. Lo que sí es innegable es que ciertas publicaciones que tuvieron mucha repercusión en el panorama cultural contribuyeron a facilitar la predisposición de los testigos a hablar y de la sociedad a escucharlos¹¹.

Una gran diferencia entre el análisis del pasado en Alemania¹² y España está relacionada con su desarrollo cronológico. Franco salió victorioso

10. Recurrimos a citar a la autora a través de un artículo previo sobre ella debido a que la fuente online utilizada ya no está disponible, y consideramos muy relevantes las palabras de Chacón sobre la memoria silenciada. Precisamente su novela *La voz dormida* (2002), dedicada a la experiencia carcelaria de las mujeres en la inmediata posguerra, estaba construida sobre testimonios que los testigos habían compartido con la autora. Un diálogo de la novela muestra que uno de los principales motivos para permanecer con vida tenía que ver con la obligación de «contar» lo sucedido: «—Hay que sobrevivir camaradas. Sólo tenemos esa obligación. / —Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir? / —Para contar la historia, Tomasa» (Chacón 2002, 135).

11. Se admite generalmente que hubo tres obras que sentaron las bases para la difusión de la perspectiva de las víctimas alemanas: *Sobre la historia natural de la destrucción* de W. G. Sebald, *A paso de cangrejo* de Günter Grass y *El incendio* de Jörg Friedrich.

12. Nos referimos específicamente a la República Federal de Alemania, ya que la Alemania Oriental estuvo regida durante sus cuarenta años de existencia por un sistema no democrático que imposibilitó cualquier análisis ecuánime del pasado. Los testimonios que no servían para apoyar la naturaleza antifascista del país carecían de importancia, asimismo cualquier planteamiento que contraviniese el punto de vista oficial que promovía el Estado, supervisado por la Unión Soviética, estaba condenado a la irrelevancia o, incluso, ser prohibido. En el caso de Austria, que había formado parte del Reich entre 1938 y 1945, el nuevo Estado se asienta inicialmente sobre una visión del pasado que se mantendría en vigor hasta los años ochenta. En función de la denominada *Opfertheorie* (teoría victimista), los austriacos consideran que sufrieron una ocupación forzada y que fueron liberados gracias a la

de la guerra e inauguró un gobierno dictatorial de casi cuarenta años, sin embargo, la RFA se fundó en 1949 como un Estado democrático en el que quedaban preservadas, con matices a causa del complicado panorama geopolítico, las libertades fundamentales. Los exiliados del Tercer Reich habían tenido la posibilidad de regresar a su patria y se habían establecido en uno u otro de los dos Estados alemanes en función de sus convicciones ideológicas. Desde el momento mismo de la derrota de Hitler comienza a desarrollarse un proceso de análisis crítico del pasado que en alemán recibe el nombre de *Vergangenheitsbewältigung* y que aún sigue en marcha en la Alemania unificada que continúa el camino seguido durante décadas por la República Federal. Norbert Frei ha establecido una periodización de este proceso¹³ y considera que la última de las fases, la denominada *Vergangenheitsbewahrung* (conservación del pasado) se inicia a finales de los años setenta y aún sigue en marcha. Este largo proceso se ha desarrollado en contextos muy diversos y en él han ido cobrando una relevancia cambiante los discursos centrados en la culpa sobre las acciones cometidas (*Täterdiskurs*) y en el sufrimiento experimentado por los alemanes en primera persona (*Opferdiskurs*). A pesar de la complejidad de la historia reciente de todo el continente europeo, Jarausch y Geyer (2002, 29) consideran que «más que sus vecinos europeos, los alemanes de cierta edad se enfrentan a unos recuerdos conflictivos [...] que resurgen en momentos inesperados». Así ocurrió, de hecho, tras 1990, cuando la repentina reunificación, consecuencia directa de la súbita caída del comunismo soviético, permitió un nuevo marco de rememoración y debate en la sociedad alemana.

En su primera Declaración oficial como canciller en 1949, Konrad Adenauer establecía las líneas generales de lo que habría de ser su gobierno a partir de ese momento. Allí también ponía de manifiesto su firme convicción del restringido papel que los acontecimientos del pasado debían desempeñar en el Estado recién fundado. Al afirmar que «lo pasado, pasado está»¹⁴ (Adenauer 1949) daba su beneplácito para que la sociedad con-

Resistencia y a los aliados. Así pues, durante aquel periodo de siete años estuvieron regidos por un «gobierno extranjero» (Uhl 2001, 30), un aspecto que invalidaba por completo las eventuales responsabilidades de la sociedad en lo sucedido. En 1986, la llegada al poder de Kurt Waldheim llevó a los titulares el pasado nazi del país y tuvo desastrosos efectos para su imagen (Uhl 2018, 47). Mientras que la República Federal de Alemania llevaba décadas dedicada a su análisis del propio pasado y la culpa derivada de este, los austriacos habían realizado una plácida travesía de varias décadas considerando que fundamentalmente habían sido víctimas de Hitler.

13. Véase Frei 2009, 91-100.

14. «Vergangenes vergangen sein lassen».

centrase sus esfuerzos en retirar los escombros y recuperar la estabilidad económica. Los deseos del gobernante representaban un propósito que debía perseguirse desde el poder, sin embargo, difícilmente un país que acababa de abandonar el túnel oscuro del Tercer Reich y la guerra podía dejar de lado sus vivencias de la noche a la mañana. En la década de los cuarenta y cincuenta predominó el relato de los padecimientos experimentados, lo que no resulta extraño teniendo en consideración lo que rodeaba a la población de la Alemania de posguerra: hambre y sentimiento de humillación en un escenario de ciudades destruidas, con millones de refugiados buscando dónde establecerse y miles de soldados prisioneros de los aliados. Con los años sesenta se incorpora una nueva generación, la de los hijos de quienes habían sido testigos y/o propiciadores del nacionalsocialismo, que exige una nueva manera de mirar al pasado. Censuran no solo la actitud de sus progenitores entre 1933 y 1945, sino también el modo en que habían hecho frente a las responsabilidades derivadas de lo acontecido en ese periodo. Esta «Segunda Generación» propicia un discurso de culpabilidad que, aunque nunca exento de polémicas, será el predominante a partir de entonces. Una posición esencial ocupará la responsabilidad respecto al genocidio de los judíos europeos; a este respecto, Reyes Mate (2009, 26) plantea que una de las consecuencias del Holocausto es la necesidad de establecer un nuevo imperativo categórico, el «imperativo de la memoria» en el sentido de «recordar para que la barbarie no se repita».

En torno al cambio de siglo se plantea un nuevo marco en el que el recuerdo del sufrimiento alemán adquiere de nuevo un inesperado vigor. El fin de la Guerra Fría favorece un nuevo contexto, más por la eliminación de las constricciones que esta representaba que por la introducción intencionada de nuevos parámetros. La despolitización inherente al nuevo clima de distensión se manifestará de forma particular en Alemania, pues allí la división en dos Estados con cosmovisiones radicalmente opuestas había determinado desde los primeros momentos de la posguerra posturas divergentes respecto a cómo debían interpretarse tanto el nazismo y la guerra como sus efectos posteriores.

En España, como en Alemania, los autores que fueron testigos de los años más oscuros de sus respectivos países siguieron ritmos diversos para compartir sus recuerdos de entonces o, simplemente, nunca lo hicieron. Los escritos autobiográficos –o de base autobiográfica– de quienes entonces eran niños o adolescentes necesitaron años de espera antes de ver la luz. Aparecieron como una mirada específica desde la edad adulta a aquel periodo o, sencillamente, como parte inicial del balance de la vida entera. En cualquier caso, como veíamos más arriba, es habitual que los autores reconozcan que aquella etapa había dejado en ellos una marca indeleble. Günter Grass (2005, 766), que esperó hasta 2006 para publicar

sus recuerdos de adolescencia y juventud en *Pelando la cebolla* (2007), afirmaba durante una conferencia en 1992 que «[l]a mayoría de [sus] libros conjuran el pasado de la desaparecida ciudad de Danzig», presentando a continuación «la pérdida como requisito previo para la literatura». En cierto modo, casi todas las obras que se mencionan en este artículo dan cuenta de las pérdidas que han experimentado sus autores: de la patria, de la esperanza, de la familia, del sueño de un mundo mejor. Y esta renuncia tuvieron que llevarla a cabo mientras aún eran niños o adolescentes, de ahí que sea aún más comprensible que la huella de aquella experiencia haya permanecido a lo largo de todas sus vidas.

3. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ Y MARCEL REICH-RANICKI: CRÓNICAS TRANQUILAS DE TIEMPOS CONVULSOS

Explicaba Fernando Fernán-Gómez (1921-2007) en el marco de una conversación con Eduardo Haro Tecglen (1924-2005): «Tenía quince años cuando estalló la guerra y diecisiete al acabar, y no salí de Madrid, y por lo tanto no vi nada fundamental» (Galán 1997, 36). A sus palabras subyace cierta ingenuidad o una innecesaria falsa modestia, ya que precisamente en Madrid se desarrollaron capítulos trascendentales de la contienda de los que él mismo había dado cuenta en sus memorias publicadas en 1990¹⁵. En cualquier caso, independientemente de la relevancia de la capital de España en el transcurso de la guerra, su afirmación no es muy acertada porque las memorias individuales de cualquier testigo son esenciales para reconstruir lo sucedido en toda su complejidad. Como planteaba Todorov (2015, 10), cada recuerdo personal actuaría como una «vela» para dar luz sobre «un rincón minúsculo del mundo». Cada testigo aporta su relato repleto de subjetividad y nunca idéntico al de los otros, por mucho que las circunstancias en que se vieran inmersos se hubiesen asemejado. En este sentido, hay que celebrar la crónica de su infancia y juventud que hace Marcel Reich-Ranicki (1920-2013) como una pieza fundamental de la memoria del Holocausto, a pesar de que él no pisó un campo de concentración o exterminio. Su testimonio es el de la inicial discriminación, el gueto y la clandestinidad en la que recibiría el final de la guerra; y sus palabras son tan esenciales para entender lo ocurrido

15. Nos hemos servido para este artículo de las *Memorias ampliadas* publicadas en 1998, sin embargo, el volumen 1 de su autobiografía que abarcaba desde 1921 a 1943 había aparecido ya en 1990.

como las que aportaron supervivientes de Treblinka o Auschwitz-Birkenau. Sin todas y cada una de las piezas, el puzle permanece incompleto.

Fernán-Gómez publica su autobiografía *El tiempo amarillo* en varias etapas a partir de 1990; por su parte, Reich-Ranicki compartirá sus recuerdos en *Mi vida*, en 1999, obra que se convertirá de inmediato en un fenómeno cultural. No en vano, esta llegaba en pleno auge de las publicaciones relacionadas con lo vivido por Alemania a partir de 1933. Ninguno de los dos autores tuvo como actividad principal ser escritor, si bien el mundo de Reich-Ranicki siempre estuvo vinculado a los libros, ya que él fue durante mucho tiempo el crítico literario más relevante de Alemania. A pesar de las enormes diferencias entre los hechos que les tocó vivir, ambos coinciden en su prodigiosa memoria y la minuciosidad de su escritura, plagada de detalles, nombre y fechas. El relato del crítico literario alemán concluye en 1999, dos años después que la crónica del actor español, cuya versión ampliada llega hasta 1997. No obstante, solo pretendemos analizar aquí el devenir de ambos autores hasta el final de la Guerra Civil, en el caso de Fernán-Gómez, y de la II Guerra Mundial en Europa y el consiguiente cese del genocidio judío, en lo que a Reich-Ranicki respecta.

En *El tiempo amarillo* afirma Fernán-Gómez (1998, 25) que con nueve años ya había decidido hacia dónde quería encaminar sus pasos: «Quería ser dos cosas: el niño actor Jackie Cooper y escritor de novelas de Salgari». No debió sentirse decepcionado con el paso del tiempo, pues esas se convertirían precisamente en sus dos principales actividades. Con mucha ironía explica el autor: «Recuerdo haber leído no sé dónde que no se debe escribir sobre la propia infancia, porque la infancia de todos los hombres es la misma» (Fernán-Gómez 1998, 27), y a continuación comienza a desgranar hechos tan peculiares como su nacimiento en Lima antes de ser sacado del país casi de contrabando para ser inscrito en Buenos Aires (Fernán-Gómez 1998, 27). Las primeras décadas de la vida del actor transcurrirán en compañía de su abuela republicana y socialista y su madre monárquica (Fernán-Gómez 1998, 21), una circunstancia que garantizó hasta en su hogar pensamientos contrapuestos y propició el acceso a amistades diversas. Junto a la exposición de los avatares de su vida, el autor introduce reflexiones metaliterarias, de las que el mejor ejemplo está representado por el capítulo IV al completo (Fernán-Gómez 1998, 63-76), titulado «Vidas paralelas», donde analiza diferentes autobiografías y los personajes que acometieron esa intrincada empresa.

En general, la autobiografía aparece ordenada cronológicamente, si bien no se renuncia a analepsis y prolepsis como corresponde a la propia naturaleza del acto de recordar. Asimismo, relaciona constantemente sucesos personales con los acontecimientos históricos simultáneos, de modo que personalidades reales como Alfonso XIII o Miguel Primo de Rivera

pasan a convertirse en actores de su vida. Del mismo modo que hace Reich-Ranicki, Fernán-Gómez refiere detenidamente los diversos colegios en los que fue recibiendo formación, y en los que no permanecía mucho tiempo por unos u otros motivos, fueran estos económicos, ideológicos o de otra índole. Su periplo por unas u otras instituciones educativas está vinculado sobre todo a las decisiones –y discrepancias– entre la madre y la abuela. Así hasta llegar al año del levantamiento militar contra la República, en el que el adolescente se recuerda a sí mismo de este modo:

Era yo en aquel año de 1936 un alumno de los maristas, hijo de una cómica, aspirante de la Juventud de Acción Católica, amigo y compañero de juegos de los hijos de los obreros de mi barrio, y también amigo de los hijos del comandante, del nieto del registrador de la propiedad. (Fernán-Gómez 1998, 143)

Como consecuencia de este contexto de relaciones sociales tan heterogéneo, el muchacho considera que «en cuanto a política, era liberal, anarquista, católico [...] y un poco de derechas por parte de madre, aunque nunca conseguí ser monárquico como ella» (Fernán-Gómez 1998, 143). Y precisamente esta transversalidad va a ser uno de los motivos por los que su tránsito a través de la guerra en Madrid no resultaría –a juzgar por su testimonio– demasiado traumático. El autor reconoce que las noticias de asesinatos perpetrados por los contrarios a la sublevación en la sierra madrileña, donde se encontraba de vacaciones con su abuela, «contribuían a que [su] indeciso ideario político se inclinase hacia la derecha», si bien matiza que «la influencia de [su] abuela y de algunas de [sus] lecturas [le] impedían compartir los ideales de los ricos, de los conservadores, carcas, cavernícolas» (Fernán-Gómez 1998, 159)¹⁶. En cualquier caso, el adolescente confiesa que temieron que los revolucionarios de Colmenar Viejo los mataran tanto a él como a su abuela y a los posaderos del establecimiento en que se alojaban. En ese entorno tan confuso e inquietante, Fernán-Gómez recibe en préstamo la obra paradigmática de la literatura antibélica europea: *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, cuya versión filmica ya conocía. Las referencias literarias y cinematográficas son una constante en el relato de aquellos años y esto es algo que sus memorias tienen en común

16. El asesinato indiscriminado de civiles en Madrid por quienes se oponían al levantamiento también aparece tematizado en la obra *Sobre mis escombros*, de Tere Medina-Navascués (2006, 29), donde se hace referencia a unos vecinos, padre e hijo, a los que vinieron a buscar a casa y cuyos cadáveres aparecerían al día siguiente en un solar alledaño.

con las de Reich-Ranicki¹⁷. Precisamente, la afición al cine y las novelas habían hecho que al español le atrajera la guerra, de hecho, para él esta «no pertenecía a la realidad, sino a la literatura, al cine y al teatro» (Fernán-Gómez 1998, 192)¹⁸. Frente a otros jóvenes que se ofrecían voluntarios para combatir, él no tenía intención de llevar su interés al campo de batalla; por otro lado, su nacionalidad argentina le permitía mantenerse al margen de una eventual obligatoriedad.

La familia permaneció en Madrid toda la guerra, según da a entender el autor porque no encontraron un lugar al que marcharse como aconsejaban las autoridades (Fernán-Gómez 1998, 218), así que en la capital fueron testigos de los «paseos» y, posteriormente, de los bombardeos y el hambre. La entrada de las tropas de Franco los sorprendería allí, y en esos días de finales de abril de 1939 el joven era consciente del cambio que la situación acababa de experimentar:

Eché a andar hacia el centro de Madrid. Cada vez eran más numerosos los vehículos atestados de jóvenes, unos de uniforme y otros de paisano, que alzaban el brazo al modo fascista y lanzaban vítores. La gente que iba por la calle los coreaba. Yo alzaba el brazo y correspondía al saludo: «¡Arriba!» Salía tantísima gente de los portales que se tenía la impresión de que la población de Madrid estaba creciendo por momentos. Muchísimos habitantes de la ciudad debieron de permanecer encerrados durante los

17. Los libros se revelan como un refugio en tiempos atribulados, especialmente para niños o adolescentes que buscan en ellos un refugio o un instrumento para protegerse o entender la realidad. La lectura es para «der Junge» (el chico), álter ego del autor Dieter Forte (1935-2019) en *Der Jungen mit den blutigen Schublen* de 1995 (no hay traducción al español, el significado sería: «El niño con los zapatos ensangrentados»), una actividad imprescindible entre los bombardeos y miedo de Düsseldorf, y sus libros lo acompañarán en la evacuación hacia el sur de Alemania. Una pasión aún más determinante por los libros manifiesta Rudi Rachfahl en la novela de base autobiográfica que escribe Theodor Buhl (1936-2016) sobre su infancia en la Silesia en guerra. De hecho, la obra de 2010 lleva el título de *Winnetou August* en un guiño al personaje de las novelas de Karl May ambientadas en Norteamérica. Poco antes de que la República sea derrotada, las hermanas Medina-Navascués también se refugiaban en la lectura: «En esa época estábamos, como quien dice, consagradas a la lectura [...] Ya no salíamos apenas. Nos quedábamos leyendo, envueltas en cobijas» (Medina-Navascués 2006, 116).

18. Haro Tecglen (1996, 39) dedica en *El niño republicano* cinco capítulos al cine y cuatro al teatro de entre todos los breves capítulos de los que se compone la obra. Crece en un entorno muy interesado por la cultura y su padre lo lleva incluso a ensayos de obras dramáticas de sus amigos; la consecuencia directa es que «[d]esde entonces [le] fascinó el teatro». Su acercamiento y fidelidad a los escenarios es análogo al de Reich-Ranicki en Alemania, en ambos casos el arte les sirvió de estímulo y refugio en tiempos complicados.

larguísimos tres años de cerco. Pero lo más probable era que la población no creciese, porque otros tantos debían de estar escondiéndose o huyendo ahora. (Fernán-Gómez 1998, 240)

Así pues, la guerra estaba a punto de terminar, pero la represión aún tenía muchos capítulos por escribir. A punto de cumplir los dieciocho años, Fernán-Gómez iba a tener que transitar una larguísima posguerra, como el resto de los habitantes del país.

Más allá de ciertas coincidencias estilísticas o estructurales, las memorias de Marcel Reich-Ranicki coinciden con las de Fernán-Gómez en que ambos sobrevivieron a las guerras que les tocaron en suerte y disfrutaron de largas vidas sobre las que poder escribir. El del crítico alemán es un viaje reiterado entre Polonia y Alemania, puesto que pasó de su patria natal a Berlín, de donde fue expulsado en 1938 durante el nazismo hacia Varsovia. En Polonia sobrevivió al Holocausto y residió hasta 1958, momento en el que se establecería de forma definitiva en su segunda patria. La madre de Marcel decidió que este se formara en una escuela evangélica, una decisión motivada por su deseo decidido de que el niño fuera educado en alemán y no por un rechazo al judaísmo (Reich-Ranicki 2000, 17). Como consecuencia de la crisis económica de 1929, la familia decide trasladarse a Berlín; al despedirse de su profesora, el niño escuchó de su boca: «Hijo mío, marchas al país de la cultura» (Reich-Ranicki 2000, 22), unas palabras que el tiempo demostraría acertadas, puesto que Reich-Ranicki pasaría el resto de su larga vida deslumbrado por la cultura alemana. Sin embargo, desde que presencia en su escuela primaria de Berlín-Charlottenburg cómo un niño recibe un castigo físico, incorporará a su relación con lo alemán un nuevo sentimiento: el miedo a «la barbarie alemana» (Reich-Ranicki 2000, 27), un temor que, como el tiempo había de demostrar, era completamente pertinente. Esto representaría el reverso de su experiencia: «Tardé muy poco en caer bajo el hechizo de la literatura y la música alemanas. Así pues, al miedo se sumó la dicha: al miedo a lo alemán, la dicha que hube de agradecer a lo alemán» (Reich-Ranicki 2000, 28). Incluso en el gueto de Varsovia, entre la muerte y la desesperanza, el joven se refugia en los versos de Erich Kästner, un autor que, aunque no se marchó al exilio tampoco, contaba con el beneplácito de los nacionalsocialistas. El autor Dieter Forte (1995, 216), otro niño alemán marcado por los acontecimientos del momento, expresa así en su novela de base autobiográfica *Der Junge mit den blutigen Schuhen* el efecto que producía en su trasunto literario la lectura: «Así se quedaba suspendido en un lugar alejado del mundo, donde las cosas desaparecían, en una calma sin fin. Inefable recuerdo eterno» [traducción propia, como todas las citas de este autor].

Mi vida es un relato más ordenado desde el punto de vista cronológico que el que representa *El tiempo amarillo*, y solo se permite algunas

prolepsis que posibilitan al narrador introducir reflexiones relacionadas con lo que se expone en el presente de la historia. Otro de los aspectos destacables del discurso de Reich-Ranicki lo representa el sosiego con el que presenta los acontecimientos. El joven se centra generalmente en los aspectos menos negativos de la realidad que lo circunda, así aparece al menos en el texto. Esta circunstancia puede responder bien al filtro que ha desarrollado la memoria –de manera consciente o inconsciente– en un afán por reconstruir un pasado más grato, bien a un preciso reflejo de su personalidad. Por ejemplo, su experiencia en el instituto Fichte difiere de lo que vivieron la mayoría de los adolescentes judíos en Alemania durante aquellos años. No tuvo que enfrentarse a insultos o discriminación como sí era el caso en otros barrios de Berlín menos selectos o en ciudades de provincias (Reich-Ranicki 2000, 75). A su juicio, el buen trato recibido de parte de sus profesores respondía a la educación prusiana, no obstante, era imposible permanecer ajeno al deterioro de las condiciones de vida de los judíos, de modo que el joven encuentra en el teatro una escapatoria, lo que él denomina «el refugio más bello» (Reich-Ranicki 2000, 98). Al igual que en el caso de Fernán-Gómez, serán las tablas, los libros y el cine el contrapeso idóneo para un mundo en descomposición.

En los años cincuenta, Reich-Ranicki se reencuentra con una conocida con la que había compartido largas conversaciones sobre autores teatrales alemanes. También ella había conseguido salvarse del genocidio, y pone de manifiesto que aquella experiencia los va a acompañar siempre: «Mientras los nuestros eran asesinados, nosotros nos salvamos [...] Hemos sobrevivido sin haberlo merecido. Se lo debemos a la mera casualidad. Por razones incomprensibles, somos los elegidos del horror. Somos los marcados y lo seguiremos siendo hasta nuestros últimos días» (Reich-Ranicki 2000, 141). En lo que a Marcel se refiere, el viaje hacia la catástrofe se había acelerado el 28 de octubre de 1938, cuando el joven y su familia eran expulsados con otros muchos judíos de origen polaco hacia su país de origen. Como él explica, en el viaje le acompañaba un equipaje invisible: la lengua alemana y su literatura. A pesar de que la situación no iba más que a empeorar, Reich-Ranicki mantiene durante todo el tiempo un firme optimismo basado en la idea que le habían transmitido en su instituto berlinés de que «en la historia siempre acaban triunfando las causas justas» (Reich-Ranicki 2000, 159). Otra superviviente del genocidio, Ruth Klüger (1997, 109), reconoce que tampoco perdió nunca la esperanza, sin embargo, considera que «ello no tenía mejor explicación que la ceguera propia de los niños y el miedo a la muerte». Tras la llegada de los alemanes a la capital polaca, la familia del autor aún puede seguir durante un tiempo en su vivienda hasta que finalmente son obligados a establecerse en el gueto. La música desempeñará aquí un papel fundamental para satisfacer las necesidades existenciales

de Marcel, que asistirá a todos los conciertos a su disposición. Al respecto, explica: «Tengo la impresión de que la música no tuvo en ningún momento de nuestra vida una importancia tan grande como en aquella época tenebrosa» (Reich-Ranicki 2000, 216). Sin embargo, la música no impedía que las condiciones de vida se fueran deteriorando, y los sucesivos transportes hacia los campos de exterminio suponían una constante amenaza. Por este motivo, Marcel decide escapar junto a su joven esposa en febrero de 1943, cuando tenía veintidós años; será la clandestinidad¹⁹, a pesar de su dureza, lo que les permita seguir con vida cuando lleguen los soldados soviéticos en septiembre de 1944.

4. RUTH KLÜGER (1931-2020) Y TERE MEDINA-NAVASCUÉS (1924): LA EXPERIENCIA DE LA HUIDA

Quienes atravesaron una experiencia tan traumática como una guerra o un genocidio permanecen anclados a ella por el resto de sus días. Dieter Forte (2002, 63), que vivió durante su infancia la destrucción de la ciudad de Düsseldorf por los bombardeos de los aliados, explica de un modo muy claro lo que representa esa huella indeleble: «Mi reloj vital se detuvo también entonces y todo lo que vino después no resultaría ni muy importante ni muy relevante. Fue una vivencia determinante. Permaneces obsesionado con ella para el resto de tu vida». Tere Medina-Navascués (1924) publica en México *Sobre mis escombros* en 1971, cuando han transcurrido treinta y dos años desde el viaje en barco que cierra su relato²⁰. En el caso de Ruth Klüger (1931-2022), *Seguir viviendo*²¹ se publica más de medio siglo después del final del Holocausto, momento en el que ella era una adolescente de catorce años. Los propios títulos muestran el significado último que

19. Sobrevivir en clandestinidad constituye el centro del relato que hace la superviviente alemana del Holocausto Inge Deutschkron (1922-2022) en su obra *Ich trug den gelben Stern* (1978) (no hay traducción al español, el significado sería: «Yo llevé la estrella amarilla»). En su caso, es Berlín el escenario de su lucha por escapar al genocidio y, al igual que le ocurre a Reich-Ranicki, será necesaria la ayuda de personas no judías para que consiga sobrevivir.

20. En 2007, la autora abordaría su vida y la de otros refugiados tras su llegada a México en *La vida de los primeros refugiados en México*, memorias cuyo discurso «se presenta bajo la doble modalidad de la narración de la experiencia, por un lado, y la narración de hechos ficcionalizados, por el otro» (Corte Velasco, 2009).

21. El título original es *weiter leben. Eine Kindheit* (Al concepto de «seguir viviendo» (*weiter leben*), el original añade: «Una infancia»).

representa lo que se disponen a contar: la española escribe apostada sobre sus propias ruinas, mientras que la autora austriaca describe un proceso vital condicionado por el sufrimiento de la infancia y expresa esa necesidad de «seguir viviendo», de proseguir, a pesar de la dimensión inusitada del dolor. Ambas abordaron literariamente sus recuerdos después de un período en el que sus vidas se habían desarrollado muy lejos de los escenarios de la infancia y la adolescencia. Mientras que Medina-Navascués se circunscribe a los años de la guerra, la narración de Klüger abarca también su emigración a América y el retorno como docente a Göttingen en los años ochenta. Como explica Jorge Semprún (1997, 7) en el prólogo a la edición española de *Seguir viviendo*, para que Klüger se decidiera a escribir sus recuerdos fue determinante la experiencia en Alemania como profesora y el consecuente contacto con una nueva generación de alemanes.

La estructura de *Sobre mis escombros* se desvela desde el propio subtítulo: *estampas de la guerra civil española*. A través de una sucesión de breves recuerdos, la narradora va mostrando toda la incertidumbre que la contienda bélica representa para su familia, ya que el padre es un militar de alta graduación comprometido con la República. Esta circunstancia los obliga a seguir un camino de permanente huida, desde Madrid a Valencia, de allí a Barcelona y, finalmente, a Francia y a México²². Como a Fernán-Gómez, los primeros días de la guerra la encuentran en la provincia de Madrid, sin embargo, a diferencia de aquel, Medina-Navascués vivirá la mayor parte del conflicto lejos de allí. Es probable que este ir y venir le complicara mucho a la autora la construcción de un relato más pormenorizado, en el que el contexto desempeñara de forma explícita un papel relevante. Abundan las referencias familiares, al padre, a la madre, a las hermanas, quienes al fin y al cabo constituían el universo de la niña; intercaladas aparecen imágenes de la guerra: los milicianos, los aviones, las evacuaciones. En su caso, tiene mucha importancia lo que escucha en casa, puesto que no tiene acceso directo a los sucesos de los que oye hablar. Alberto Medina (2005, 231) ha hablado de una «estética de la fragmentación» como

22. El periplo de Jaime Salinas (1925-2011), hijo del escritor Pedro Salinas, presenta similitudes con el de Medina-Navascués. En la segunda parte de su autobiografía (*Travesía: Memorias 1925-1955*) recoge la experiencia de la Guerra Civil, desde los bombardeos a la huida a Francia; posteriormente, un largo viaje en barco hacia EE. UU. tras una breve estancia en Argelia. Bien es cierto que los Salinas huyeron del conflicto mucho más pronto y ya estaban establecidos en América en 1937. El autor es consciente de que su narración puede contener inexactitudes y que no debe ser vista como una crónica histórica, sino «como una narración novelada», no obstante, asegura que lo que cuenta «ocurrió en la realidad» (Salinas 2003, 11). Esta precisión es probablemente más pertinente cuanto más lejanos son los hechos que se presentan.

algo característico de *El niño republicano* de Haro Tecglen, esta estética supone «la única forma de lidiar con la desaparición interminable y con la destrucción». Esto es aplicable también a *Sobre mis escombros*, donde esta segmentación no solo aparece representada en el contenido, sino también en la propia estructura de las memorias.

La narradora tiene una clara posición ideológica, la propia de un entorno de convicciones republicanas: «Se lo oías contar a los mayores y querías ser hombre. Hombre de veras. [...] Hombre. Hombre para ir al frente» (Medina-Navascués 2006, 43)²³. Más allá de los allegados, también se mencionan personajes históricos como Gil Robles, Mola, Franco, José Antonio Primo de Rivera o el general Miaja; junto a ellos, la autora conserva aún en su recuerdo figuras como la de la modista Isabel Panadero o la lavandera Victoria, de las que menciona detalles personales que probablemente habían llamado mucho la atención de una niña. En general, el relato avanza en orden cronológico, si bien la autora se permite algún desahogo en forma de prolepsis que delata el terrible desenlace que espera a los republicanos: «¡Pobre Madrid! ¿Cómo te sentirás ahora, atravesado de parte a parte por una avenida que lleva el nombre del primer falangista? [...] ¡Pobre Madrid, cómo te han cambiado! [...] ¡Pobre Madrid, cómo te han humillado!» (Medina-Navascués 2006, 52). En las breves estampas de las que se compone la narración hay espacio para recuerdos muy diversos: el orgulloso pueblo de Madrid que se niega a comer el pan que lanzan desde el cielo los aviones franquistas (Medina-Navascués 2006, 42); el surgimiento de un sentimiento derrotista, cuando la capital ve su integridad amenazada por el cerco de los sublevados (Medina-Navascués 2006, 48); el relato de su hermana enfermera que ha tenido que atender a un moro herido (Medina-Navascués 2006, 53-54). Ya evacuados en Valencia, la familia se preocupa constantemente por la suerte que estarán corriendo los que permanecen en la capital. Su llegada a la ciudad del Turia era una señal de que las cosas no iban demasiado bien para los republicanos, no obstante, cuando se marchan de allí hacia Cataluña queda claro que la derrota es inevitable: «Los valencianos, que antes nos habían visto llegar con disgusto, nos veían ahora marchar con verdadero terror» (Medina-Navascués 2006, 100).

Los trenes serán los vehículos que salvarán in extremis a la muchacha camino de Francia, representando la marcha hacia el exilio y una etapa intermedia antes de huir definitivamente de Europa. Muy al contrario, para

23. Convencidos republicanos son también en la familia de Haro Tecglen (1996, 14) que publica su obra *El niño republicano* en 1996. En la introducción explica: «*En realidad, no hablo en este relato de la II República como un período político, o histórico; hablo de un niño que hubo dentro de ella, a partir de una adhesión*» [en cursiva en el original].

Ruth Klüger los trenes serán instrumentos necesarios del genocidio y la conducirán una y otra vez a los escenarios de la muerte. Como en la obra anterior, *Seguir viviendo* es una historia de huida y pérdida: de la patria, de la lengua, de los parientes y amigos. El periplo de Ruth Klüger comienza en su Viena natal, tan bella como antisemita, y desde allí saltará a los campos de concentración o exterminio (Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau, Groß-Rosen) y posteriormente a la clandestinidad; tras una breve estancia en Baviera, llegará la emigración a los EE. UU. La crónica termina de nuevo en Europa, cuando su actividad de profesora la lleve de regreso a Alemania. La autora vincula esta ausencia de estabilidad espacial con la naturaleza de sus recuerdos:

Tantas veces he arribado a tantos sitios, y así, los nombres de lugares son para mí como pilares de puentes dinamitados. Ni siquiera podemos estar seguros de que esos puentes hayan existido allí donde parece haber pilares, y quizás tengamos que inventarlos y podría incluso suceder que esos puentes inventados fueran consistentes. (Klüger 1997, 83)

Como veíamos más arriba, esa consistencia de lo inventado ha de ser puesta en relación con el modo en que los marcos sociales permiten suplir los «huecos» del recuerdo a través de nuevos elementos que proporciona la interacción comunicativa. La naturaleza traumática de los recuerdos que acompañan a Klüger en su madurez, cuando decide por fin abordar la escritura del pasado, se ponen de manifiesto en su encuentro con su amiga Anneliese. Esta la visita en el hospital, mientras se recupera del atropello de una bicicleta, y le espeta: «Tienes que aprender a perdonar, a perdonarte a ti y a los demás, entonces estarías mejor» y la autora le pregunta: «¿Me recomiendas entonces que yo no desee retener los recuerdos sino dejarlos caer?» (Klüger 1997, 276). En esta parte final de sus memorias, Klüger asume amargamente que ha vivido una vida hecha pedazos: «A mí se me va de todos modos el tiempo de entre las manos, y cuándo he tenido yo mi vida bajo control. Vidrios rotos por donde se mire. Sólo en mis rencores me reconozco, ellos son mi agarradero» (Klüger 1997, 277). Ese descontrol comenzó en la infancia, con la sacudida que sufren las bases sobre las que la niña empezaba su andadura existencial, y ese seísmo dejaría sentir sus réplicas a lo largo de todo el tiempo que estaba por venir. Si la representación narrativa del Holocausto es problemática para cualquier testigo, «esta se agrava en la mirada retrospectiva de los niños supervivientes» (Braun 2017, 97). Esto es extrapolable a los niños que tratan de relatar otras experiencias traumáticas experimentadas en la infancia, y de ello hemos dado cuenta aquí.

Por si no era suficiente con la incertidumbre que generaba la persecución, la adolescente se ve inmersa en una relación tensa con su madre,

figura que es a la vez dañina y benefactora, y sin la que no habría sobrevivido. Esta afirmación no es especulativa, ya que en Auschwitz-Birkenau tiene lugar un episodio que sin la intervención de la madre habría supuesto la muerte de la autora en la cámara de gas. Tras ser descartada en una selección por no tener la edad mínima de quince años, su progenitora la conmina a que vuelva a pasar por el proceso, a pesar de que el intento improbablemente podría tener éxito (Klüger 1997, 131). Sin embargo, contra todo pronóstico, la niña consiguió pasar el filtro. No es justo hacer una gradación en las dimensiones del dolor o del trauma, sin embargo, parece que lo vivido desencadenó unas consecuencias más persistentes y profundas en Ruth Klüger que en Tere Medina-Navascués. Al menos la segunda encontró cierta paz en México, mientras que la superviviente del Holocausto se «da a la fuga, no cuando barrunta un peligro, sino en cuanto se pone nerviosa. Pues huir era lo mejor, entonces y ahora» (Klüger 1997, 15). Así pues, para ella la huida se convirtió en cierto modo en una forma de vida, y la necesidad de huir pasó a ser una constante como otras que la vinculaban una y otra vez con los sucesos del pasado. La autora llega a confesar: «Sobre esa rampa [de selección en Birkenau] sigo cayendo hoy» (Klüger 1997, 115); el vagón de ganado y el campo de exterminio conforman un bucle que no puede desterrar al olvido.

Esta rampa de Ruth Klüger es la España bombardeada de Tere Medina-Navascués o el sueño republicano anulado de Eduardo Haro Tecglen. En el caso de Fernando Fernán-Gómez, la añoranza de la España de 1931 se ha ido construyendo fundamentalmente de manera retrospectiva. Quizá sea Marcel Reich-Ranicki quien es capaz de recapitular, a pesar de ser un superviviente del Holocausto, aquella infancia y juventud de manera más tranquila, y su regreso y éxito de vuelta a Alemania probablemente no habría sido factible sin que su memoria seleccionase la parte menos aciaga de lo vivido. También Inge Deutschkron ha ido reconciliándose con el pasado a lo largo de su larguísima vida, en parte porque se dedicó en gran medida a recordar a quienes la ayudaron a escapar del genocidio. Otros, como Theodor Buhl o Dieter Forte, permanecieron siempre atados al dolor de un sufrimiento que para los niños es más ininteligible y traumático que para los adultos. Ellos también siguieron pisando su particular «rampa» una y otra vez.

5. BIBLIOGRAFÍA

ADENAUER, Konrad. «Erste Regierungserklärung» (20 septiembre 1949), <https://dserver.bundestag.de/btp/01/01005.pdf> [20 abril 2024].

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza, 1996. 436 pp.
- ALTED, Alicia. *La voz de los vencidos. El exilio republicano español de 1939*. Madrid: Santillana, 2005. 515 pp.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Múnich: C. H. Beck, 1999. 424 pp.
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Múnich: C. H. Beck, 2006. 320 pp.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Múnich: C. H. Beck, 1992. 344 pp.
- BERNECKER, Walther L. «Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España». En OLMOS, Ignacio y Nikky KEILHOLZ-RÜHLE (eds.). *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 57-76.
- BODE, Sabine. *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*. Múnich: Piper, 2005. 288 pp.
- BRAUN, Michael. «Für ein Kind war das anders». Kindheit in der Holocaust-Literatur: *Louis Begleys Lügen in den Zeiten des Krieges*(1991/94) und *Ruth Klügers weiter leben. Eine Jugend* (1992)». *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 2007, 27-1, pp. 96-115.
- BUHL, Theodor. *Winnetou August*. Trad. Valentín Ugarte Arrojo. Valencia: 451 Editores, 2012 [2010]. 406 pp.
- CHACÓN, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Santillana, 2002. 432 pp.
- CORTE VELASCO, Clemencia. «Memorias del exilio de Tere Medina-Navascués: ficción y memorias del exilio español de 1939 en México». *Amérique Latine. Histoire & Mémoire*, 2009, 17. <https://doi.org/10.4000/alhim.3165> [10 mayo 2024].
- DEUTSCHKRON, Inge. *Ich trug den gelben Stern*. Múnich: dtv, 2003 [1978]. 224 pp.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar. (2016): «Guerra de memorias y memorias de la guerra». *Bulletin Hispanique*, 2016, 118-1, pp. 65-79.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate, 1998. 709 pp.
- FORTE, Dieter. *Der Junge mit den blutigen Schublen*. Fráncfort del Meno: Fischer, 1998 [1995]. 302 pp.
- FORTE, Dieter. *Schweigen oder sprechen*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2002. 96 pp.
- FREI, Norbert. «Deutsche Lernprozesse. NS-Vergangenheit und Generationenfolge seit 1945». En OLMOS, Ignacio y Nikky KEILHOLZ-RÜHLE (eds.). *Kultur des Erinnerns, Vergangenheitsbewältigung in Spanien und Deutschland*. Fráncfort del Meno: Vervuert, 2009, pp. 87-102.
- FULLBROOK, Mary. *German National Identity after the Holocaust*. Cambridge: Polity Press, 1999. 256 pp.
- GALÁN, Diego. *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid: Alfaguara, 1997. 353 pp.
- GOBIERNO DE ESPAÑA. «Declaración solemne con motivo del cincuenta aniversario del comienzo de la guerra civil» (1986), <https://www.elvalledeloscaidos.es/portal/?p=1780>

- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa. «Laberintos de almas: autobiografías de los escritores del exilio republicano de 1939». En MONTIEL RAYO, Francisca (ed.). *La escritura del yo: Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 89-151.
- GRASS, Günter. «De la pérdida. Sobre la decadencia de la cultura política en la Alemania unificada». En GRASS, Günter. *Obra Ensayística completa II. Artículos y opiniones* (1972-1997). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005 [1992], pp. 751-774.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. 192 pp.
- HARO TECGLEN, Eduardo. *El niño republicano*. Madrid: Alfaguara, 1996. 344 pp.
- HUYSEN, Andreas. *Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. 192 pp.
- JARAUSCH, Konrad H. y Michael GEYER. *Shattered Past: Reconstructing German Histories*. Princeton: Princeton University Press, 2002. 380 pp.
- KLÜGER, Ruth. *Seguir viviendo*. Trad. Carmen Gauger. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997 [1992]. 282 pp.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel. «Literatura, memoria e identidad cultural». En MALDONADO ALEMÁN, Manuel (coord.). *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*. Berna: Peter Lang, 2009, pp. 15-59.
- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. «Ficcionalizar el recuerdo: del silencio a la memoria cultural. Dulce Chacón –La voz dormida (2002)–». En SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTÍN (eds.). *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang, 2013, pp. 123-138.
- MATE, Reyes. «Historia y memoria. Dos lecturas del pasado». En OLMOS, Ignacio y Nikky KEILHOLZ-RÜHLE (eds.). *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 19-28.
- MEDINA, Alberto. «Sharing Loss, or the Ethics of Discontinuity: The Republican Imaginary in Haro Tecglen and Haro Ibars». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2005, 6-2, pp. 227-238.
- MEDINA-NAVASCUÉS, Tere. *Sobre mis escombros / estampas de la guerra civil española*. Sevilla: Mono Azul Editora, 2006 [1971]. 165 pp.
- MONLEÓN BENNÁCER, José. *La travesía. 1927-2008. Memoria de mi tiempo*. Madrid: Marcial Pons, 2008. 272 pp.
- REICH-RANICKI, Marcel. *Mi vida*. Trad. José Luis Gil Aristu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000 [1999]. 534 pp.
- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009. 408 pp.
- SALINAS BONMATÍ, Jaime. *Travesías: Memorias (1925-1955)*. Barcelona: Tusquets, 2003. 568 pp.
- SEMPRÚN, Jorge. «Prólogo». En KLÜGER, Ruth. *Seguir viviendo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, pp. 5-8.

- TODOROV, Tzvetan. «Entrevista de Daniel Gascón a Tzvetan Todorov». *Letras Libres*, junio 2015, pp. 6-12.
- UHL, Heidemarie. «Das „erste Opfer“. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik». *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* (ÖZP), 2001/1, 30, pp. 19-34.
- UHL, Heidemarie. «Opferthesen, Revisited. Österreichs ambivalenter Umgang mit der NS-Vergangenheit». *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APuZ), 2018, 34/35, pp. 47-54.
- WELZER, Harald *et al.* *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2002. 249 pp.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414155179>

TRAS LAS SOMBRAS. JAVIER CERCAS Y UWE TIMM CONTRA EL TABÚ FAMILIAR DEL SOLDADO PERPETRADOR

*Behind the Shadows. Javier Cercas and Uwe Timm
against the Family Taboo of the Perpetrator Soldier*

M. Loreto VILAR PANELLA
*Profesora Titular de Universidad
Universitat de Barcelona*

Recibido: 14/05/2024; Aceptado: 11/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. M. LORETO VILAR PANELLA. TRAS LAS SOMBRAS. JAVIER CERCAS Y UWE TIMM CONTRA EL TABÚ FAMILIAR DEL SOLDADO PERPETRADOR. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 155-179.

RESUMEN: La suerte de un familiar que perteneció al ejército sublevado en la Guerra Civil española o a las *Waffen-SS* en la Segunda Guerra Mundial es, aún hoy, un tema tabú. Sobre la experiencia del soldado perpetrador, y con un planteamiento formal coincidente, destacan *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas, y *Tras la sombra de mi hermano* (2003), de Uwe Timm, objeto de estudio del artículo. En él, tras plantear la función ético-estética de dos relatos que entrelazan la trayectoria personal con documentos históricos y referentes literarios, se analizan las particularidades de la escritura metaautobiográfica de Cercas y Timm para, finalmente, fijar los parámetros de su posición posmemorística respecto a la memorística de los testimonios directos. Todo ello con el objetivo último de mostrar cómo consiguen romper el tabú.

Palabras clave: Uwe Timm; Javier Cercas; Segunda Guerra Mundial; Guerra Civil española; el soldado perpetrador.

ABSTRACT: The fate of a relative who belonged to the rebel army in the Spanish Civil War or to the *Waffen-SS* in the Second World War is, even today, a taboo subject. Focusing on the experience of the perpetrator soldier, and with a coinciding formal approach, are Javier Cercas's *Lord of All the Dead* (2017) and Uwe Timm's *In My Brother's Shadow* (2003), the works discussed in this article. After considering the ethical-aesthetic function of two stories that interweave personal records with historical documents and literary references, the article explores the particularities of the metaautobiographical writing of Cercas and Timm in order to finally establish the parameters of their post-memoristic position with respect to the memoristic one of direct testimonies. The ultimate aim is to show how they manage to break the taboo.

Key words: Uwe Timm; Javier Cercas; Second World War; Spanish Civil War; the perpetrator soldier.

Tangencial al ámbito de la memoria autobiográfica –al que en los contextos español y alemán se adscriben las últimas publicaciones de autores como Camilo José Cela, Francisco Ayala, Dionisio Ridruejo, María Teresa León, Elías Canetti, Günter Grass, Erich Loest o Christa Wolf– es el relato de la trayectoria vital de un miembro muy querido del círculo familiar, un tema tabú cuando atañe a una cuestión como la pertenencia de dicho allegado al ejército sublevado en la Guerra Civil española o a las *Waffen-SS* («unidades de defensa») en la Segunda Guerra Mundial. Sobre la trayectoria del soldado perpetrador, y con un planteamiento formal coincidente, destacan las obras *El monarca de las sombras* (2017), del español Javier Cercas (nac. 1962), y *Tras la sombra de mi hermano (Am Beispiel meines Bruders)*, 2003), del alemán Uwe Timm (nac. 1940). En ambas se consigna el interés del autor por conocer la verdadera historia y el pensamiento de un familiar acerca de la guerra y su realidad de destrucción y deshumanización. Cercas sigue la experiencia de Manuel Mena (1919-1938), tío paterno de su madre, que fuera falangista y alférez de una compañía del Primer Tabor de Tiradores de Ifni durante la Guerra Civil española, falleciendo a los 19 años tras ser herido gravemente en la batalla del Ebro. Por su parte, Timm rastrea la suerte de su hermano mayor Karl-Heinz (1924-1943), miembro de la División *Totenkopf* («calavera») de las *Waffen-SS* en el frente oriental durante la Segunda Guerra Mundial. También él pereció muy joven después de resultar herido de gravedad en Ucrania y haber superado la amputación de ambas piernas. Siendo el eje vertebrador de las obras de Cercas y Timm el rescate de una verdad oculta, o silenciada, durante toda una generación, esto es: la biografía del tío abuelo o del hermano, el texto comprende también el relato de la propia escritura del libro por parte de un narrador en primera persona que refiere el proceso de documentación e integra citas de diversa procedencia. Todo ello dibuja en *El monarca de las sombras* y *Tras la*

sombra de mi hermano un vasto panorama contextual que abarca la historia de la familia antes y después de los acontecimientos de la guerra en busca de aquella objetivación que solo puede venir de la mano de la distancia temporal.

A partir de la afirmación de Cathy Caruth (2019, 61): «history isn't just made of empirical events; history is also memory and inscription», se estudiará a continuación el modo en que Javier Cercas y Uwe Timm «inscriben» la historia de un individuo particular cercano a ellos en la Historia. Tras unas breves consideraciones acerca del género literario de las obras, se describirán las estrategias narrativas empleadas y se determinará la función ético-estética de unos relatos que entrelazan la trayectoria personal con documentos históricos y referentes literarios bien conocidos. Analizando su particular forma de escritura metaautobiográfica, se mostrará cómo Cercas y Timm rompen, desde su posición posmemorística, el tabú de la generación anterior, de los testimonios directos, y se intentará dar respuesta a la cuestión de la (auto) exculpación en *El monarca de las sombras* y *Tras la sombra de mi hermano*.

1. UNA ESCRITURA ENTRE LA BIOGRAFÍA, LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA METABIOGRAFÍA

Para narrar un episodio trascendental de la historia familiar de un autor-narrador, como es la vida de un allegado muy querido que sucumbió a la propaganda de la Falange Española o del partido nazi en Alemania, Uwe Timm y Javier Cercas parten, respectivamente en *Tras la sombra de mi hermano* y *El monarca de las sombras*, de la yuxtaposición de textos históricos y privados y los ponen en diálogo cualitativo con el propio relato trazando una clara línea divisoria entre la esfera documental y la creativa, lo factual y lo ficcional. Timm afirma que ello obedece a su deseo de distinguir entre la realidad de lo que fue y la historia de su recopilación y escritura, consciente de que con el recuerdo crece la leyenda (Timm 2003b). Cercas justifica la separación con las siguientes palabras:

[D]ebía contar por un lado una historia, la historia de Manuel Mena, y contarla igual que la contaría un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador, ateniéndome a los hechos estrictos y desdeñando la leyenda y el fantaseo y la libertad del literato, [...] y, por otro lado, debía contar no una historia sino la historia de una historia, es decir, la historia de cómo y por qué llegué a contar la historia de Manuel Mena[.] (MS 273-274)¹

1. Las citas de *El monarca de las sombras* de Javier Cercas (2017a) se indicarán con el acrónimo MS y el número de página entre paréntesis.

Uwe Timm integra citas directas de documentos históricos, clásicos literarios sobre el Holocausto, el diario y las cartas del hermano en el frente y recuerdos de testigos marcándolo todo gráficamente: en letra cursiva –rubricando la historicidad del texto, su carácter documental– y separado del relato del autor-narrador por una línea en blanco entre los párrafos, un espacio vacío que pretende además visualizar la naturaleza fragmentaria de los recuerdos (Timm 2003b). El texto se presenta como un montaje que permite ordenar e interconectar temas y motivos como en una novela², confiriendo al conjunto calidad estética. Puede hablarse además de la coexistencia, en *Tras la sombra de mi hermano*, de un autor-historiador y un autor-narrador: el primero reúne los distintos documentos del pasado, mientras que el segundo escribe y reflexiona sobre ellos desde la perspectiva del novelista de comienzos del siglo XXI.

Por su parte, Javier Cercas cita también de diversas fuentes históricas y literarias y las comenta, además de recrear los diálogos con quienes le suministran información. El argumento de *El monarca de las sombras* queda, sin embargo, ordenado en capítulos. En los pares el autor-historiador no omnisciente Javier Cercas informa en tercera persona sobre el contexto histórico y social y la trayectoria vital de Manuel Mena. Se refieren sus datos biográficos contrastados y los pormenores de las batallas en las que participó (en Teruel, Lérida, el valle de Bielsa en el Pirineo aragonés y la batalla del Ebro en Tarragona), y se reúnen recuerdos transmitidos oralmente, como el del funeral del alférez en su pueblo natal Ibahernando, en la provincia de Cáceres, en 1938, y documentación sobre hechos históricos diversos, entre otros, el sumario de un consejo de guerra contra un vecino en 1940. En los capítulos impares se relata, ficcionalizándolo, el proceso de investigación y escritura del autor-narrador Javier Cercas en primera persona. Se recrean los diálogos con sus amigos, como el director cinematográfico David Trueba, y con parientes de Ibahernando, como su primo Alejandro Cercas, y con un amigo de este llamado Manolo Amarilla³. Además, se reviven las conversaciones del autor-narrador con personas que tienen información sobre la suerte de Manuel Mena, y se aporta y comenta un documento de su puño y letra, un discurso –o unas notas para un

2. A este respecto, Giulia Ferro Milone (2012, 84, 76) destaca que la técnica del montaje, que sirve más bien para distanciar, en *Tras la sombra de mi hermano* no socava la coherencia textual interna, sino que mantiene unido todo el discurso narrativo. La interrupción intencionada del proceso de identificación emocional y empática del lector o lectora le obliga a detenerse para orientarse en el proceso de reconstrucción de los hechos.

3. Javier Cercas realizó dos viajes a Ibahernando en relación con la escritura de *El monarca de las sombras*, uno en 2012 y otro en 2015.

discurso– dirigido a los falangistas de Ibahernando hacia finales de 1937 y que empieza con las palabras «Camisas azules de Ibahernando» (MS 183). Con la reunión de las dos formas, la heterodiegética y la autodiegética, el texto de Cercas se aproxima, como el de Uwe Timm, al estilo novelesco. Se crea «the illusion of veracity (referential) [...] simultaneously [...] making readers aware that we are dealing with a text (self-referential)» (Sánchez 2021, 43). Además, la recontextualización de los documentos históricos los convierte en «decenters of meaning by revealing inherent gaps or contradictions in knowledge» (Sánchez 2021, 43).

Atendiendo a tales aspectos formales y a su contenido, *El monarca de las sombras* y *Tras la sombra de mi hermano* deben adscribirse al género *life writing*: son narraciones a caballo entre la autobiografía, la *historia de vida* (*histoire de vie* o *Life History*) y el *relato de vida* (*récit de vie* o *Life Story*)⁴. En tanto que textos autobiográficos, presentan sin embargo una particular *escritura del yo* (cf. Gusdorf 1991): quien narra no es el mismo individuo cuya vida se refiere, pero, al estar directamente emparentado con este, contando la vida del otro, el «yo» narrador cuenta también la propia. «[E]scribir sobre mi hermano, y con ello sobre mí mismo» (SH 19)⁵, reconoce Uwe Timm en este sentido; «comprendí que escribir sobre Manuel Mena era escribir sobre mí, que su biografía era mi biografía» (MS 280), asegura Javier Cercas. Como en la *historia de vida* los autores se ciñen a los datos objetivos: reúnen la información biográfica ajena y la ponen por escrito integrando citas textuales de las fuentes historiográficas consultadas. Del *relato de vida* la empresa de escribir sobre la trayectoria de Manuel Mena y Karl-Heinz Timm toma el elemento subjetivo: Javier Cercas y Uwe Timm transcriben palabras extraídas de sendas cartas y otros escritos de los biografiados que ellos obtienen, seleccionan y ordenan para sus respectivas obras. Ambas se acercan, finalmente, a las denominadas *metaautobiografías ficcionales* (Nünning 2005, 2009) en las que, además de reconstruir el pasado, se refieren los problemas de su reconstrucción en el presente del biógrafo, sus circunstancias y sus reflexiones, pudiendo circunscribirse el texto al ámbito temático del autoanálisis o la autorreflexión.

Discurriendo entre la historia pasada y la presente, y estableciendo entre ellas un diálogo fundamentado en la poliperspectividad y el cambio de perspectiva –dos de las principales innovaciones formales en el campo de narrativa autobiográfica (cf. Holdenried 2000, 45)–, *El monarca de las*

4. Cf. Denzin 1970, 1989; Bertaux 1976, 1981, 1997; Plummer 1983.

5. Las citas de *Tras la sombra de mi hermano* de Uwe Timm (2005) se indicarán con el acrónimo SH y el número de página entre paréntesis.

sombras y *Tras la sombra de mi hermano* aspiran, como se apuntó al principio, a la máxima objetividad histórica. Cercas y Timm usan, sin embargo, técnicas narrativas de ficción. Esto es: no solo reproducen la vida fotográficamente, sino que la representan, la recrean (cf. Holdenried 2000, 47-48).

2. MEMORIA, POSMEMORIA Y «MARCOS FAMILIARES»

El monarca de las sombras y *Tras la sombra de mi hermano* deben asimismo contarse entre los exponentes del género posmemorístico en tanto que sus autores pertenecen a la denominada «generación de después» (Hirsch 2015, 19), esto es, son descendientes de personas que han vivido experiencias traumáticas de guerra, en su caso en el bando de los perpetradores⁶. Si bien ubicándose en niveles temporales distintos –como se ha indicado, Timm nació en 1940, mientras que Cercas nació en 1962–, sus recuerdos están tan íntimamente ligados a los de dicha generación previa que deben ser considerados como memorias propias –aun a riesgo del posible sesgo fabulador de un fenómeno memorístico fundamentado en la recreación imaginativa y la proyección de memoria ajena, además del probable desplazamiento o «contaminación» de la memoria propia por aquella heredada (cf. Hirsch 2015, 19-20)–. Ante ello no debe, empero, olvidarse que «[l]a posmemoria –a menudo obsesiva e implacable– no necesita estar ausente o ser desalojada: es al mismo tiempo completa y vacía, sin duda tan construida como la memoria en sí» (Hirsch 2021, 49).

Para dichas generaciones «de después» las fotografías, los «marcos familiares» (Hirsch 2021), actúan como documentos gráficos transmisores de la memoria de atrocidades inconcebibles, son catalizadores del recuerdo y «constructores» de posmemoria: «Son las sobras, las fuentes fragmentarias y componentes básicos, tomas atravesadas de agujeros, del trabajo de la posmemoria. Afirman la existencia del pasado y, en su plana bidimensionalidad, señalan su distancia insalvable» (Hirsch 2021, 29). Poseen un carácter icónico y un valor simbólico, y operan a nivel afectivo (cf. Bennet 2005, 36) –en el sentido de una «especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada» (Barthes 1995, 143)–. Como argumenta Hirsch:

6. Cabe hacer hincapié en la significación doble del prefijo «pos-», del latín «post-» (detrás de, después de), en el propio término «posmemoria». En primer lugar, y en su sentido temporal, este rubrica la posibilidad de transmisión de memoria a quienes no vivieron hechos traumáticos en primera persona. En segundo lugar, «pos-» integra la idea de distancia y superación: la generación posterior continúa la memoria de sus antecesores actualizándola críticamente.

[Family photos] not only refer to their subjects and bring them back in their full appearance, but they also symbolize the sense of family, safety, and continuity that has been hopelessly severed. [...] Unlike public images or images of atrocity, [...] family photos, and the familial aspects of postmemory, would tend to diminish distance, bridge separation, and facilitate identification and affiliation. (Hirsch 2008, 116)

Con tales funciones actúan las fotografías de los familiares también para los autores-narradores de *El monarca de las sombras* y *Tras la sombra de mi hermano*: Javier Cercas y Uwe Timm no solo ven, contemplan, las fotos del tío abuelo y el hermano respectivamente, sino que las interpelan desde el presente. Cercas recupera la foto de Manuel Mena vistiendo el uniforme de gala de los Tiradores de Ifni, una «reliquia» (MS 21) que le produce desasosiego aun en su madurez y que simboliza el trauma familiar, y la coloca en su propio despacho además de reproducirla en su libro:

[E]l retrato de Manuel Mena lleva más de setenta años acumulando polvo en silencio [en la casa cerrada de los abuelos maternos en Ibahernando], convertido en el símbolo perfecto, fúnebre y violento de todos los errores y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor de mis antepasados. Ahora lo tengo frente a mí, en mi despacho de Barcelona. [...] [D]esde que me lo traje a mi despacho no dejo de observarlo. (MS 22)

En el primer capítulo de *El monarca de las sombras* la imagen del tío abuelo funciona a modo de «percutor que dispara la fantasía del autor tanto sobre la vida de Mena como de su leyenda» (Restrepo Mesa 2021, 228). La descripción pormenorizada de cada elemento da pie a un primer acercamiento inquisitivo al hombre y a su historia. El hecho de mencionar, por ejemplo, el color dorado de los botones del uniforme a partir de una foto en blanco y negro demuestra además que Javier Cercas debió documentarse acerca del mismo en otra fuente; prueba, en otras palabras, su interés y su empeño por ofrecer una imagen lo más real y objetiva posible del biografiado. Ello contrasta, sin embargo, con unas apreciaciones de carácter subjetivo-emotivo sobre la juventud y la inocencia del fotografiado que remarcan el grado de implicación del autor-narrador con la historia que se dispone a narrar:

Llama la atención lo delgado que está; de hecho, su cuerpo parece incapaz de colmar el uniforme: es un cuerpo de niño en el traje de un adulto. [...] Pero lo que sobre todo llama la atención es la cara. Es, inconfundiblemente, una cara infantil, o como mínimo adolescente, con su cutis de recién nacido, sin una sola arruga ni un atisbo de barba, sus cejas tenues

y sus labios vírgenes y entreabiertos, por los que asoman unos dientes tan blancos como la guerrera. (MS 25)

Finalmente, el autor-narrador se fija en los ojos de Manuel Mena. El relato de su vida dará comienzo en el segundo capítulo, tras una exhortación de dichos ojos que actúa como un mensaje directo del pasado al presente y en la que se lee la profunda identificación de Cercas con su biografiado (Espinós Felipe 2019, 134):

[M]i madre los recuerda verdes; parecen claros. No se dirigen a la cámara, en todo caso, sino a su derecha, y no parecen mirar a nadie en concreto. Yo llevo mucho tiempo mirándolos, pero no he alcanzado a ver en ellos orgullo ni vanidad ni inconsciencia ni temor ni alegría ni ambición ni esperanza ni desaliento ni horror ni crueldad ni compasión ni júbilo ni tristeza, ni siquiera la inminencia agazapada de la muerte. Llevo mucho tiempo mirándolos y soy incapaz de ver nada en ellos. A veces pienso que esos ojos son un espejo y que la nada que veo en ellos soy yo. A veces pienso que esa nada es la guerra. (MS 25-26)

La foto, en blanco y negro y algo desdibujada, de Karl-Heinz Timm ilustra la portada de *Tras la sombra de mi hermano* en la edición rústica en lengua alemana (Timm 2005). En ella, sin embargo, solo se muestra la parte izquierda de su rostro, como intentando reflejar la presencia física «recortada» de la persona querida en la historia de la familia o, en el plano psíquico, la simultaneidad de su ausencia y su presencia: «Ausente y presente al mismo tiempo, mi hermano me acompañó durante toda la infancia» (SH 10)⁷. En el retrato se aprecia, por otra parte, que el hermano lleva traje y corbata, incidiendo con ello en la identidad civil de Karl-Heinz Timm, de quien además en el texto se remarca que se conserva una única imagen vistiendo uniforme. La fotografía está asimismo tomada desde abajo, siguiendo la perspectiva del niño que era el autor cuando debió ver a su hermano por última vez, y denotando tanto la condición física de la estatura inferior como la dimensión psicológica de la admiración del hermano menor hacia el mayor.

7. Con una portada parecida se publicó años después una edición con tipografía de mayor tamaño (Timm 2011). La portada de la primera edición en encuadernación cartoné (Timm 2003a) mostraba una sombra humana irreconocible sobre un fondo blanco –otro modo de visualizar la ausencia/presencia del hermano–. También se publicó una edición comentada cuya portada mostraba la imagen de una página de las notas manuscritas a lápiz de Karl-Heinz Timm (Timm 2006). En la edición española (Timm 2007) se optó por la imagen de un sobre en color sepia, abierto y del que sobresale la foto en blanco y negro de unos soldados de la *Wehrmacht* marchando sobre una ciudad no identificada durante la ocupación de los Sudetes a principios de octubre de 1938.

Como en *El monarca de las sombras*, también en *Tras la sombra de mi hermano* la foto del soldado «caído» ocupa un lugar en el despacho de Uwe Timm testimoniando la importancia del vínculo afectivo entre ambos: «Desde que comencé a escribir sobre él tengo sobre la librería una foto suya» (SH 13), informa el autor-narrador para a continuación añadir una descripción física sumamente sucinta del retratado en la que se percibe un solo indicio de subjetividad: «[la foto] muestra su rostro alargado y lampiño, y una arruga insinuadora en la frente le da un aire severo y pensativo. Lleva el pelo rubio peinado con la raya a la izquierda» (SH 13). Junto a la observación acerca de la juventud del hermano («lampiño»), llama la atención la sutilísima referencia a la proximidad de la muerte («una arruga insinuadora»), un detalle que coincide con la explícita mención a la misma en la descripción de la foto de Manuel Mena en *El monarca de las sombras* («la inminencia agazapada de la muerte»).

Si, como afirma Hirsch (2021, 48), «la posmemoria se distingue de la memoria por la distancia generacional y de la Historia por la existencia de una conexión personal profunda[,] [...] [l]as fotografías, apariciones fantasmales, son instrumentos muy particulares de la memoria, puesto que se asientan en el borde entre la memoria y la posmemoria y también, aunque de manera diferente, entre la memoria y el olvido». En este borde cabe ubicar las fotografías de los familiares de Javier Cercas y Uwe Timm que abren sus obras.

3. HISTORIA E HISTORIA INDIVIDUAL, HÉROES LITERARIOS Y NO LITERARIOS

Para recuperar el contexto histórico de la vida narrada en *Tras la sombra de mi hermano* y *El monarca de las sombras*, Uwe Timm y Javier Cercas recurren a fuentes muy diversas. Timm se informa sobre la realidad en el frente de guerra en *Aquellos hombres grises: el Batallón 101 y la solución final en Polonia* (1992), del historiador estadounidense Christopher R. Browning, mientras que Cercas se documenta acerca de la realidad social y política de Ibahernando para trazar la historia del pueblo muy sucintamente desde la Edad Media y detenerse en la primera mitad del siglo xx. Se entrevista asimismo con Francisco Cabrera, un guardia civil jubilado que guarda un archivo con documentos sobre la batalla del Ebro y que había publicado varios «gruesos estudios sobre el tema» (MS 147)⁸. Cercas y Timm

8. En *El monarca de las sombras* aparece también, en una «Nota del autor» al final del libro, una serie de más de treinta nombres de personas con las que Cercas está «en deuda» (MS 283).

charlan además con personas que conocieron a su tío abuelo y a su hermano respectivamente, o que vivieron la experiencia de la guerra. Cercas habla en Ibahernando con Antonio Ruiz Barrado, llamado El Pelaor, un antiguo compañero de clase de Manuel Mena e hijo de un hombre fusilado por los franquistas poco después de haber estallado la guerra, a finales de agosto de 1936. Timm recuerda por su parte las palabras de los veteranos de guerra que se reunían en su casa. «*Hordas de carne congelada, la sierra de Hitler y tiro a la patria*» (SH 106, destacado en el original) fueron expresiones que quedaron grabadas en la mente del niño que entonces era el autor.

Ambos autores se enfrentan, por otra parte, y de forma directa, a los paisajes de guerra y los lugares de muerte –en tanto que *lieux de mémoire* (cf. Nora 1997)–. El deseo de «ver el paisaje donde [Karl-Heinz Timm] había luchado, donde le habían herido y donde había caído. Donde él mismo había herido y matado a otros» (SH 132) surge en Uwe Timm tras la muerte de su madre en 1991. Entonces aprovecha una invitación a una lectura en Kiev para viajar hasta Snamjenka y visitar la «*Tumba de los héroes L 302*» (SH 130, destacado en el original) donde fue enterrado su hermano, aunque solo para descubrir que el cementerio había sido primero parcialmente cubierto por una fábrica y después desmantelado. También Javier Cercas se informa acerca de los lugares de guerra y los visita. Sus fuentes son Alfonso Casas Ologaray, un abogado turolense que conoce los escenarios de la batalla que tuvo lugar en Teruel entre diciembre de 1937 y febrero de 1938 al detalle, y Antoni Cortés, un jubilado buen conocedor de los pormenores de la batalla del Ebro. Sabiendo que Manuel Mena fue herido en la batalla librada en el cerro del Cucut, la cota 496, y falleció en el cercano pueblo tarraconense de Bot, Cercas se deja acompañar en su visita al lugar por Cortés y su madre, Carme Manyà, que había ayudado a las enfermeras del hospital de oficiales instalado en Ca Paladella, la casa del pueblo donde murió su tío abuelo.

Todo ello constituye, junto con los documentos personales de Manuel Mena y Karl-Heinz Timm, el fundamento histórico de *El monarca de las sombras* y *Tras la sombra de mi hermano* y se ensambla, como se ha señalado, con el propio elemento arqueológico del presente de los autores-narradores, al que se le concede casi la misma importancia. Veamos ahora unos ejemplos concretos de dicho ensamblaje, o montaje, y cómo gracias a él los autores consiguen suplir con información los espacios en blanco en la biografía del soldado perpetrador para seguidamente reflexionar sobre tal calificativo y, en su caso, sobre la posible motivación de sus actos.

Al autor-historiador Uwe Timm le interesan en especial los huecos relacionados con la realidad de la guerra en el frente oriental y con la involucración del hermano. Para completar la falta de información en el diario del mismo acerca de cuestiones como ejecuciones de civiles o la destrucción

de casas y ciudades en Ucrania, o la suerte de los prisioneros de guerra, Timm recurre a sendos escritos de personalidades y oficiales del régimen nazi, por ejemplo, del general Gotthard Heinrici (1886-1971), un reconocido estratega en la Segunda Guerra Mundial que llegaría al extremo de resistirse a ejecutar órdenes tácticas que él consideraba equivocadas. En las citas de una carta de Heinrici a su esposa en 1941 y de dos entradas de su diario se refiere la trágica situación de la población rusa a la que la guerra ha dejado sin hogar y que vaga hacinada por la inmensidad del territorio ocupado por la *Wehrmacht*, se alude a los partisanos que los soldados alemanes ahorcan y al cadáver de «*un ruso que lleva semanas congelado y tirado en la nieve*» (SH 30, destacado en el original). El hecho de que ni en las cartas ni en el diario de Karl-Heinz Timm se haga la más sutil mención a todo ello da pie a la siguiente conclusión crítica del autor-narrador:

Aun asumiendo que no participara como miembro de las SS en las muertes de civiles, mujeres y niños porque formaba parte de una división blindada, es innegable que tuvo que ver a las víctimas civiles del conflicto, a los hambrientos, los vagabundos y los desplazados, congelados y fallecidos durante el conflicto bélico. Sin embargo, no habla de ellos; probablemente toda esa desgracia, esa destrucción y esas víctimas le parecieran normales y, por lo tanto, *humanas*. (SH 28-29, destacado en el original)

Preocupado también por el silencio en el diario del hermano respecto al tema de los prisioneros, e intentando comprender el sentido de la frase que más le inquieta («*A 75 m un Iván fuma un cigarrillo, forraje para mi ametralladora*», SH 37, destacado en el original), Uwe Timm recurre al discurso que Heinrich Himmler (1900-1945) pronunciara ante las *Waffen-SS* reunidas en Szczecin el 13 de julio de 1941. En él se instaba al ataque más despiadado tras ensalzar la ideología nazi y la superioridad de la «*sangre nórdica y germánica*» (SH 38, destacado en el original) respecto al enemigo en la Unión Soviética, «*un país con 180 millones de habitantes, una mezcla de razas y pueblos, con unos nombres tan impronunciables y un aspecto tal que se les puede coser a balazos sin piedad ni contemplaciones*» (SH 38, destacado en el original). Ello lleva al autor-narrador, de nuevo, a concluir sobre la realidad que debió vivir su hermano e, incluso, sobre su deshumanización ante el horror de la guerra: «O bien mataban directamente a los rusos o bien éstos no se rendían. Una tercera posibilidad es que no lo considerara digno de mención» (SH 37).

En referencia a la lucha armada, en *Tras la sombra de mi hermano* se contraponen la sucinta información recogida en el diario de Karl-Heinz Timm, que apunta claramente a la derrota alemana, y las lecturas del padre tras la guerra: las memorias de generales de la *Luftwaffe* como Adolf Galland (1912-1996) (*Los primeros y los últimos*, 1953) y de la *Wehrmacht*

como Heinz Guderian (1888-1954) (*Recuerdos de un soldado*, 1950) o del mariscal de campo Erich von Manstein (1887-1973) (*Victorias frustradas*, 1955). Estas últimas en concreto, sobre la batalla de Kursk en la que participó Karl-Heinz Timm en el verano de 1943, vendrían a corroborar la tesis de los errores tácticos que llevaron al ejército alemán al desastre, como comenta Uwe Timm: «[E]n su libro, Von Manstein atribuyó a Hitler toda la responsabilidad por la pérdida de la guerra» (SH 105).

Por su parte, Javier Cercas llena los espacios vacíos de la biografía de Manuel Mena, y que atañen a la realidad del frente, con memorias de otros combatientes que se han conservado y publicado, especialmente del bando republicano. Cita, por ejemplo, un texto de un voluntario francés del Batallón Comuna de París de las Brigadas Internacionales sobre un combate en Amposta, y las más conocidas memorias del físico y matemático comunista Manuel Tagüeña (1913-1971) (*Testimonio de dos guerras*, 1973), teniente coronel del Ejército Popular de la República, sobre la batalla del Ebro.

Dado que los documentos personales de Mena, «libros, libretas, cartas, papeles, fotografías» (MS 246), fueron quemados por su propia madre unos ocho años después de su muerte, los textos históricos ajenos se integran en la narración en contraste con fragmentos (e imágenes) del que es probablemente su único manuscrito conservado, el ya mencionado discurso «Camisas azules de Ibahernando». Este documenta de primera mano la enardecida convicción falangista de Mena, una convicción que suscriben, igualmente, las palabras que este dirigió a su madre al partir hacia el frente y que quedaron grabadas en las mentes de quienes las escucharon: «No te preocupes, madre: si vuelvo, volveré con honor; si no vuelvo, un hijo tuyo le habrá entregado su vida a la patria, y no hay nada más grande que eso» (MS 110).

Otra de las fuentes para llenar los vacíos en la leyenda del familiar perdido es, tanto para Javier Cercas como para Uwe Timm, la literatura. En *Tras la sombra de mi hermano* se cita en especial la literatura concentracionaria, obras de Jorge Semprún e Imre Kertész, además de *Más allá de la culpa y la expiación* (1966), de Jean Améry, y *Los hundidos y los salvados* (1986), de Primo Levi, a partir de las cuales Uwe Timm se plantea la inquietante pregunta: «¿Y si hubieran destinado a mi hermano a la vigilancia de un campo de concentración?» (SH 67). A este respecto, y como este no fue el caso, Timm se limita a mencionar la historia del tío Johann, que había pasado uno o dos meses como guardia en el campo de concentración de Neuengamme en Hamburgo, pero porque «no podía ver la sangre [...] [y] [p]ara librarse de la guardia, se presentó voluntario al frente» (SH 141). De mayor trascendencia crítica resulta la lectura de *Tempestades de acero* (1920), de Ernst Jünger, sobre la lucha de trincheras en la Primera Guerra Mundial, que lleva al autor-narrador Uwe Timm a reflexionar sobre aquella «conciencia donde *la valentía ante la muerte, el deber o el sacrificio* son

aún valores *absolutos*, no sólo directrices sociales, sino valores que, combinados, deberían trascender el nihilismo» (SH 163, destacado en el original).

Como referentes literarios, en *El monarca de las sombras* se alude a la figura del teniente Drogo, de la novela *El desierto de los tártaros* (1940), de Dino Buzzati, un héroe que debe aprender que la verdadera heroicidad consiste en enfrentarse a la muerte. Abundando en el tema, Javier Cercas recuerda también la figura del aristócrata ruso Esterhazy, del relato «Es glorioso morir por la patria», de Danilo Kiš (en *La Enciclopedia de los muertos*, 1983), cuya madre le engaña en el momento de su ejecución haciéndole creer en un indulto del zar, sabiendo que este no llegará, solo para que el hijo pueda así tener una «bella muerte». Dicho motivo, el *kalos thanatos* de los griegos antiguos, tiene como referente máximo a la figura de Aquiles en la *Iliada*, con su muerte noble y valerosa en la cumbre de la juventud y el vigor. Para la madre del autor-narrador Javier Cercas, la sobrina de Manuel Mena que contaba siete años de edad cuando este falleció, él era Aquiles y esa imagen fue la que le transmitió a su hijo. Hasta que, releyendo la *Odissea* en paralelo a sus pesquisas para el libro que está escribiendo, Cercas descubre hacia el final del Canto XI un pasaje en el que, desde el reino de los muertos en el que permanece eternamente, Aquiles dirige las siguientes palabras a Ulises, un héroe que tras las aventuras de la juventud encuentra el sosiego de la madurez y llega a vivir hasta la vejez:

*No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos
De la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo
De cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
Que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron.* (MS 261, destacado en el original)

Tal lamento de Aquiles por su muerte heroica en plena juventud lleva al autor-narrador Javier Cercas a preguntarse si quizá «el Manuel Mena póstumo, pero también el Manuel Mena de sus últimos días, el Manuel Mena taciturno y absorto y desencantado y humilde y lúcido y envejecido y harto de la guerra [...] no hubiera preferido ser un siervo de los siervos vivo que un monarca muerto, [...] en el reino de las sombras» (MS 261-262). Si él hubiera podido acompañar a Manuel Mena en el momento último, señala el autor-narrador de *El monarca de las sombras* en un destello humanitario afectivo, le hubiera sin duda reconfortado y asegurado que su muerte tenía un sentido, que él viviría eternamente en la memoria, que era «el Aquiles de la *Iliada*, no el de la *Odissea*» (MS 268) –falseando la verdad, pues él sabe que «la vida precaria de la memoria no es vida inmortal sino apenas una leyenda efímera, un vacío sucedáneo de la vida, y que solo la muerte es segura» (MS 262)–.

4. KARL-HEINZ TIMM Y MANUEL MENA: DE LA EXALTACIÓN A LA REVELACIÓN

La yuxtaposición del elemento documental histórico y la reflexión metautobiográfica de ascendente ficcional en *El monarca de las sombras* y *Tras la sombra de mi hermano* contribuyen asimismo a mostrar el alcance de la propaganda y el aleccionamiento en ambos contextos bélicos. En este sentido, y allende de la pregunta acerca de cuál fue el grado de involucración y criminalidad del soldado perpetrador –en ambos casos ya resuelta antes de la misma escritura del libro–⁹, interesa a los autores la cuestión de cómo evolucionó el pensamiento de un joven pacífico y familiar con respecto a la guerra al tener que enfrentarse al horror del campo de batalla. Para acercarse a tal evolución Javier Cercas y Uwe Timm fijan su atención en unos detalles muy significativos de los escritos y las palabras de Manuel Mena y Karl-Heinz Timm.

La cuestión central que ocupa a Uwe Timm es el hecho de que el diario de guerra de su hermano pudiera confirmar no solo su aquiescencia hacia las órdenes, sino también su participación directa en las matanzas y los crímenes de guerra. En *Tras la sombra de mi hermano* se cita en este sentido el siguiente fragmento de una orden del mariscal de campo Walter von Reichenau (1884-1942):

El soldado de la zona del Este no es sólo un combatiente según las reglas del arte de la guerra, sino también el portador de una inexorable determinación nacional y el vengador de todas las bestialidades perpetradas contra el pueblo alemán y sus naciones aliadas. (SH 155, destacado en el original)

9. Cf. «El miedo que acompañaba mis investigaciones era que una unidad, el batallón blindado número 3 de adelantados de las SS, y con ella mi hermano, hubiera tomado parte en el fusilamiento de civiles, judíos o rehenes. Sin embargo, por lo que logré descubrir, no fue ese el caso. Se trataba tan sólo del día a día *normal* de una guerra» (SH 109, destacado en el original). Véase asimismo la afirmación de Uwe Timm (2003b) en una entrevista: «Simplemente me pareció espantoso el que pudiera enterarme de más cosas negativas sobre él mientras escribía. Por ejemplo, que no sólo luchó en esta unidad de las *Waffen SS*, sino que también participó activamente en fusilamientos de partisanos o judíos. [...] No lo sé, no se puede descartar. Otra cosa era la falta de compasión que se desprendía de sus cartas [...]» (trad. M. L. V. P.). Orig.: «Ich fand es nur erschreckend, beim Schreiben womöglich mehr Negatives über ihn zu erfahren. Etwa dass er nicht nur bei dieser Einheit der *Waffen-SS* gekämpft hat, sondern auch aktiv bei Partisanen- oder Judenerschießungen dabei war. [...] Ich weiß es nicht, auszuschließen ist es nicht. Das andere war die mitleidlosigkeit, die aus seinen Briefen sprach [...]». Cf. Cercas (2017b): «Yo tenía dos opciones, que eso siguiese en la oscuridad o iluminarlo hasta donde fuese posible. Y es lo que decidí. Imagínese que me hubiese encontrado una atrocidad, aunque lo que me he encontrado finalmente no era tan grave».

Tales palabras parecen dar sentido a la escueta información del diario de Karl-Uwe Timm: «*Mi MG Fabr no funciona y tomo la MG 42 y disparo contra 40 H fuego constante*» (SH 155, destacado en el original). Ante ello se pregunta el autor-narrador por qué su hermano –y su padre– jamás se plantearon un posicionamiento individual, como se recoge por ejemplo en el libro *La Wehrmacht. Los crímenes del ejército alemán* (2002), del historiador Wolfram Wette, o como expone Søren Kierkegaard en el prólogo de *La enfermedad mortal* (1849): «*De lo que depende es de si una persona se atreve, por sí mismo, solo en esencia, a ser enteramente él mismo, solo ante Dios, solo en ese esfuerzo inmenso, con esa inmensa responsabilidad*» (SH 156, destacado en el original).

Las notas de Karl-Heinz Timm, que solo se extienden a lo largo de unos pocos meses, desde el 14 de febrero hasta el 6 de agosto de 1943, e incluyen una referencia diaria, pero se cierran de forma abrupta y con unas palabras enigmáticas sin fechar, corroboran sin embargo que, tras el lacónico registro testimonial de acciones –tal vez como estrategia para eludir la prohibición de escribir diarios–, el soldado ciertamente se debatía entre emociones y sentimientos encontrados¹⁰.

A este respecto, cabe considerar los comentarios valorativos del autor-narrador sobre los rasgos físicos de la escritura del diario. Por sí misma, la caligrafía ya denota la dureza del día a día en el frente, deja entrever que no hay un sitio adecuado para escribir, que las acciones bélicas apremian: el texto se conforma de «pequeñas entradas a lápiz, con una caligrafía irregular, tal vez escritas en un camión, en el cuartel, antes de una nueva operación» (SH 19) y «está escrito con prisas» (SH 102). Apunta, además, los efectos de la experiencia de la guerra sobre el intelecto, el cuerpo y la psique del soldado. A partir de la observación de la escritura del diario,

10. En este sentido se expresó Uwe Timm en una entrevista (2003b): «En las cartas y diarios de mi hermano se ve muy claramente cómo no le fue posible expresar sus sentimientos a través del lenguaje. La compasión por sí mismo habría sido sin embargo un requisito para tener compasión por los demás. Es realmente terrible: ¡le disparan en las dos piernas y sigue siendo el muchacho bueno y valiente que escribe a sus padres diciéndoles que no se preocupen! Si hubiera tenido la posibilidad de expresarse mejor, si el Estado no le hubiera convencido de no hacer preguntas, quizá habría podido decir ‘no’ alguna vez» (trad. M. L. V. P.). Orig.: «Man merkt ja sehr gut in den Briefen und Tagebüchern meines Bruders, wie ihm die Möglichkeit, in der Sprache Gefühle auszudrücken, gefehlt haben. Mitleid mit sich selbst wäre aber auch eine Voraussetzung gewesen, Mitleid mit anderen zu haben. Das ist doch fürchterlich: Da werden ihm beide Beine abgeschossen, und er ist immer noch der brave, tapfere Junge, der seinen Eltern schreibt, sie sollten sich keine Sorgen machen! Hätte er die Möglichkeit gehabt, sich besser auszudrücken, wäre ihm das Fragenstellen nicht von Staats wegen ausgetrieben worden, hätte er vielleicht auch mal ‘Nein’ sagen können».

Uwe Timm constata, por una parte, que la gramática ha perdido su importancia y, por otra, que las manos del soldado estaban sucias y sudaban: «a veces la sintaxis se rompe, se disgrega, se desintegra, sin apenas signos de puntuación, la escritura fluye» (SH 102); «[e]n esta página ha quedado cierta constancia del cuerpo de mi hermano, sus dedos han quedado marcados en el papel como nubarrones negros» (SH 155).

La última entrada en el diario de Karl-Heinz Timm, sin fechar, pero necesariamente escrita entre el 7 de agosto y el 19 de septiembre de 1943, denota, finalmente, una intención testimonial extrema. Su trazo es cuidado y se realizó imprimiendo al lápiz una presión que no presenta el resto de entradas. Se trata de «una nota redactada con letra clara y redonda, apretando considerablemente con el lápiz» (SH 132), muestra de un posicionamiento muy crítico –sin precisar respecto a qué, pero subrayado por el silencio absoluto que efectivamente le sigue: «*Aquí termino mi diario, ya que me parece una insensatez guardar relación de las cosas horribles que suceden a veces*» (SH 132, 161, 169, destacado en el original)¹¹. Emergiendo del contexto brutal del frente oriental en la Segunda Guerra Mundial estas palabras parecen ser también las que promueven la escritura de *Tras la sombra de mi hermano*. Son asimismo las que cierran el libro de Uwe Timm probando que la historia del soldado de la División SS *Totenkopf* no se ha «petrificado» (SH 169), como la pasta de dientes que fue remitida a la madre tras su muerte junto con las demás pertenencias del hijo, sino que sigue fluyendo seis décadas después, cuando es posible el intento de rellenar los espacios en blanco del pasado. Tal es el cometido del libro del hermano menor, un libro que ejerce como una suerte de puente intergeneracional no solo familiar, sino también en un sentido antropológico universal, cuyo mensaje contra la guerra y sus atrocidades es válido para toda la humanidad (Baker 2012, 98-99)¹². O, como observa Aleida Assmann:

11. Sobre ello, Patricia Cifre Wibrow (2020, 41) remarca que la incógnita de las «cosas horribles» a las que pudiera estar refiriéndose Karl-Heinz Timm en la última entrada de su diario lleva a Uwe Timm a preguntarse si no fue la vergüenza lo que puso fin a las notas del hermano, lo cual, sin embargo, no llega a despejar la duda sobre la posibilidad de que el soldado pudiera estar refiriéndose a la derrota militar alemana como una «cosa horrible».

12. El título de la versión española, *Tras la sombra de mi hermano* –que sigue el de la edición en lengua inglesa (*In My Brother's Shadow*, 2006) y coincide también con el de la versión sueca posterior (*I skuggan av min bror*, 2010)–, sugiere la ausencia/presencia del allegado lastrando la historia de la familia durante décadas. En ello difiere del original alemán, *Am Beispiel meines Bruders* (Por ejemplo, mi hermano, o: Como mi hermano), el cual apunta a la colectividad de aquellos que, como Karl-Heinz Timm, sucumbieron a la ideología nazi para perder la vida en la guerra. El hermano del autor-narrador fue, en realidad, uno más, uno

Esta frase del hermano se convierte en un puente a través del tiempo y las generaciones, pero también desde este destino individual hasta otras historias familiares. Donde el hermano mayor termina su escritura, comienza la escritura del hermano menor, que parte de un vacío. En este espacio en blanco escribe todo lo que quiere responder a su hermano (y a su padre); todo lo que sabemos hoy y que entonces no se hubiera querido reconocer de ningún modo: la perspectiva de las víctimas, la realidad sobre el Holocausto que refieren los historiadores, la cronología y la causalidad de las atrocidades, la ceguera y el endurecimiento de los perpetradores. Recupera los recuerdos familiares, les da una nueva voz y los complementa con los conocimientos adquiridos posteriormente. (Assmann 2011, 109-110, trad. M. L. V. P.)¹³

Para el autor-narrador de *El monarca de las sombras* el texto clave de Manuel Mena es el discurso fragmentario de título «Camisas azules de Ibahernando». Del documento manuscrito, ubicado temporalmente hacia finales de 1937, cuando Mena «aún no había entrado en combate con su unidad y aún no había experimentado a fondo la guerra y su exaltación política y su idealismo bélico permanecían intactos» (MS 194), Cercas extrae una conclusión ideológica: «en su escrito Manuel Mena se revelaba como un joseantoniano puro, no como un franquista» (MS 195), y otra moral que implica una relativización del fanatismo del soldado por su juventud: «En el texto Manuel Mena aparecía [...] como un adolescente infatuado de lecturas, ávido de exhibir su repertorio de alusiones histórico-literarias entre-sacadas del vademécum patriótico del momento» (MS 195). Tal fanatismo, y probablemente también su sustrato ideológico más profundo, se habrían sin embargo esfumado con la experiencia cruenta del campo de batalla, ello de acuerdo con las palabras que le espetó Manuel Mena a su hermano Antonio durante un permiso y que permanecen en la memoria de los familiares que las escucharon:

de tantos, parece subrayar el título original. Este sentido queda recogido de forma más exacta en las ediciones francesa (*À l'exemple de mon frère*, 2005) e italiana (*Come mio fratello*, 2023).

13. Orig.: «Dieser Satz des Bruders wird zur Brücke über die Zeit und die Generationen hinweg, aber auch von diesem Einzelschicksal zu anderen Familiengeschichten. Wo der ältere Bruder das Schreiben beendet, beginnt das Schreiben des jüngeren Bruders, der sich an dieser Lücke abarbeitet. Er schreibt in diese Leerstelle alles hinein, was er dem Bruder (und Vater) mitteilen, ihm entgegenen möchte; all das, was wir heute wissen und was man damals um keinen Preis zur Kenntnis nehmen wollte: die Perspektive der Opfer, die Fakten der Historiker über den Holocaust, die Chronologie und Kausalität der Grausamkeiten, die Verblendung und Verhärtung der Täter. Er bringt die Familien-Erinnerungen noch einmal zu Wort und ergänzt sie um sein nachträglich gewonnenes Wissen».

Mira Antonio, dijo Manuel Mena (o dijo mi tío Alejandro que dijo Manuel Mena), esta guerra no es lo que creíamos al principio. Manuel Mena dijo que la guerra no iba a ser fácil, que no iba a ser, fueron las palabras exactas que usó mi tío Alejandro, cosa de poco esfuerzo y poco sacrificio. Dijo que iba a ser dura y que iba a ser larga. Dijo que en ella iba a morir mucha gente. Dijo que ya había muerto mucha gente pero que todavía iba a morir mucha más. Y dijo que él sentía que ya había cumplido. Que estaba seguro de haber cumplido. Consigo mismo, con su familia, con todos. Ya he cumplido, repitió Manuel Mena. Se acabó, dijo. Ya he tenido bastante, insistió. Por mí, no volvería al frente, remató. Pero también dijo que, a pesar de todo iba a volver. ¿Y sabes por qué?, preguntó. Se lo preguntó a su hermano Antonio, encarado con él, [...] Según mi tío Alejandro, Manuel Mena contestó a su propia pregunta; lo que dijo fue: «Porque, si no voy yo, el que tiene que ir eres tú». (MS 220-221)¹⁴

Al descubrir tal argumentación, silenciada por la familia durante décadas, es cuando el autor-narrador siente que la figura legendaria de Manuel Mena ha dejado de ser borrosa y lejana «para convertirse en un hombre de carne y hueso, en un simple muchacho pundonoroso y desengañado de sus ideales y en un soldado perdido en una guerra ajena, que ya no sabía por qué luchaba. Y entonces lo vi» (MS 223).

Mientras que en *Tras la sombra de mi hermano* eran los rasgos físicos de la escritura del diario del soldado los que contradecían la literalidad del documento escrito, en *El monarca de las sombras* esta función reveladora la desempeña el recuerdo oral grabado en la mente de los testigos y silenciado durante décadas. Si en la obra de Timm el elemento gráfico supera cualitativamente al semántico, en la de Cercas es la ruptura del tabú por parte del testigo familiar lo que permite corregir la imagen fosilizada en la leyenda. Con ello la identificación de Manuel Mena y Karl-Heinz Timm como soldados perpetradores en el contexto de la «normalidad» de la guerra queda expuesta de forma paralela a la evidencia de que, semanas antes de morir, ambos comprendieron el engaño del patriotismo. Como comenta el autor-narrador Javier Cercas, su tío abuelo comprendió:

[q]ue murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros y que

14. Tal afirmación haría referencia, como se indica en la obra de Cercas (MS 221) al hecho de que «[p]or edad, quien debía estar en el frente no era [...] Manolo sino [...] Antonio, que era mayor que él. Si no le habían llamado a filas había sido porque mi abuela [la bisabuela de Javier Cercas] ya tenía dos hijos en el ejército, [...] Manolo y [...] Andrés, y por ley no podía tener más. Pero, si [...] Manolo volvía a casa, a quien le hubiera tocado ir a la guerra era a [...] Antonio, aunque tuviera mujer e hijos».

estaba jugándose la vida por los suyos cuando en realidad estaba jugándose por otros. Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. Que en sus últimos días o semanas o meses de vida lo sospechó o lo entrevió, cuando ya era tarde [...] Que su muerte fue absurda. (MS 269)

5. (AUTO)EXCULPACIÓN O RESPONSABILIDAD

La escritura (auto)biográfica persigue unos objetivos tanto racionales como afectivos¹⁵ que no siempre se declaran, o que incluso pueden subyacer de forma inconsciente, e integra una valoración intrínseca que tamiza cuestiones ideológicas y morales, traumas familiares y conflictos generacionales. Todo ello redundando en decisiones sobre una forma determinada de exponer los hechos y sobre un uso particular del lenguaje para narrarlos. En *El monarca de las sombras* y *Tras la sombra de mi hermano* Javier Cercas y Uwe Timm se enfrentan, además, a una experiencia de guerra extremadamente trágica y relativamente cercana en el tiempo que aún no ha sido superada, sino que pervive convertida en una leyenda familiar intocable, en el tabú de quienes se identificaron con la ideología falangista o la nacionalsocialista. Aunque Cercas y Timm cuentan, como se ha remarcado,

15. De tal modo los distingue Georges May en su célebre tratado *La autobiografía* (1979). Los móviles racionales dan pie a formas como la apología, para justificar una determinada actuación o una ideología a menudo frente a informaciones erróneas con el fin de corregirlas, desmentirlas o rectificarlas, o incluso para glorificarse o vengarse (May 1979, 39, 47-48). En este sentido también debe considerarse el interés por ofrecer testimonio contra el olvido de hechos que se vivieron o presenciaron y por lo cual el autor se considera privilegiado (May 1979, 50). No menos importante es, asimismo, el objetivo del descubrimiento o rescate de partes del pasado no conocidas o del contexto en el que ciertos hechos sucedieron y que solo se ha podido conocer posteriormente. La intención de participar en los debates, de dejar constancia de un posicionamiento, de una opinión, de forma definitiva (May 1979, 37), debe igualmente considerarse como motivación racional de la escritura autobiográfica. Los móviles afectivos fluyen desde el mero placer personal de revivir o recordar –el cual, ciertamente, alcanza su punto álgido cuando es compartido, y permite, además, destacar hechos pasados importantes para quien recuerda (May 1979, 57)–, hasta el deseo de ubicación, de encontrar el sentido de la vida transcurrida, pues el simple hecho de escribirla ya implica darle, a la misma vida, un orden y una estructura (May 1979, 69). La vanidad, el narcisismo y un cierto interés didáctico constituyen, finalmente, objetivos de rango caracterológico y alcance social nada menospreciables. Descubrir aspectos de la vida privada al público en general y a generaciones posteriores (May 1979, 70-71) es, sin duda, una tentación a la cual autores de renombre y con una amplia trayectoria difícilmente pueden resistirse.

una vida que no es la propia, esta les «implica» en el sentido ético social descrito por Michael Rothberg (2019), es decir, en tanto que descendientes de perpetradores en mayor o menor grado y en contextos históricos muy distintos, la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Les implica e incita a indagar acerca de la suerte, respectivamente, del alférez de la compañía del Primer Tabor de Tiradores de Ifni Manuel Mena y del soldado de la División SS *Totenkopf* Karl-Heinz Timm: a partir de unos recuerdos fragmentarios; escudriñando en «marcos familiares» olvidados; revisitando paisajes de guerra y lugares de muerte; interpellando a un silencio causado por el dolor, el desengaño o la vergüenza.

Puede afirmarse por consiguiente que, en sus obras sobre la trayectoria vital de un miembro de la familia, Javier Cercas y Uwe Timm persiguen las mismas finalidades apologética, testimonial, de rescate y de opinión y muestran el mismo interés de ubicación y didáctico que el autobiógrafo. En su caso, además, la atención a la propia fama juega un papel clave, lo cual se evidencia en la justificación con la que ambos autores abren sus relatos. Javier Cercas se presenta como escritor y apela a su imagen social. Cuando aún no gozaba del reconocimiento que tiene cuando se publica *El monarca de las sombras*, había considerado que tal imagen podría resultar perjudicada de «airearse» el ascendiente franquista de su familia. Puede inferirse de ello por tanto que, en 2017, Cercas ya no teme que tal información sobre sus orígenes pueda poner su nombre en cuestión:

[Manuel Mena] [e]ra tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda, de tal manera que antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobre él. Lo descarté precisamente en cuanto me hice escritor; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba; no quería hacerme cargo de eso, no veía ninguna necesidad de hacerlo, y mucho menos de airearlo en un libro: bastante tenía con aprender a vivir con ello. (MS 11-12)

Uwe Timm menciona dos cuestiones emocionales. Por un lado, refiere el miedo que le causaba la lectura del diario de guerra del hermano y lo equipara al que sentía ante el final del cuento del siniestro y sanguinario Barbazul recopilado por Charles Perrault –con lo cual se avanza la temática atroz del testimonio y su valoración crítica por parte del autor-narrador–. Por otro lado, Timm afirma que, si bien la experiencia de su hermano mayor le interesó a lo largo de toda su vida, no pudo escribir sobre el tema hasta ver despejada la posibilidad de cualquier afectación, o injerencia, por

parte de los referentes directos del biografiado, en su caso, su madre y su hermana¹⁶:

He intentado en muchas ocasiones escribir sobre mi hermano, pero todas ellas se quedaron en el intento. Leí sus cartas desde el frente y el diario que escribió durante el despliegue en Rusia, un librito de color marrón claro con el título *Notas*. [...] [C]uando me ponía a leer el diario o las cartas, pronto interrumpía la lectura.

Cada vez me asaltaba un estremecimiento de miedo, pues era el mismo que de pequeño me producía el cuento de Barbazul. [...] Otra razón fue mi madre: mientras vivió me fue imposible escribir acerca de mi hermano. Sabía de antemano lo que me iba a responder si le hacía preguntas: a los muertos hay que dejarlos tranquilos. Sólo tras la muerte de mi hermana, la última que le había conocido, me sentí libre para escribir sobre él, y cuando digo libre me refiero a poder plantearme todas las preguntas sin tener que pensar en nada ni en nadie. (SH 11-12)

Cercas y Timm combinan, por tanto, su interés personal por rescatar y poner por escrito la «verdadera» historia de un allegado con el necesario distanciamiento de la ideología falangista, o nazi, con la que este se identificó y con la preocupación por la forma en que su comunicación pública pueda afectar a su propia imagen social o a su fama, lo cual apunta tanto hacia el compromiso y la responsabilidad como hacia un posicionamiento autodefensivo o incluso autoexculpatorio.

Para los autores-narradores de *Tras la sombra de mi hermano* y *El monarca de las sombras* la experiencia resulta, por otra parte, tan cercana, tan íntima, que roza lo físico. Hospedado en Kiev antes de emprender el viaje hasta la tumba del hermano en Snamjenka, Uwe Timm tiene una pesadilla que se vislumbra como una reacción somática a su enfrentamiento con el pasado. Su cuerpo recrea la muerte del hermano (Baker 2016, 156): «él se me aparecía como una sombra. Asustado intenté levantarme. No podía; sentía un dolor insoportable en las piernas» (SH 133). Es como si el soldado herido de muerte reviviera en el autor-narrador, como si el pasado fluyera literal y físicamente hasta el presente. Javier Cercas, los restos de cuyo tío abuelo yacen incólumes en una tumba en Ibahernando, experimenta en su visita a Bot, estando en la misma habitación donde falleció Manuel Mena, una especie de «epifanía» (Espinós Felipe 2019, 138). Se ve a sí mismo como la imagen de sus antepasados discurriendo por un presente eterno, lo cual le hace tomar la decisión de escribir la historia de Mena:

16. El padre de Uwe Timm, con el cual el autor no tuvo una relación fácil, falleció en 1958, cuando él contaba dieciocho años de edad.

[S]entí que estaba en la cima del tiempo, en la cumbre infinitesimal y fugacísima y portentosa y cotidiana de la historia, en el presente eterno, con la legión incalculable de mis antepasados debajo de mí, integrados en mí, [...] con toda su vida pasada convertida en mi vida presente, haciéndome cargo de todos, convertido en todos o más bien siendo todos, [...] y al final, borracho de lucidez o de euforia o de sigilosa alegría, me dije que ésa era la última y mejor razón para contar la historia de Manuel Mena, la razón definitiva[.] (MS 280-281)

Tras la sombra de mi hermano y *El monarca de las sombras* reúnen, en efecto, pasado y presente. Convierten la leyenda en un documento literario que rompe el tabú de la generación de los padres y revisa y corrige una imagen heroica fosilizada, insostenible a principios del siglo XXI (cf. Sánchez 2021, 51). Como menciona Uwe Timm (SH 162), esta es la imagen representada por el general japonés Nogi (1849-1912), que acogió con un estoicismo vehemente la noticia de la muerte «heroica» de sus hijos en la guerra ruso-japonesa de 1904-1905¹⁷. O aquella de la bisabuela de Javier Cercas, que recibió el cadáver de su hijo Manuel Mena sin derramar una lágrima, con el brazo en alto y diciendo: «Arriba España, hijo mío» (MS 243). También la del padre de Uwe Timm, que no llegó a comprender el trágico alcance histórico de la cualidad patriótica y la valentía del hijo:

[M]i padre no pudo ni quiso aceptar nunca que esa valentía, deber y obediencia fueran los mismos valores sobre los que se sustentaron las fábricas de la muerte, por mucho que la gente no supiera de su existencia (si bien habría podido saber de ella). Esa era una cuestión que la generación de mi padre no se planteó jamás, como si su conciencia no dispusiera de los mecanismos necesarios, y para la que, cuando provenía de fuera, no encontró respuestas, tan solo excusas. (SH 163)

La generación de la memoria tuvo que contener el dolor por la pérdida del hijo y silenciar la sospecha de que quienes le enviaron a la guerra no hicieron todo lo posible por salvar su vida, de que esta en realidad no les importaba. El español ni siquiera llegó a ser intervenido, debía «esperar a que el equipo médico terminase de intervenir a un oficial de mayor graduación» (MS 240); el alemán sí fue operado, pero también cabe la duda acerca de la atención que recibió: «¿Los médicos habían hecho realmente todo lo posible por salvarle la vida? ¿O debido a sus piernas amputadas había quedado

17. Nogi, hijo de un samurái, perdió a su primogénito en la batalla de la colina de Nanshan al norte de la ciudad de Dalian, en China, que tuvo lugar en mayo de 1904. Poco después perdió a su segundo hijo en la batalla de la colina 203. Tras la muerte del emperador Meiji, el general Nogi se quitó la vida por el ritual de suicidio honorífico japonés o harakiri.

relegado a enfermo de tercera categoría del hospital de campaña?» (SH 81). Para la generación de la posmemoria –a un nivel temporal inmediato (Uwe Timm) y también a un nivel ulterior (Javier Cercas)–, sin embargo, la sospecha ha devenido una certeza: la trágica suerte del familiar evidencia que el cuerpo del soldado pertenece al Estado (Baker 2016, 152), que es militarizado y adiestrado –«*pulido*» (SH 99, destacado en el original)– y utilizado como máquina de guerra, enviado al matadero¹⁸. En realidad, su consideración por parte de la ley de tal Estado no dista mucho de la de un prisionero. Si este tiene un número tatuado en el brazo que marca «su expulsión de la comunidad humana» (SH 66), el miembro de las *Waffen SS* lleva el tatuaje de su grupo sanguíneo que, según el argumento oficial, facilita el suministro de sangre en caso de resultar herido, pero que, en un sentido subyacente, remite a «una hermandad de la sangre» (SH 66), al árbol genealógico y a la raza.

Por ello, por aludir al engaño de la guerra patriótica y al desprecio de quienes la suscriben hacia la vida de aquellos que se dejaron engañar por su retórica de valor y honor, puede parecer que *El monarca de las sombras* y *Tras la sombra de mi hermano* relativizan la culpa del soldado perpetrador, que le exculpan exculpando a su vez al autor-narrador, como ha señalado una parte de la crítica¹⁹. Javier Cercas y Uwe Timm escriben, sin embargo, para, superando el sesgo afectivo y un mayor o menor lapso generacional, intentar esclarecer el grado de culpabilidad de un allegado muy querido y para alcanzar a comprender por qué ellos, apelando a Hannah Arendt, no deberían sentirse «culpable[s], pero sí responsable[s]» (MS 50). Con todo, la escritura solo les ofrece la sensación de redención o restitución (Sánchez 2021, 48-49) y un atisbo catártico al asumir el pasado de su familia destabuizándolo. Su intento, sobre cuyos paralelismos formales y temáticos el análisis propuesto aquí aspira a haber arrojado un poco de luz, viene a sumarse a un importante número de aproximaciones metaautobiográficas tanto de los ámbitos alemán y español como de otros contextos

18. Esto es lo que llega a preguntarse la madre de Karl-Heinz Timm: «*Una se pasa años cuidando a un chico, pasa la noche en vela cada vez que tiene fiebre, lo cría con todo el amor, la atención y el trabajo, y de repente lo mandan lejos, lo mutilan y se muere*» (SH 83, destacado en original). La madre de Manuel Mena recibe unos pagos mensuales por su hijo muerto en el frente hasta su propio fallecimiento en 1953. El autor-narrador Javier Cercas recuerda que la mujer tuvo que reclamar por escrito los pagos en diversas ocasiones por sus retrasos y apunta con un corrosivo sarcasmo: «No sabemos si al recibir semejante limosna [la madre] recordó alguna vez que antes de irse a la guerra Manuel Mena le aseguró que, si moría en combate, ella no tendría que volver a preocuparse por el dinero, pero lo cierto es que ése es el precio que el Estado franquista pagaba a las familias privilegiadas de los oficiales franquistas por entregar un hijo al matadero» (MS 246-247).

19. Véase por ejemplo Espinós Felipe (2019, 131), Faber (2017), Espinosa Maestre (2017).

y en otras lenguas. El estudio comparado de los mismos deberá superar la presente conclusión que es, necesariamente, provisional.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Aleida. «Die transformative Kraft der Sprache: Reden und Schweigen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur». *Acta Germanica*, 2011, 39, pp. 105-116.
- BAKER, Gary L. «The Involution of History in Uwe Timm's *Am Beispiel meines Bruders*». *Monatshefte*, 2012, 104/1, pp. 86-101.
- BAKER, Gary L. «Loss and the Durability of Everyday Life in Uwe Timm's *In My Brother's Shadow* and Bobbie Ann Mason's *In Country*». *The Comparatist*, Octubre 2016, 40, pp. 147-157.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1995 (1980).
- BENNETT, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- BERTAUX, Daniel. *Histoires de vie ou récits de pratiques? Méthodologie de l'approche biographique en sociologie* [Informe en el C.O.R.D.E.S.]. París: Centre d'études des mouvements sociaux, 1976.
- BERTAUX, Daniel. *Les récits de vie. Perspective ethnosociologique*. París: Nathan Université, 1997. Col. 128.
- BERTAUX, Daniel e Isabelle BERTAUX-WIAME. «Life Stories in the Baker's Trade». En BERTAUX, Daniel (ed.). *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*. Londres y Beverly Hills: Sage Publications, 1981, pp. 169-189.
- CARUTH, Cathy. «Who speaks from the site of trauma? An Interview with Cathy Caruth». Por Romain Pasquer Brochard y Ben Tam. *Diacritics*, 2019, 47/2, pp. 48-71.
- CERCAS, Javier. *El monarca de las sombras*. Barcelona: Penguin Random House, 2017a.
- CERCAS, Javier. «El pasado ha de estar presente; sobre todo el peor». Entrevista por Ernest Alós. *El Periódico*, 15.2.2017b, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170215/javier-cercas-monarca-sombras-nuevo-libro-5839246> [18 enero 2024].
- CIFRE WIBROW, Patricia. «Die Wiederholung als Nach-Denken bei Uwe Timm. Eine Erinnerungsspur im Zwischenraum». En CIFRE WIBROW, Patricia, Arno GIMBER y Toni THOLEN (eds.). *Fakten und Fiktionen im Zwischenraum. Autoästhetische Praktiken im 21. Jahrhundert*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020. Col. Aquilafuente, 289.
- DENZIN, Norman K. *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. Chicago, Londres: Aldine, 1970.
- DENZIN, Norman K. *Interpretive Biography*. Newbury Park (CA): Sage, 1989.
- ESPINÓS FELIPE, Joaquim. «La pervivència de la postmemòria en la narrativa hispànica actual: *Un home que se'n va* de Vicenç Villatoro i *El monarca de las sombras* de Javier Cercas». *Llengua & Literatura*, 2019, 29, pp. 123-141.

- ESPINOSA MAESTRE, Francisco. «Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo». *El Diario*, 15.3.2017. https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/javier-cercas-mundo-egoficcion_129_3522200.html [27.1.2024].
- FABER, Sebastian. «La vergüenza de Javier Cercas». *La Marea*, 21.3.2017, <https://www.lamarea.com/2017/03/21/la-verguenza-javier-cercas/> [27.1.2024].
- FERRO MILONE, Giulia. «Wechselspiel von Fiktionalität und Faktualität in Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders*». *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 2012, 2, pp. 69-86.
- GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. París: Odile Jacob, 1991.
- HIRSCH, Marianne. «The Generation of Postmemory». *Poetics Today*, primavera 2008, 29/1, pp. 103-128.
- HIRSCH, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Trad. Pilar Cáceres. Madrid: Carpe noctem, 2015 (2012).
- HIRSCH, Marianne. *Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*. Trad. Irene Depetris. Buenos Aires: Prometeo, 2021 (1997).
- HOLDENRIED, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000.
- MAY, Georges. *L'autobiographie*. París: Presses universitaires de France, 1979.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1997.
- NÜNNING, Ansgar. «Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres». En HUBER, Werner, Martin MIDDEKE y Hubert ZAPF (eds.). *Self-Reflexivity in Literature*. Würzburg: Koenigshausen & Neumann, 2005, pp. 195-209.
- NÜNNING, Ansgar. «Fiktionale Metabiographien». En KLEIN, Christian (ed.). *Handbuch Biographie Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Metzler, 2009, pp. 132-136.
- PLUMMER, Ken. *Documents of Life*. Londres: Allen&Unwin, 1983.
- RESTREPO MESA, Sergio. «Posverdad como *superhistoria* de la Guerra Civil Española en *El monarca de las sombras*, de Javier Cercas». *Hispanic Review*, primavera 2021, 89/2, pp. 217-235.
- ROTHBERG, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- SÁNCHEZ, Javier. «Fictional Metabiography and *El monarca de las sombras* (2017) by Javier Cercas». *South Atlantic Review*, 2021, 86/1, pp. 39-57.
- TIMM, Uwe. *Am Beispiel meines Bruders*. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 2003a.
- TIMM, Uwe. «Ich wollte das in aller Härte». Entrevista por Gerrit Bartels. *Tageszeitung*, 13.9.2003b, Kultur, pp. 17-18. <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/09/13/a0245> [7.2.2024].
- TIMM, Uwe. *Am Beispiel meines Bruders*. Múnich: dtv, 2005.
- TIMM, Uwe. *Am Beispiel meines Bruders. Text und Kommentar*. Bamberg: C. C. Buchner, 2006.
- TIMM, Uwe. *Tras la sombra de mi hermano*. Trad. Carles Andreu. Barcelona: Destino 2007.
- TIMM, Uwe. *Am Beispiel meines Bruders*. Múnich: dtv großdruck, 2011.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414181195>

CONFLICTOS POLÍTICOS EN EL TEATRO DOCUMENTO POSTDRAMÁTICO. CASOS EN LOS MUNDOS GERMANO E HISPANOHABLANTE

Political Conflicts in Post-Dramatic Documentary Theatre. Cases from the Germanic and Spanish- Speaking Worlds

Arno GIMBER

Catedrático de Universidad

Universidad Complutense de Madrid

agimber@ucm.es

Recibido: 3/06/2024; Aceptado: 11/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. ARNO GIMBER. CONFLICTOS POLÍTICOS EN EL TEATRO DOCUMENTO
POSTDRAMÁTICO. CASOS EN LOS MUNDOS GERMANO E HISPANOHABLANTE.

1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 181-195.

RESUMEN: El género dramático, al ser representado en público, constituye un medio especial para abordar conflictos políticos y sociales. Permite ofrecer una visión crítica que incluye información histórica y recuerdos personales de los implicados. Esto es particularmente recurrente en el teatro documento post-dramático, donde a veces los propios protagonistas son llevados al escenario. La reflexión sobre la realidad y la autenticidad en los escenarios es un denominador común en la escena actual, a pesar de las diferencias temáticas entre los países de habla alemana y España.

Palabras clave: teatro documento; postdrama; investigación teatral; expertos de la vida cotidiana.

ABSTRACT: The dramatic genre, when performed publicly, serves as a unique medium for addressing political and social conflicts. It allows for a critical perspective that incorporates historical information and personal recollections of those involved. This is particularly prevalent in post-dramatic documentary theatre, where sometimes the protagonists themselves are brought on stage. Reflection on reality and authenticity in performance is a common denominator in contemporary theatre, despite the thematic differences between German-speaking countries and Spain.

Key words: Documentary Theatre; Postdrama; Theatrical Research; Experts on Everyday Life.

1. INTRODUCCIÓN

Las aproximaciones artísticas a los conflictos políticos, que abarcan desde el genocidio, los atentados, las violaciones y los crímenes medioambientales hasta la corrupción y otros delitos contra el bien común, varían según los contextos históricos y culturales de los países involucrados, así como según los grupos de interés a los que un autor o una autora se sientan vinculados o distanciados. Entre las formas de expresión artísticas de los conflictos destacan los acercamientos dramáticos, ya que el teatro se erige como una de las maneras más directas de abordar artísticamente la política. Dentro de este género, la escritura documental, desde inicios del siglo XX, sobresale como el medio más efectivo para llevar la realidad a la escena sin renunciar al tratamiento artístico que le otorga un valor especial al interpretar la realidad desde una perspectiva única y comprometida.

En este artículo pretendo examinar varios ejemplos de teatro documental¹ en los mundos germano e hispanohablante, enfocándome en los conflictos políticos de sus respectivas sociedades. No se trata de una comparación directa, ya que sería una tarea imposible de lograr, sino de profundizar en la observación de que los géneros documentales últimamente están en auge en diferentes contextos. Esta vuelta a lo documental se ha convertido en algo universal y ello tal vez se deba a que, en una época marcada por la complejidad informativa y las *fake news*, el anhelo por algo aparentemente verídico o auténtico se ha vuelto cada vez más emergente.

1. Los términos «teatro documental» y «teatro documento» se utilizan indistintamente y como sinónimos en la literatura crítica. Por razones de diferenciación hablaré de «teatro documental» cuando me refiera a la modalidad clásica establecida por Erwin Piscator y Peter Weiss. El «teatro documento» se entenderá de aquí en adelante como la variante postdramática.

Los conflictos varían según las naciones y los grupos de interés dentro de una sociedad. Al adoptar una perspectiva comparativa entre el mundo hispanoparlante y los países de habla alemana, no pretendo simplificar fenómenos complejos y desiguales en diferentes ámbitos culturales ni imponer una forma única de entenderlos. En lugar de ello, me centraré en conflictos específicos de cada cultura y compararé las formas a través de las que se abordan.

La esencia del teatro documental, desde su concepción por Erwin Piscator hasta su formulación clásica por Peter Weiss, radica en la búsqueda de razones de conflictos, la denuncia de los culpables y la presentación de un espejo ante una sociedad que tiende a ocultar sus aspectos más oscuros. El deseo de llevar la realidad o una parte de ella al escenario es una característica esencial del teatro tanto dramático como postdramático en su vertiente documental. De aquí en adelante me referiré al teatro documento actual que etiquetaré en el sentido señalado por Hans-Thies Lehman (1999) como postdramático porque desafiando las convenciones tradicionales del teatro reacciona ante un mundo cada vez más complejo, cambiante y global con una atenuación del texto en favor de otros elementos escénicos como pueden ser los visuales y acústicos.

Mostrar la autenticidad de una experiencia a través del arte es un desafío ya que precisamente el enfoque artístico aporta una visión sobre la compleja realidad que los hechos por sí solos no pueden lograr. El teatro documental, desde sus comienzos a principios del siglo xx, ha conseguido trasladar la realidad a los escenarios mediante procedimientos documentales. Demostrar autenticidad a través de documentos, cualesquiera que estos sean, implica ofrecer hechos en lugar de ficción. Estos procedimientos han sido ampliamente estudiados y la crítica a menudo se refiere a Peter Weiss, quien en sus *Notas sobre el teatro documental* postula que este teatro puede alcanzar un alto grado de autenticidad. Sin embargo, en la tesis número seis, matiza esta afirmación al añadir:

Das dokumentarische Theater [...] kann sich nicht messen mit dem Wirklichkeitsgehalt einer authentischen politischen Manifestation. Es reicht nie an die dynamischen Meinungsäußerungen heran, die sich auf der Bühne der Öffentlichkeit abspielen. Es kann vom Theaterraum her die Autoritäten in Staat und Verwaltung nicht in der gleichen Weise herausfordern, wie es der Fall ist beim Marsch auf Regierungsgebäude und wirtschaftliche und militärische Zentren. (Weiss 1968, 95)²

2. «El teatro documental [...] no puede estar a la altura del contenido de realidad de una auténtica manifestación política. Nunca se acerca a las dinámicas expresiones de

Aunque esta afirmación siga siendo válida, las fronteras entre la realidad y lo que sucede en el escenario se han hecho cada vez más permeables. Quizá tiene que ver con una forma de querer encontrar un hiato entre la actitud distante del teatro documental, que maneja datos y hechos, y el afán de romper con este distanciamiento y devolver al público una preocupación y sensibilización personales ante los problemas. Se observa igualmente una mayor implicación del público a través de elementos interactivos y de inmersión. Las producciones multimedia crean una atmósfera densa y, más que en la fase digamos clásica del teatro documental, la combinación de elementos documentales con escenas diseñadas dramáticamente permite cargar emocionalmente los hechos y reforzar su significado. Esto puede ayudar a tocar más profundamente a los espectadores y animarlos a reflexionar. Y, a la vez, la reivindicación de la «veracidad» puede causar provocación por parte del público (Degner 2020, 70).

La pregunta fundamental es si se logra, y de qué manera, llevar la realidad a la escena y surge la cuestión de cómo equilibrar el distanciamiento y la evocación de emociones. En un primer paso, los autores del teatro documento, de una forma más acentuada y visible que en el caso de sus predecesores, realizan investigaciones exhaustivas sobre los temas tratados en las obras y en un segundo paso, se introduce la dimensión más personal a través de los personajes. Estos procedimientos son comunes en obras tanto en español como en alemán.

2. TEATRO DE INVESTIGACIÓN

La labor investigativa en el teatro documento está relacionada con el deseo de autenticidad. Se articula sobre todo en realizar entrevistas, revisar archivos y, últimamente, en colaborar con expertos para asegurar la precisión de la información presentada. Las investigaciones en el teatro documental emplean fuentes y documentos de todo tipo, como informes, películas, declaraciones de testigos o expedientes. El teatro documento a la vez es un teatro de reportaje: observa, controla, analiza y critica testimonios y documentos, los selecciona, los reúne, los concentra en relación con un tema (generalmente de dimensión política o social), establece y presenta

opinión que tienen lugar en el escenario público. Desde el espacio teatral, no se puede desafiar a las autoridades del Estado y la administración del modo en que se haría mediante la marcha sobre edificios gubernamentales y centros económicos y militares» (traducción A. G.).

conexiones y patrones, convirtiéndose así en un instrumento de formación de opinión política y en teatro político.

La obra documental *La mirada del otro*³, escrita por la dramaturga María de San Miguel, explora las complejidades emocionales de la reconciliación en el proceso de paz en el País Vasco tras el conflicto de ETA. Una larga investigación precedía al estreno de la obra en 2015, que se basó en entrevistas con víctimas, con exmiembros de ETA y con mediadores. Con el fin de conseguir una perspectiva multifacética del conflicto vasco, fomentando el entendimiento y el diálogo, la dramaturga insistió en la necesidad de averiguar más allá de la cobertura mediática lo que pasó. Porque siempre hay algo que no se cuenta, dice María de San Miguel⁴, que no forma parte de la información oficial y que al final aceptamos tácitamente como toda y única verdad sin darnos cuenta. Sin embargo, son precisamente estos detalles pasados por alto los que suelen contener la vida misma, o al menos abren una puerta que da cabida a contradicciones y otras posibles reflexiones sobre la supuesta realidad que no son abordadas por la corriente dominante. María de San Miguel llevó al escenario lo que nunca antes había interesado a nadie. Para contar determinadas historias en público anteriormente era demasiado pronto.

El impacto del teatro documento puede ser aún muy directo (tal y como lo fue en la época de Peter Weiss y de Rolf Hochhuth): El 24 de abril de 2015, en el patio de butacas del Teatro Coliseo de Éibar en el estreno de *La mirada del otro* estuvieron sentados juntos víctimas de ETA y algunos de los disidentes de la banda terrorista (excarcelados) que habían participado en los encuentros de reconciliación en la cárcel de Nanclares de Oca en 2011. Esto solo pudo lograrse tras un complicado trabajo, que la dramaturga califica de «proyecto de investigación académica» (San Miguel 2022). Para ello fue necesario revisar de nuevo los casos de asesinato, los informes policiales, los expedientes judiciales y los artículos de prensa. También se realizaron una serie de entrevistas con las personas implicadas. De esta forma, mezclando investigación académica y procesos artísticos el teatro puede conseguir algo único: convertir en realidad lo que antes solo estaba en nuestra imaginación, es decir, la puesta en escena de estilos de vida diferenciados y alternativos sobre el escenario.

El director, dramaturgo y creador teatral suizo Milo Rau destaca igualmente por los meticulosos trabajos de investigación preparatorios de sus

3. Es la segunda obra en la trilogía teatral *Rescaldos de paz y violencia* que se compone, además, de *Proyecto 43-2* (2012) y *Viaje al fin de la noche* (2017).

4. Aquí estoy resumiendo un artículo que María de San Miguel publicó sobre el proceso de la génesis de la obra en la revista alemana *Theater heute*. Véase San Miguel (2022).

piezas de teatro documento. Antes de desarrollar una obra, Rau, que utiliza materiales auténticos para llevar a escena acontecimientos políticos actuales e históricos, procede de forma parecida a San Miguel. Un ejemplo notable es *Hate Radio* (Rau 2013), que aborda el papel de los medios de comunicación en el genocidio de 1994 en Ruanda. Para esta obra, Rau y su equipo realizaron una investigación de campo en Ruanda, donde llevaron a cabo entrevistas y recopilaron una vasta cantidad de material auténtico. Obtuvieron testimonios directos, transcripciones de programas de radio, entrevistas con sobrevivientes y perpetradores y documentos históricos con el fin de retratar lo más fielmente posible la propaganda y el odio difundidos a través de la RTL (Radio Télévision Libre des Mille Collines). Los mecanismos descubiertos están en relación con prácticas parecidas de cualquier régimen totalitario y también remiten al conflicto entre los llamados Primer y Tercer Mundos. Como en el caso de *Rescaldos de paz y violencia*, aquí también rigen el equilibrio y las distintas perspectivas de la información para, así, demostrar que en el escenario, como en la vida en general, caben diferentes opiniones y diferentes formas de vivir los conflictos políticos. A partir de las lagunas indefinidas en el discurso imperante, el teatro fomenta la formación de nuevas narrativas que pueden marcar la diferencia, dándoles una voz fuerte y recuperando así el nexo entre arte y vida. Rau se sirve, para lograr este fin, de un tipo de *reenactment*, un formato que logra transmitir conocimientos sobre el pasado que no pueden comunicarse en los relatos históricos convencionales. Se interroga sobre la complicidad de los medios de comunicación en la normalización del racismo, la violencia y las teorías conspirativas (independientemente del país). San Miguel aborda también la corresponsabilidad de los medios en la invención de falsas narrativas que contribuyen a la irreconciliabilidad de la sociedad, pero en vez de optar por la recreación lo hace por presentar los resultados de su investigación (o de la de su equipo) en confrontaciones entre los diferentes grupos de interés en el conflicto vasco.

Otra obra que se basa en una minuciosa investigación, y que está estrechamente vinculada al discurso memorístico, es *Exhumación. Materia Cruda* (2014) de la dramaturga Mercedes Herrero y del antropólogo Julio del Olmo. Aborda la temática de la recuperación de la memoria histórica en España. Se centra en el proceso de exhumación de fosas comunes de la guerra civil española y la dictadura franquista, explorando las implicaciones emocionales, políticas y sociales de estos actos de memoria. Introduce testimonios personales y una innovación escénica que consiste en la recreación del proceso de exhumación. Se trata también de un tipo de *reenactment* con proyecciones de imágenes históricas, documentos y entrevistas en video que complementan la acción en vivo. La obra presenta

detalladamente el proceso de exhumación, desde la localización de las fosas hasta la identificación de los restos. Este enfoque permite al público entender la complejidad y la importancia de estos actos de recuperación de la memoria. La narrativa de *Exhumación* es además fragmentada, reflejando la naturaleza discontinua de la memoria y la historia, es decir, penetra de esta forma en las investigaciones antropológicas, pero también políticas, filosóficas y psicológicas de los estudios memorísticos. Esta estructura permite explorar múltiples perspectivas y momentos temporales simultáneamente. Los actores en *Exhumación* no solo interpretan roles, sino que también incorporan elementos de sus propias biografías y experiencias, borrando las líneas entre la realidad y la representación teatral. Esto añade una capa de autenticidad y resonancia emocional a la obra.

El teatro documento postdramático en este sentido es una modalidad específica del teatro postdramático, que se centra en contenidos y métodos documentales. Este enfoque combina elementos del teatro documental clásico, basado en hechos y eventos reales, con las innovadoras propuestas del teatro postdramático, que cuestiona las estructuras dramáticas tradicionales y explora nuevas formas de representación. Aunque el teatro documento postdramático emplea material documental, proyecciones de videos, entrevistas auténticas, declaraciones, artículos periodísticos, documentos históricos y otras fuentes como base para la creación de obras, su presentación tiende a ser fragmentada. Esta fragmentación refleja una de las características más significativas del mundo postmoderno, a saber, la multiplicidad de verdades respetando diferentes vivencias y la negación de una verdad absoluta.

3. EXPERTOS Y AFECTADOS

Lo documental en el nuevo teatro documento consiste en presentar un tema en diferentes capas narrativas y en documentar la vida diaria relacionada con el conflicto por resolver. A los diversos niveles narrativos se suman a menudo las historias personales de los afectados y se permite al espectador un acercamiento más denso y complejo a un mundo que se le escapa ante la cascada de informaciones. Los mundos narrados son, como constata Umberto Eco en sus *paseos por los bosques narrativos*, ontológicamente más pobres que el mundo real. Sin embargo, los procedimientos documentales de este tipo de teatro siempre generan incertidumbre en el público en cuanto a la posibilidad de comparar el relato con otros documentos y declaraciones de testigos o de impugnar su autenticidad.

Un elemento distintivo de este tipo de teatro es el uso de personajes auténticos en escena, especialmente prominente en colectivos como Rimini

Protokoll, el dramaturgo y director de escena Milo Rau y, para el ámbito hispanohablante, Lola Arias. Las personas conocidas como «expertos de la vida cotidiana» o simplemente afectados narran sus propias experiencias personales, las cuales forman la base de las obras teatrales. Este enfoque crea una tensión entre lo aparentemente objetivo y documental y la historia personal, enriqueciendo la representación escénica y ofreciendo una profunda reflexión sobre la verdad y la subjetividad.

Los testigos pueden desempeñar un papel fundamental en el teatro documental, aportando informes, experiencias y perspectivas auténticos que se integran en la representación teatral. Sus experiencias y recuerdos personales aportan credibilidad y conmoción a la representación. Las historias y las experiencias personales de los testigos pueden evocar fuertes respuestas emocionales en el público. Sus emociones y experiencias auténticas pueden ayudar a crear una conexión más profunda entre el público y los temas presentados, aunque siempre generando una cierta incertidumbre sobre la posibilidad de comparar el relato con otros documentos y declaraciones de testigos o de impugnar su autenticidad.

Los expertos que actúan en el teatro documento de última generación no son actores, sino personas reales que se presentan en el escenario y comparten con el público sus experiencias profesionales, destacando por una particularidad específica de su propia biografía. Se muestran tal como son, sin representar un papel ni actuar en el sentido tradicional. Utilizan sus propios nombres, lo que se denomina «técnica de autenticación» (*Beglaubigungstechnik*). En este tipo de teatro, personaje y biografía se fusionan y los cuerpos presentes en escena se consideran a menudo como los documentos mismos del teatro documento. Estos expertos no recitan textos preestablecidos, sino que improvisan y pronuncian sus propias palabras, conocidos como «textos auténticos». Si expresan sentimientos, estos también son genuinos. Todo esto depende, por supuesto, de la credibilidad que otorguen los espectadores. La base de la fiabilidad en este tipo de teatro radica en la confianza del público en la autenticidad de los expertos, así como en la relación de confianza con el director y el dramaturgo. Es un contrato implícito.

La transición de los testigos en el teatro documental a los expertos de la vida cotidiana en el teatro postdramático refleja un cambio en cómo se percibe y se representa la realidad en el escenario. Mientras que el teatro documental de Peter Weiss, por ejemplo, busca informar y educar a través de relatos estructurados y verificados, el teatro postdramático explora la autenticidad y la subjetividad, ofreciendo una experiencia más inmediata y emocionalmente resonante. Esta evolución en el uso de testimonios y experiencias personales enriquece el panorama teatral, ofreciendo nuevas formas de conectar con el público y explorar la complejidad de la experiencia humana.

La figura del experto tiene su origen ya en los años veinte en las llamadas biografías colectivas, cuyo objetivo es llevar al conocimiento del gran público las pequeñas historias de personas olvidadas, como pueden ser los marginados de una sociedad o los perseguidos por un régimen político (Schweiger 2009: 322). El objetivo en aquel entonces fue dar voz a los que no la tenían, y los expertos a los que nos vamos a referir de aquí en adelante pueden igualmente corresponder a esta finalidad. Aportan competencia real a unas piezas teatrales ficcionales y esconden un gran potencial artístico. Son una de las claves para entender el fenómeno del teatro documento postdramático.

La pregunta fundamental es si se logra, y de qué manera, llevar la realidad a la escena cuando los agentes del teatro documento comparten sus propias experiencias con el público, creando así una compleja referencia a la realidad. En un primer paso se realizan investigaciones y en un segundo se introduce la dimensión más personal a través de los personajes. Estos procedimientos son comunes en obras tanto en español como en alemán y ayudan a equilibrar el distanciamiento y la evocación de emociones en las escenas.

*Die letzten Zeugen (Los últimos testigos)*⁵ de Doron Rabinovici y Matthias Hartmann es un proyecto original estrenado en 2013 en el Burgtheater de Viena. La obra parte del hecho de que los supervivientes del Holocausto están desapareciendo y pronto solo nos quedarán testimonios indirectos del crimen cometido durante el Tercer Reich. Este problema se hace explícito en la obra, donde víctimas supervivientes de campos de concentración nazis, todas de avanzada edad, aparecen en el escenario acompañadas por actores y actrices que les dan voz. Una pregunta pertinente es: ¿qué pasa cuando desaparecen las voces de los supervivientes del Holocausto? Casi siempre han sido otros actores profesionales quienes les prestaban sus voces en los escenarios. Sin embargo, la postmemoria nos recuerda que la Shoá no desaparece, no es historia. Auschwitz sigue siendo el espejo deformante de nuestro tiempo, como quieren decirnos los supervivientes, tratando de conservar sus experiencias más allá de su propia muerte.

El resultado es el entrelazamiento de dos niveles diferentes. Por un lado, la presencia física de los supervivientes en escena y, por otro, el significado de la escritura como medio de recuerdo. Presencia física y testimonios se separan; los testigos silenciosos se mantienen, como muestran las proyecciones de sus rostros durante las lecturas, inmóviles e inexpresivos. Además, el proceso de escritura se visibiliza ante los ojos de los espectadores, ya que lo que se habla (narra) también es anotado en un rollo de papel

5. La grabación de 3Sat se puede consultar en youtube: https://www.youtube.com/watch?v=ju_NuLh2CF4 (último acceso: 26/04/2024).

que se desarrolla y se proyecta en el escenario al final de la representación. Este dispositivo facilita el paso de la oralidad a la escritura y de la memoria comunicativa a la memoria cultural, ya que la memoria se mediatiza con el paso del tiempo (Benthien 2016, 48-52 y Öttel 2021, 95 y ss.). De nuevo se atribuye la teoría de los estudios memorísticos a una obra teatral.

El proyecto es un híbrido entre teatro documento y una puesta en escena de lecturas. La presencia física en el escenario de la vejez, por una parte, y la autenticidad de los seis supervivientes de la Shoá, por otra, llevan al oyente-espectador a una experiencia catártica. A la vez, se producen procesos de identificación con las víctimas sobrevivientes, quienes demuestran que el régimen tiránico puede ser derrotado. Al final, la representación sigue conteniendo gran cantidad de información que también puede encontrarse en los documentos, remitiendo al mismo mundo narrado al que también se refieren los relatos de los testigos presenciales. Y precisamente porque en el proceso de condensación se mantienen constantes tantos detalles concretos, el público no dudará de que se trata de testimonios o relatos de testigos.

Las historias y experiencias auténticas, como las aquí mencionadas, ayudan a convertir el teatro en un lugar vivo de intercambio y reflexión. Peter Weiss, en la novena nota, define a los personajes auténticos como representantes de determinados intereses sociales, sin exponer conflictos individuales sino comportamientos condicionados social y económicamente. Este enfoque también puede contribuir al empoderamiento y la autorrepresentación de grupos o individuos marginados.

Hoy en día, este enfoque se encuentra presente en obras como *Vergessene Biografien (Biografías olvidadas)* del Dokumentartheater Berlín, una pieza documental que rescata del olvido las historias de personajes maltratados y asesinados por el régimen nazi, pero que no pertenecían a los grupos mayoritariamente perseguidos como los judíos, los comunistas, los gitanos o los homosexuales. En su lugar, se centra en migrantes y personas de otras etnias. Otra obra destacada es *Tänzerin hinter Stacheldraht (Bailarina detrás de alambre de espino)*, que relata la historia de la bailarina ucraniana Alla Rakitjanskaja, utilizada por los nazis para sus fines artísticos y posteriormente internada en un campo de concentración estalinista.

En el ámbito español, la compañía Sudhum Teatro⁶ estrenó en 2014 la obra *Vagos y maleantes*, basada en la ley del código penal español del 4 de

6. Agradezco a la compañía el material facilitado para una conferencia impartida en un curso de verano en El Escorial en 2014. Para más información https://documentaciones-cenica.com/peripecia/consultas/compania/compania_3184/sudhum-teatro (último acceso: 24/03/2024).

agosto de 1933, que reguló el trato de vagabundos, nómadas, proxenetas y cualquier otro elemento considerado antisocial. Durante el franquismo la ley se expandió para incluir a homosexuales, prostitutas y otros grupos considerados «desviados» o «antisociales». Esta ley permitió la detención, internamiento y *reeducación* de estas personas en campos de trabajo y otras instituciones y sobrevivió a la dictadura 20 años⁷. La obra representa y narra la historia de una víctima de esta ley, presente en el escenario.

La pieza se centra en los efectos devastadores de esta legislación sobre los individuos y las comunidades afectados. La compañía integra testimonios reales y documentos históricos, que proporcionan un contexto histórico y legal con el fin de subrayar la brutalidad institucionalizada de la ley. Estos materiales ayudan a pintar un cuadro completo de cómo operaba el sistema de represión.

La narrativa de la obra es no lineal y a menudo fragmentada. Esto refleja la confusión, el miedo y la desesperación experimentados por aquellos perseguidos por la ley, permitiendo al público interpretar y reconstruir la historia de manera personal. Los actores y las actrices de Sudhum Teatro no solo interpretan roles, sino que a menudo se presentan como ellos mismos, compartiendo sus propias reflexiones y conectando las historias verídicas con problemas contemporáneos de discriminación y justicia social. La obra utiliza el espacio de manera innovadora, creando una atmósfera inmersiva que hace que el público se sienta parte de los eventos representados⁸.

Los expertos que actúan como actores no profesionales (e independientemente de si son especialistas o no) causan varias incertidumbres durante las representaciones. Por ejemplo, no tienen voces entrenadas y pueden entonces confundir a los espectadores, que suelen acudir al teatro con una actitud receptiva tradicional, por su forma diletante y de difícil comprensión a la hora de declamar. Por otro lado, a veces sí las tienen y representan tan bien sus papeles que el público duda de si son o no actores profesionales, lo que introduce una tensión entre fiabilidad y desconfianza

7. En 1970 la ley fue sustituida por la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social, de términos muy parecidos, pero que incluía penas de hasta cinco años de internamiento en cárceles o manicomios para los homosexuales y demás individuos considerados peligrosos sociales para que se «rehabilitaran». La ley fue derogada definitivamente en 1995.

8. Otro proyecto de la compañía, *Silenciados* (2008), cuenta la historia real de cinco personas asesinadas en México por discriminación por orientación sexual. Cinco actores, como personajes desenterrados para contar su vida y su muerte, representan cinco retratos de víctimas: un prisionero de Auschwitz con el triángulo rosa, un activista gay asesinado, otro homosexual cristiano, una mujer transexual asesinada por la policía y un adolescente en situación límite. Así, una escena sirve de bisagra a la siguiente.

en la escena. Complica mostrar diferentes perspectivas sobre la misma evidencia, dejando que los personajes y la audiencia saquen sus propias conclusiones, manteniendo la ambigüedad hasta el clímax.

El experto, en un principio, lo es de lo auténtico a través de su experiencia profesional y sus conocimientos adquiridos, pero en el escenario se convierte desde el punto de vista de la actuación y del arte dramático en un no-experto que aporta frescura y la libertad de lo intuitivo. Crea una tensión que ayuda a garantizar la dimensión artística de la descripción de la realidad.

Pero a diferencia de la exigencia brechtiana, es decir, el desdoblamiento de una figura en personaje real y actor y la no identificación del espectador con los personajes en el escenario, el público en el teatro documento actual sí que tiene la posibilidad de empatizar con los expertos como personas reales y las historias que cuentan de sus vidas diarias. Por otro lado, este acercamiento queda obstaculizado, como ya se ha dicho, por la falta de profesionalidad teatral de los expertos, motivo por el que a la vez se puede impedir esta identificación. De nuevo se extrae de estas contradicciones y tensiones una compleja visión del mundo, en cuya demostración reside su alta sustancia artística ya que permite, como diría Milo Rau, dotar al teatro documento de un alto valor artístico: «Das ist doch Theater! Es ist genau das, was Theater kann und soll: diese schillernde Mehrschichtigkeit, wo keiner mehr weiß, was unten und oben ist, und alle sich auf Augenhöhe begegnen. So ein totales und befreiendes Durcheinander schafft nur die Kunst» (Bossart 2013, 102)⁹.

4. CONCLUSIÓN

El teatro documento posdramático busca describir y abarcar la realidad como una compleja maraña de hechos y ficciones (Gimber 2018). Esta realidad se condensa y conserva continuamente en archivos y almacenes de datos, proporcionando material para nuevas superposiciones, redes y enredos que generan nuevas ficciones de hechos. Estas ficciones deben ser constantemente percibidas, clasificadas y reevaluadas. En un mundo hiperinformatizado, es decir, en el que la información, además, es abundante y omnipresente, el reto y la misión del teatro documento es encontrar un equilibrio entre lo factual y la ficción.

9. «¡Eso es teatro! Es exactamente lo que el teatro puede y debe ser: esta complejidad irisada, donde nadie sabe lo que es arriba y abajo, y todos se encuentran a un mismo nivel. Un caos tan completo y tan liberador solo se puede crear a través del arte» (traducción A. G.).

Este teatro, que ha sido objeto de análisis en esta aportación, oscila entre la insistencia en los hechos, el distanciamiento brechtiano y una profunda consternación provocada por la evocación de la realidad en escena. Yael Ronen, la dramaturga israelí-alemana, conocida y premiada por una obra rompedora y provocadora, en la que no tiene reparos en abordar temas tabúes, reivindica el valor artístico del teatro documento en la siguiente cita:

Alles, was man auf der Bühne zeigt, wird zum Symbol für etwas Größeres. Doch damit es nicht auf diesem symbolischen Level bleibt, bestehe ich immer darauf, dass konkrete Charaktere und sehr private Geschichten eine Rolle spielen. Ich versuche nicht, irgendeine Form von Wahrheit oder eine allgemeingültige Geschichte auf die Bühne zu bringen, sondern immer eine ganz konkrete, persönliche Wahrheit. (Schurian 2018, 12)¹⁰

El paso de la verdad personal al mensaje en el escenario teatral puede considerarse un proceso en el que las experiencias y perspectivas individuales se transforman en una afirmación más general o universal. Se reflexiona sobre la experiencia personal y se interpreta para comprender su significado y reconocer su relevancia para un público más amplio. Mientras que la experiencia vivida puede ser personal y única, la representación artística en el escenario la generaliza o universaliza para que tenga un significado más amplio. Se pretende que el mensaje derivado de la experiencia personal sea relevante y atractivo para otras personas. Por último, el mensaje se comunica en el escenario del teatro y se comparte con el público. Lo ideal es que el mensaje resuene en el público provocando la reflexión o abriendo nuevas perspectivas. De esta forma el teatro puede desestabilizar narrativas dominantes y ofrecer nuevas perspectivas sobre la realidad. Esto no solo tiene el potencial de sensibilizar al público sobre cuestiones sociales y políticas, sino también de catalizar el cambio social.

Aunque el teatro no tiene la misma capacidad de movilización instantánea que una manifestación política, el teatro documento puede influir profundamente en la percepción pública y generar reflexión crítica. Al combinar investigación rigurosa con narrativas artísticas, el teatro documento puede exponer injusticias y mantener viva la memoria histórica de una manera que puede ser más duradera y accesible que muchas manifestaciones políticas reales.

10. «Todo lo que se muestra en escena se convierte en un símbolo de algo más grande. Pero para que no se quede en este nivel simbólico, siempre insisto en que intervengan personajes concretos e historias muy privadas. No intento llevar al escenario una forma de verdad o una historia universal, sino siempre una verdad muy concreta y personal» (Traducción A. G.).

Además, el impacto del teatro documento no debe medirse únicamente por su capacidad de desafiar directamente a las autoridades en el momento presente, sino también por su poder de provocar cambios culturales a largo plazo. Al ofrecer un espacio para la empatía y la reflexión a la vez, el teatro documento puede inspirar cambios en la opinión pública y en la conciencia social, creando un terreno fértil para futuras acciones políticas. En conclusión (y para volver a la primera cita de Peter Weiss), aunque el teatro documento y las manifestaciones políticas directas cumplen roles diferentes en la lucha por el cambio social, ambos son necesarios y complementarios. Mientras que las manifestaciones pueden ejercer presión inmediata sobre las autoridades, el teatro (documento) tiene la capacidad de cultivar un entendimiento más profundo y duradero de los problemas sociales, contribuyendo así a la transformación gradual pero sostenida de la sociedad. Y esta observación final es aplicable, tal y como se ha intentado demostrar en este artículo, tanto al teatro documento postdramático en el Estado español como en los países de lengua alemana.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BENTHIEN, Claudia. «Vergegenwärtigen. Die “Shoah” in aktuellen deutschsprachigen Theaterinszenierungen». En KILCHMANN, Esther (ed.). *artefrakte. Auseinandersetzungen mit dem Holocaust in experimentellen Verfahren in Kunst und Literatur*. Colonia, Weimar y Viena: Böhlau, 2016, pp. 19-55.
- BOSSART, Rolf. *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- DEGNER, Uta. «“Postfiktionales” Theater: Elfriede Jelinek und die Provokation des Dokumentartheaters, am Beispiel ihres Stückes “Burgtheater”». En KLETTENHAMMER, Sieglinde y Wolfgang WIESMÜLLER (eds.). *Entwicklungen der Dramatik und Formen des Theaters in Österreich seit den 1960er Jahren*. Innsbruck: University Press, 2020, pp. 65-84.
- GIMBER, Arno. «La globalización en el teatro actual en lengua alemana». *Impossibilia, Revista Internacional de Estudios Literarios*, 2018, 15, pp. 1-19. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23195>
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- ÖTTEL, Johanna. *Körper, Kannibalen, Judenräte. Ästhetiken des Grotesken bei George Tabori und Robert Schindel*. Colonia: Böhlau, 2021.
- PRADIER SEBASTIÁN, Adrián. «Documentos, víctimas y testigos. Problemática estética y estrategias de autenticidad en el nuevo “teatro de la memoria”». En MOLANES RIAL, Mónica e Isabelle RECK (eds.). *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 2019, pp. 153-171.

- RAU, Milo. *Hate Radio*. Berlín: Verbrecher Verlag, 2013.
- RAU, Milo. *Was Theater kann: Essays und Gespräche*. Zürich: Geparden Verlag, 2023.
- SAN MIGUEL, María. «Zuhören. Eine radikal-politische Erfahrung. Dokumentartheater über die Gewalt im Baskenland». *Theater der Zeit Spezial: Spanien*, 2022, 10.
- SCHURIAN, Andrea. «Von Albträumen, Ängsten und Vertrauen». *NU*, 2018, 71,1, p. 12. <https://nunu.at/artikel/von-albtraeumen-aengsten-und-vertrauen/>
- SCHWEIGER, Hannes. «Die soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überlegungen zur Kollektivbiographik». En FETZ Bernhard (ed.). *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2009, pp. 317-352.
- TOBLER, Andreas. «Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters». En NIKITIN, Boris, Carena SCHLEWITT y Thomas BRENK (eds.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2024, pp. 147-161.
- WEISS, Peter. «Notizen zum dokumentarischen Theater». En WEISS, Peter. *Rapporte 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968, pp. 91-104.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414197221>

LOS PECES DE LA AMARGURA DE FERNANDO ARAMBURU: UN DIÁLOGO TRANSNACIONAL Y MULTIDIRECCIONAL

Fernando Aramburu's Los peces de la amargura: A Transnational and Multidirectional Dialogue

Rosa PÉREZ ZANCAS
Profesora Agregada
Universitat de Barcelona
rosaperezz@ub.edu

Recibido: 15/05/2024; Aceptado: 10/09/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. ROSA PÉREZ ZANCAS. *LOS PECES DE LA AMARGURA* DE FERNANDO ARAMBURU: UN DIÁLOGO TRANSNACIONAL Y MULTIDIRECCIONAL. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 197-221.

RESUMEN: El presente artículo se enfoca en la antología *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu, la cual aborda las repercusiones del terrorismo de ETA en sus víctimas desde diferentes ángulos. El propósito principal de esta investigación es analizar los motivos recurrentes de la literatura de la memoria empleados por Aramburu para situarse en el contexto de la cultura de la memoria transnacional del pasado reciente. Para ello, se apela a conceptos como la 'Multidirectional Memory' y 'The Implicated Subject', desarrollados por Michael Rothberg. Se exploran los *topoi* literarios, recurriendo a obras en lengua alemana sobre la violencia del nazismo y la extrema derecha, teniendo en cuenta las diferencias espacio-temporales y evitando caer en una 'competencia de víctimas'.

Palabras clave: Aramburu; literatura de la memoria; *memoria multidireccional*; *sujeto implicado*; literatura y violencia; terrorismo ETA.

ABSTRACT: This article focuses on the anthology *Los peces de la amargura* by Fernando Aramburu. It examines the effects of ETA terrorism on its victims from different perspectives. The main purpose of this study is to analyse the recurrent themes in the literature of memory that Aramburu uses to situate himself in the context of the transnational culture of memory of the recent past. To this end, we will draw on concepts such as 'Multidirectional Memory' and 'The Implicated Subject', developed by Michael Rothberg. Literary *topoi* will be explored, using German-language works that deal with the violence of Nazism and right-wing extremism, taking into account spatio-temporal differences and avoiding a 'competition of victims'.

Key words: Aramburu; memory literature; *Multidirectional Memory*; *Implicated Subject*; literature and violence; ETA terrorism.

1. FERNANDO ARAMBURU, UN AUTOR TRANSNACIONAL

Cuando Fernando Aramburu, nacido en San Sebastián en 1959 (el mismo año en el que se fundó la banda terrorista ETA) y residente en la ciudad alemana de Hannover desde 1985, lanzó su colección de diez relatos *Los peces de la amargura* en 2006 bajo el sello Andanzas de Tusquets, aún no era reconocido internacionalmente como escritor, a pesar de la favorable recepción que tuvo su antología (v. Díaz de Guereñu 2007, 185-186). En un contexto marcado por la violencia recurrente perpetrada por ETA en España, que obligó a muchos ciudadanos vascos a vivir en el anonimato o exiliarse para proteger sus vidas, Aramburu, galardonado con el Premio Euskadi de Literatura en 2001 por su novela *Los ojos vacíos*, optó por adentrarse en un territorio literario prácticamente inexplorado al abordar el impacto y el sufrimiento ocasionados por la presencia de ETA que en los años activos contabilizó unos 4000 actos terroristas y asesinó a 864 personas. Con *Los peces de la amargura*, el primer volumen de la serie literaria 'Gentes Vascas'¹, el autor se consolidó como uno de los pioneros en abordar como tema principal las consecuencias de los actos terroristas de ETA en lengua española. No obstante, no sería sino hasta la publicación de su obra magna *Patria* en 2016, cuando Aramburu alcanzaría una resonancia, tanto a nivel nacional como internacional. Esta saga familiar, que retrata el devenir de dos familias vascas desde los años ochenta hasta poco después

1. Forman parte de la serie literaria *Los peces de la amargura*, *Años lentos*, *Hijos de la fábula* y *El niño*.

del cese definitivo de la actividad armada de ETA², marcó un hito significativo en la trayectoria del autor como escritor³.

Patria, aclamada por la crítica⁴ y traducida a más de treinta idiomas, logró finalmente lo que *Los peces de la amargura* –posiblemente por la actualidad inminente de los hechos narrados– no había alcanzado: trascender la recepción crítica a una escala internacional. Por primera vez, una novela sobre las secuelas de la violencia de ETA atrajo la atención del público extranjero, poniendo de relieve un tema que había marcado más de seis décadas de historia española. En su país de residencia, Alemania, este fenómeno no solo catapultó la fama del autor⁵, también resultó en la traducción de otras de sus obras, como *Años lentos* (*Langsame Jahre*, Rowohlt, 2019), *Viaje con Clara por Alemania* (*Reise mit Clara durch Deutschland*, Rowohlt, 2021) o *Los vencejos* (*Die Mauersegler*, Rowohlt, 2022) hasta el momento⁶. En una entrevista con Juan F. Álvarez Moreno y Lisa Caspari del periódico alemán *Die Zeit*, Aramburu explica lo significativo que fue para él vivir en Alemania y poder observar y comprender mejor el conflicto vasco desde la distancia (v. Álvarez Moreno y Caspari 2020). Y es que, especialmente desde la década de 1990, Alemania también ha registrado una serie de atentados. Unos

2. La primera obra publicada en España que tiene como eje central los crímenes de ETA es la novela *Ebun metro* (*Cien metros*) de Ramón Saizarbitoria, escrita en euskera en 1972 y publicada en 1976 por la editorial Erein (trad. al cast. en 1979). En 1976 Raúl Guerra Garrido publicó en Destino *Lectura insólita de 'El Capital'*. Es la primera novela en lengua española en abordar el tema del terrorismo nacionalista del País Vasco dentro de la literatura en lengua española.

3. Después de *Los peces de la amargura*, en el año 2011, Aramburu publicó *El vigilante del Fjordo* (Andanzas, Tusquets). Una antología de relatos que, en parte, también tematiza las consecuencias de los traumas causados por los asesinatos cometidos por ETA, como la que lleva el título del libro.

4. En el año de su publicación, en 2016, el Ministerio de Cultura de España le otorgó a Aramburu el Premio de la Crítica de Narrativa Castellana y un año más tarde, en 2017, el Premio Nacional de Narrativa. Por *Patria*, Aramburu recibió también, entre otros más, el Premio Francisco Umbral al Libro del Año 2017, así como por segunda vez el Premio Dulce Chacón 2017 (en 2007 por *Los peces de la amargura*). El jurado del Premio de Literatura Vasca honró a Aramburu por su ambición y precisión al retratar la sociedad vasca en las últimas cuatro décadas y destacó que *Patria* había demostrado que la literatura de calidad puede generar debates sociales importantes y mejorar la comprensión histórica (v. Premio de Literatura Vasca 2017). En Italia recibió también el Premio Strega Europeo 2018 por la Fundación italiana Bellonci.

5. *Patria* se publicó en el año 2018, traducida por Willi Zurbrüggen, en la editorial Rowohlt y obtuvo una muy buena acogida crítica.

6. Su primera novela traducida al alemán, *Fuegos con limón* (1996), se publicó en el año 2000 en la editorial Klett-Cotta con una traducción de Ulrich Kunzmann.

ataques xenófobos perpetrados por ciudadanos de extrema derecha, como el de Amadeo Antonio, un ciudadano alemán con raíces angoleñas, quien fue brutalmente golpeado hasta la muerte por unos 50 nazis en Eberswalde en noviembre de 1990. Uno de los casos emblemáticos fue el incendio intencionado de la residencia de trabajadores vietnamitas 'Sonnenblumenhaus' en Rostock-Lichtenhagen en agosto de 1992 que fue recibido con indiferencia por parte de los vecinos. Otro caso notable fue el asesinato del político Walter Lübcke en Isth, Wolfhagen, en junio de 2019. Estos sucesos se suman a una serie de actos violentos perpetrados por grupos con una fuerte ideología nazi, cuya frecuencia ha aumentado con el tiempo y ha desafiado la capacidad de respuesta de las autoridades alemanas. Se estima que alrededor de 198 personas han perdido la vida a manos de extremistas o células nazis, como la conocida «NSU» (Clandestinidad Nacionalsocialista), responsable de una serie de asesinatos y ataques racistas, principalmente entre los años 2000 y 2007 (v. entre otros Ramelsberger *et al.* 2018).

Fernando Aramburu encarna lo que Wolfgang Welsch (2010, 50) denominaría un 'mestizo cultural', en el que convergen y se entrelazan diversas influencias y experiencias culturales, reflejando así una identidad *patchwork* en el marco de una experiencia transcultural. A pesar de que el inicio de una nueva vida en Alemania significó para él romper «todo el nexo con el País Vasco, con la gente» y sentir que «no dejaba nada» atrás, reconoce que se llevó consigo «el dolor», como explica en una entrevista con Karina Sainz Borgo (2016): «Podré vivir fuera, pero sigo escribiendo sobre mi tierra. Llevo treinta años viviendo en Alemania y sin embargo soy impermeable a la realidad de aquel país. No me llama». Aun así, su compromiso crítico y activo con el pasado alemán revela la influencia de la cultura de la memoria alemana en el autor⁷.

La literatura de Aramburu refleja en sus personajes la presencia y la coexistencia del español y el euskera, así como su mutuo enriquecimiento, compartiendo un mismo horizonte vital. Además, sus historias, centradas en las secuelas del terrorismo de ETA, entablan un diálogo con otras obras literarias que abordan la violencia extrema, entrelazándose con ellas y con los estudios relacionados⁸. De esta manera, Aramburu rescata del olvido los testimonios más íntimos de una minoría, con el compromiso de otorgarles un lugar en la memoria cultural transnacional.

Como hemos mencionado anteriormente, mucho antes de que *Patria* capturara la atención internacional, Aramburu ya había logrado con *Los*

7. Véase también Aramburu (2023, 48), donde traza una línea crítica entre la memoria cultural alemana y la del País Vasco.

8. Consideramos importante subrayar que, dentro de los estudios sobre la memoria, el Holocausto sigue siendo el punto de referencia primordial.

peces de la amargura consolidarse como narrador en lengua española, suscitando reflexiones sobre la actualidad, la memoria y la historia. Específicamente, exploró la omnipresencia de ETA y su ideología en los pensamientos más íntimos de las personas. Esto es particularmente relevante, ya que consiguió mediante un lenguaje coloquial reflejar la forma en que hablan las ‘gentes vascas’, revelando lo inmediato y su cercanía al testimonio oral. Como técnica narrativa, el autor emplea una variedad de registros, utilizando frases cortas y precisas. Las figuras son nombradas únicamente por su nombre o mote, nombres comunes que fomentan la cercanía, la familiaridad y, también, la empatía, algo que muchas víctimas no recibieron por parte de su entorno, paralizado por el temor a posibles repercusiones.

Aramburu ha explorado los rincones oscuros y desenfocados de esas vidas truncadas para visibilizar el dolor y la «amargura», plasmando el terror, el miedo constante y la impotencia. En una entrevista concedida a Juan Carlos Rodríguez un año antes de publicar su antología, el autor subrayó la dificultad y la delicadeza con la que estaba escribiendo sus relatos, un proyecto que había deseado realizar desde que comenzó a escribir. *Los peces de la amargura* le exigió un largo proceso de maduración y estudio: «No son escasos los peligros que me rodean: el patetismo, la tentación de adoptar posturas políticas y caer en moralejas y simplificaciones, el uso inadecuado del lenguaje para tratar la materia, entre otros» (Rodríguez 2006 como se citó en Díaz de Guereñu 2007, 187).

2. APOSTAR POR UNA LITERATURA TRANSNACIONAL A TRAVÉS DE SU MULTIDIRECCIONALIDAD

El presente estudio se enfocará en analizar, mediante ejemplos concretos de una selección de relatos de *Los peces de la amargura*, las relaciones de transferencia e intercambio con la literatura de la memoria, en concreto con la literatura alemana sobre el nacionalsocialismo hasta la actualidad, que se manifiesta como un diálogo entre literaturas transnacionales, resultado de una respuesta a la globalización social y cultural, así como a la interconexión mundial. Según Ottmar Ette, las literaturas del mundo funcionan como «sismógrafos del futuro» (Ette 2023, 54) para intentar «pensar Europa como un ‘lieu de mémoire’ no cerrado en sí mismo de manera eurocéntrica, sino abierto y que afirma su historia como escenario de movimientos entre lugares y obras, autores y autoras, migraciones, persecuciones y deportaciones, en una comunidad mundial que cruza y atraviesa vectorialmente la superficie del globo» (Ette 2023, 51).

En Alemania los escritores y las escritoras que han experimentado un cambio cultural motivado por las migraciones, como es el caso de Aramburu, o nuevos exilios y desplazamientos han transgredido, superado y ampliado las formas de narrar la violencia sufrida en sus países de origen, modelando así una memoria cultural transnacional, especialmente a partir de la caída del Muro de Berlín y de la disolución de la URSS a principios de los años 1990⁹. Su literatura muestra este intercambio de experiencias extremas e invita al diálogo para enfrentarse a la violencia vivida y presenciada en un espacio común y compartido. Los límites entre estas experiencias están tan difuminados que, desde una perspectiva contemporánea, abren un campo de estudio sobre la violencia en la literatura, gracias a su carácter 'multidireccional' (Rothberg 2009)¹⁰. En el ámbito alemán, Jan Assmann (2005, 24) constata que el surgimiento de la literatura de la memoria no ha sido un fenómeno espontáneo, ya que el país estaba experimentando cambios significativos entre dos períodos históricos,

en el que al menos tres factores justifican el auge del tema de la memoria. En primer lugar, con los nuevos soportes electrónicos de almacenamiento externo (y, por tanto: memoria artificial) [...]. Por otro lado, y relacionado con esto, se está desarrollando una actitud de «postcultura» (George Steiner) frente a nuestra propia tradición cultural, en la que algo que ha llegado a su fin [...] pervive en el mejor de los casos como objeto de memoria y trabajo comentado. En tercer lugar, [...] [c]omienza a extinguirse una generación de testigos contemporáneos de los crímenes y las catástrofes más graves de los anales de la historia de la humanidad. 40 años marcan un umbral de época en la memoria colectiva: cuando la memoria viva está amenazada de extinción y las formas de la memoria cultural se convierten en un problema¹¹.

9. Como por ejemplo en Alemania Terézia Mora, Herta Müller, Abbas Khider o Saša Stanišić entre muchos otros.

10. Véase por ejemplo Siguan (2022). La autora analiza diversos textos de escritores y escritoras de diferentes orígenes que han sufrido diferentes tipos de violencia extrema: Primo Levi, Imre Kertész, Jean Améry, Ruth Klüger, Jorge Semprún, Varlam Shalámov, Max Aub y Herta Müller.

11. «[...] in der mindestens drei Faktoren die Konjunktur des Gedächtnisthemas begründen. Zum einen erleben wir mit den neuen elektronischen Medien externer Speicherung (und damit: des künstlichen Gedächtnisses) eine kulturelle Revolution [...]. Zum anderen, und damit zusammenhängend, verbreitet sich gegenüber unserer eigenen kulturellen Tradition eine Haltung der 'Nach-Kultur' (George Steiner), in der etwas Zu-Ende-Gekommenes [...] allenfalls als Gegenstand der Erinnerung und kommentierender Aufarbeitung weiterlebt. Drittens, [...] kommt gegenwärtig etwas zu Ende, was uns viel persönlicher und existentieller betrifft. Eine Generation von Zeitzeugen der schwersten Verbrechen und Katastrophen

Además, una memoria cultural exige un cuidado constante, ya que corre el riesgo de ser manipulada o destruida, según Assmann (2005, 24). En este sentido, podemos considerar que los conceptos historia, memoria e identidad son recurrentes en la literatura de los siglos XX y XXI, especialmente en la obra de autores y autoras que han experimentado importantes cambios sociopolíticos en sus países de origen (Maldonado 2023). Esta literatura se caracteriza por su continua reflexión sobre el acto de recordar y la lucha contra el olvido y el silencio (Erl 2005)¹². Además, comparte manifestaciones históricas que abordan desde la inmediatez o la memoria el exilio, las dictaduras, los asesinatos o las guerras, tanto en la literatura autobiográfica como en la de ficción, y se superponen con otras experiencias extremas. La coexistencia de estos múltiples enfoques hacia el pasado en un espacio social globalizado puede manifestarse, según lo explica Marisa Siguan (2022, 11), como «divergente, contradictoria, incluso en lucha entre sí», especialmente cuando se trata de diferentes interpretaciones de los mismos sucesos. Estos textos debaten constantemente sobre los acontecimientos desde un presente que, recurriendo al pasado, estimulan un cambio en el futuro, expresando así su complejidad debido a su continua modificación y ampliación del mosaico fragmentario de la memoria cultural¹³.

Nos centraremos, por tanto, en detectar el carácter dialógico que ofrece *Los peces de la amargura* con textos específicos de la misma índole. La literatura de Aramburu nos invita a navegar entre espacios temporales y geográficos, adentrándonos en lugares, paisajes, eventos y personajes reconocibles tanto en la memoria colectiva como en una memoria cultural compartida que trasciende nuestras fronteras. Con ello, *Los peces de la amargura* revela la experiencia de una minoría que compartió formas de violencia extrema: desde su identificación y discriminación, pasando por su subsiguiente marginación y exclusión social, las agresiones sufridas y las amenazas de muerte que finalmente llevaron a estas personas a ser expulsadas de sus hogares o a ser asesinadas.

in den Annalen der Menschheitsgeschichte beginnt nun auszusterben. 40 Jahre markieren eine Epochenschwelle in der kollektiven Erinnerung: wenn die lebendige Erinnerung vom Untergang bedroht und die Formen kultureller Erinnerung zum Problem werden»] (Assmann 2005, 11. [Trad. R. Pérez Zancas]).

12. Por primera vez se analizan las conexiones entre literatura y memoria con un enfoque en la función de la literatura como componente constitutivo de la práctica de la memoria cultural.

13. Así es como Mieke Bal (1999, vii) describe el funcionamiento de la memoria cultural: una «activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and re-described even as it continues to shape the future».

Partimos de estos vínculos interactivos y transnacionales, razón por la cual tomaremos prestado el modelo que Michael Rothberg (2009) ha denominado 'Multidirectional Memory'. Según Rothberg (2009, 11), la memoria cultural a menudo opera a través de transferencias dinámicas, referencias cruzadas y préstamos, permitiendo así un diálogo entre historias y recuerdos traumáticos sobre violencias sufridas que probablemente no han encontrado un espacio literario previo. El autor observa que en las sociedades multiculturales surgen diferentes testimonios de víctimas y se pregunta si existe alguna conexión entre ellos, sin que, y esto es muy importante remarcarlo, compitan entre sí:

against the framework that understands collective memory as competitive memory [...], I suggest that we consider memory as multidirectional: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative. (Rothberg 2009, 4)

En su libro, Rothberg fusiona los estudios del Holocausto con los estudios postcoloniales, señalando cómo el Holocausto ha servido como base para la articulación de otras formas de violencia sin necesariamente cuestionar su singularidad. Aquello que anteriormente había sido silenciado o ignorado debido a razones políticas, culturales o traumáticas, ahora, en el contexto actual, encuentra una oportunidad para ser comunicado:

The notion of 'making present' has two important corollaries: first, that memory is a contemporary phenomenon, something that, while concerned with the past, happens in the present; and second, that memory is a form of work, working through, labor, or action. (Rothberg 2009, 4)

Aleida Assmann, quien acuñó el término de la 'memoria dialógica', adopta una postura positiva ante la creación de analogías: «La referencia al Holocausto por parte de otros grupos de víctimas expresa cada vez menos competencia o relativización y se ha convertido cada vez más en un paradigma mundialmente reconocido en la lucha por el reconocimiento»¹⁴. Estudiamos, por lo tanto, el proyecto de Aramburu como una escritura

14. [«Der Verweis auf den Holocaust durch andere Opfergruppen drückt dabei immer weniger Konkurrenz oder Relativierung aus und ist immer mehr zu einem global anerkannten Paradigma im Kampf um Anerkennung geworden.»] (Assmann 2006, 258. [Trad. R. Pérez Zancas]). En su estudio *Auf dem Weg zu einer europäischen Erinnerungskultur*, Assmann (2012) aboga por el reconocimiento compartido de las experiencias entre víctimas y perpetradores, relacionadas con una historia de violencia común a diferentes culturas o naciones. Al centrarse tanto en el sufrimiento nacional, no hay espacio para otras narrativas de víctimas. Por lo tanto, ella propone lo que denomina una 'memoria dialógica' transnacional, que

performativa y de inmediatez (en referencia a las consecuencias de la política de terror de ETA) que se entrelaza con la literatura de la memoria transnacional sobre otros actos de violencia extrema, guerras y genocidios. En este enfoque destacan el intercambio y el diálogo productivo con otras memorias, centrándonos en ejemplos de la literatura alemana, así como su estudio productivo. Sin embargo, es importante subrayar que no pretendemos entrar en una «competencia con la memoria de otras historias» (Rothberg 2009, 9) ni en una comparación de hechos históricos que resultarían ser «ecuaciones [...] equivocadas» (Klüger [1992] 1997, 113)¹⁵.

El enfoque se propone explorar las figuras presentes en los relatos *Los peces de la amargura* que se encuentran inmersas «en un paisaje humano contradictorio, dislocado y terrible, como es el del País Vasco real» (Díaz de Guereño 2007, 190), así como aquellas que, desde un ángulo indirecto, estuvieron implicadas, como hijos, nietos, madres, hermanos, novios, vecinos, entre otros, como en nuestro caso el mismo Aramburu. Él es representante de los miembros y herederos de una identidad que trasciende lo nacional o cultural, en su caso, lo vasco.

Nos enfocaremos en las representaciones literarias de exclusión, marginación, persecución o violencia, en ocasiones de manera arbitraria, que resultan en la muerte o la lesión de un ser querido debido a unas «identidades excluyentes» (Aizpiri 2022, 29). Se trata de aquellas personas que fueron marcadas como objetivo por simpatizantes, deshumanizándolas y humillándolas, justificando de manera injustificable la ‘pureza vasca’ basada en su origen, apellidos, lengua o diferencias políticas. En este sentido, Rothberg (2019) ofrece un aparato conceptual denominado ‘Implicated Subject’ (‘Sujeto implicado’) para el estudio de las múltiples formas indirectas, estructurales y colectivas de agencia que permiten la lesión, la explotación y la dominación, pero que frecuentemente permanecen en las sombras. Se refiere así a aquellas personas que quedan en un segundo plano, en una ‘zona gris’ y ambiguamente conectadas con los actos de violencia y, como añaden Knittel y Forchieri (2020, 8):

permita la inclusión de nuevos relatos y perspectivas del pasado, con el fin de integrar los recuerdos traumáticos de todas las partes en la memoria colectiva.

De los estudios sobre la ‘Multidirectional Memory’ han surgido conceptos como el de ‘Ko-Erinnerung’ (‘Co-memoria’), propuesto por Henke y Vanassche (2022), que se aplica a las diferentes formas de narrar violencia, como guerras, genocidios y otros crímenes. Se explora si la memoria compartida de tales experiencias puede fomentar la solidaridad entre grupos de víctimas y cuáles son sus implicaciones epistemológicas y éticas.

15. Ruth Klüger fue una de las primeras en abogar por la creación de un espacio compartido donde se pudieran intercambiar experiencias de violencia extrema de diversas índoles.

play crucial, but indirect roles in systems of domination and histories of harm. They are also subjects who inherit and benefit from such systems and histories: they are aligned with power and privilege, without occupying their control centers. [...] In other words, implicated subjects do not originate or direct regimes of power, but they inhabit them and participate in upholding them.

‘Implicated Subjects’ desempeñan, por tanto, la función de «transmission belts of domination in so far as they enable and facilitate power and violence in indirect ways that cannot be confused with direct forms of perpetration» (Knittel y Forchieri 2020, 10). El hecho de estar implicados hace que estos sujetos se conviertan en partícipes de historias y formaciones sociales sin ocupar un rol que pueda ser fácilmente juzgado. Rothberg propone descentralizar el enfoque y estudiar a los individuos ‘implicados’ para fomentar la reflexión sobre la responsabilidad social y política, teniendo en cuenta esos matices que aún no han recibido suficiente atención. De esta manera, Rothberg abre un campo de estudio para «demonstrate that common problems of (in)justice unite a disparate set of historical and contemporary concerns and that different modes of implication frequently converge and overlap» (Rothberg 2019, 13). En su estudio también amplía la implicación a las generaciones venideras, herederas de una memoria colectiva, recurriendo a los estudios de Marianne Hirsch y Gabriele Schwab (v. Rothberg 2019, 14), de la que formaría parte Aramburu.

Con sus relatos, Aramburu crea un espacio en el que las cuestiones sobre responsabilidad, culpa y la falta de empatía y solidaridad pueden ser abordadas desde una perspectiva colectiva. A través de sus enfoques en lo más privado después de la catástrofe, el autor explora aquellos aspectos que suelen quedar fuera de la mirada pública. Es posible que esta aproximación sea lo que ocasionalmente cause incomodidad en su público, pero es precisamente aquí donde se percibe con mayor intensidad la influencia de la literatura de la memoria transnacional.

Aramburu expone unas situaciones que, como ya se ha destacado previamente, exhiben similitudes con otros contextos de violencia ocurridos en distintas épocas y lugares. Con ello, el autor habla en su función como ‘Implicated Subject’ cuando describe el peligro que supone para sus habitantes la «sacralización» del País Vasco:

[Me refiero] [o]bviamente a la patria vasca que desgraciadamente no es solo un espacio geográfico, sino que para muchos es eso pero sacralizado, convertido en mitología, convertido en algo que es muy peligroso en las sociedades, que es una misión, que cada vez que se pone en marcha genera dolor, genera víctimas, misión que consiste en llevar mentalmente, incluso bíblicamente, a una masa de personas desde un punto A a un

horizonte B, que se supone que es la perfección, que se supone que es el paraíso. Y un ciudadano que haya vivido en el País Vasco, lo quiera o no, está en relación con esta sacralización del espacio, ya sea porque participe activamente en esta ensoñación o porque le afecte. Esto quiere decir que los ciudadanos de mi tierra natal llevan décadas sometidos a un filtro, un filtro con unos orificios por los cuales solo pasan los puros, los genuinos, los que [...] armonizan con ese paisaje sacralizado, sentimentalizado; el resto estorba, ya sea por su procedencia natal o porque no comulga con determinadas ideas. Y estos que no atraviesan el filtro de alguna manera hay que eliminarlos o suprimirlos, quitarlos de la patria, del paisaje. Y esto se hace, como hemos visto, en distintas gradaciones. La peor de todas es el asesinato, que es una forma extrema de eliminación, pero hay otras como la expulsión de la comunidad, haciendo que alguien se vaya del pueblo, o de la ciudad, o incluso de la región, o sometiéndolo al silencio o marginándolo. Entonces esto genera actualmente una situación de terror o de miedo colectivo que determina de una manera directa y evidente las conductas de los ciudadanos. (Aramburu y Gabilondo 2016, min. 4:18-6:54)

Aunque las historias narradas son ficticias, están compuestas por observaciones y experiencias propias de la vida de Aramburu en el País Vasco, así como por las múltiples entrevistas realizadas a las víctimas. El compromiso suyo con la realidad en el País Vasco guarda similitudes con el punto de vista de la escritora alemana Ursula Krechel (1947). Krechel centra sus textos en aquellas historias de minorías olvidadas para darles su lugar en la memoria cultural alemana. Más adelante mencionaremos su novela *Geisterbahn (Tren del terror)*¹⁶ como un ejemplo del compromiso como 'Implicated Subject' con la historia de su país. En una entrevista, Krechel describe cómo era vivir en la ciudad católica de Trier después de la guerra:

El miedo y la suspicacia, la inseguridad de todas las relaciones y contactos humanos hacían casi imposible una vida en la llamada normalidad entre los perpetradores y los hijos de los perpetradores. Crecí en este clima de falta de empatía; yo formaba parte de él. Y sentí vergüenza por ello. Al comienzo de cada feria en el pueblo del Mosela donde pasé muchas vacaciones de verano, el inspector escolar que se había casado con la hermana de mi abuela pronunciaba un discurso ante el monumento a los caídos de la guerra, en el que conmemoraba respetuosamente a cada soldado que había muerto y a cada primer cabo desaparecido de dos guerras de agresión [la Primera y la Segunda Guerra Mundial], pero a las verdaderas víctimas no las mencionaba, a los que habían sido expulsados, arrancados de su entorno ni a los enviados a los campos de exterminio.

16. Trad. R. Pérez Zancas.

Un clima del que el escritor Max Fürst dijo acertadamente que «la propia cómoda destrozada pesa más que seis millones de vecinos asesinados»¹⁷.

Esta observación de Krechel y la que Raúl Vilas describe del País Vasco en su reseña sobre *Los peces de la amargura* parecen estar enlazadas a través del dolor y el trauma¹⁸, aunque aparentemente no tengan nada en común. Vilas conecta una de las escenas del relato «La colcha quemada»¹⁹ con la pasividad e indiferencia de la población alemana durante el Holocausto hacia sus vecinos judíos, cuando dice: «El derrumbe moral de una sociedad difumina también las distancias en el espacio y en el tiempo. Quién no ha pensado al visualizar esta escena en la indiferencia con la que millones de europeos asistían impasibles a los pogromos que padecían sus vecinos judíos, en un preludio terrible de la Shoá» (Vilas 2009). Partimos, por tanto, de la convicción de poder acercar estas historias y dar luz a lo que las une y no a lo que las separa y defendemos lo que Charlotte Wiedemann expresa

17. [«Furcht und Argwohn, die Verunsicherung aller menschlichen Bezüge und Kontakte machten ein Leben in der so genannten Normalität unter Tätern und Täterkindern nahezu unmöglich. In diesem Klima des Mangels an Empathie bin ich aufgewachsen; ich war ein Teil von ihr. Und ich habe Scham darüber empfunden. Bei jedem Kirmes-Beginn im Moseldorf, in dem ich viele Sommerferien verbrachte, hielt der angereiste Schulrat, der die Schwester meiner Großmutter geheiratet hatte, vor dem Kriegerdenkmal eine Rede, bei der jedes toten Gefreiten und jedes vermissten Obergefreiten aus zwei Angriffskriegen respektvoll gedacht wurde, aber die wirklichen Opfer, die Verjagten, aus ihrer Existenz Gerissenen, in die Vernichtungslager Geschickten kamen nicht vor. Ein Klima, von dem der Schriftsteller Max Fürst treffend sagte, dass 'die zerschlagene eigene Kommode mehr wiegt als sechs Millionen umgebrachter Nachbarn'»] (Krechel 2009, 20. [Trad. R. Pérez Zancas]).

18. Aleida Assmann (2008) define el trauma como una experiencia tan dolorosa que se encapsula en la mente. No se olvida, pero permanece oculto hasta que se manifiesta a través de síntomas específicos.

19. En concreto se trata de la siguiente conversación que tiene un matrimonio vecino de la familia que es atacada por simpatizantes de ETA:

«-¿Qué, a pagar mañana de nuestro bolsillo los nuevos desperfectos? ¿Y quién nos asegura que esos chavales no vuelven dentro de unos días? ¡Ya está bien, por Dios!

-Joé, a mí lo que de verdad me preocupa es que le coloquen una bomba al vecino y se nos caiga la casa encima.

-Sí, pues fíate. No sería la primera vez.

-Y todo por meterse a concejal. Yo es que no me lo explico. Si sabe que ETA se cepilló al que ocupaba el cargo antes que él, ¿para qué se arriesga? ¿Le gusta ir de mártir por la vida o qué? Y si dijéramos que vive solo en el monte y le apetece jugarse el pellejo sin ponernos a los demás en peligro, pues bueno, allá cuidados. Pero es que esto es la rehostia.

-Esto hay que hablarlo en la vecindad. Así no podemos seguir. Tú dirás lo que quieras, que el vecino es buena persona y tal y cual, pero así -recalcó cada sílaba- no-po-de-mos-se-guir» (Aramburu [2006] 2022, 98).

en su ensayo *Den Schmerz der anderen begreifen (Entender el dolor de los demás)*²⁰ para crear ese «encuentro transcultural» pretendido:

Para que las experiencias se relacionen entre sí, no tienen que ser idénticas (nunca lo son), ni los acontecimientos históricos son exclusivos de un grupo, una cultura o un país. Desde esta perspectiva, el estatus hegemónico que se ha otorgado a la Shoá no sería expresión de una cultura occidental dominante, sino más bien un punto de anclaje para las memorias de otros contextos y de afectados con menos voz. Esta sigue siendo la utopía de un encuentro transcultural entre iguales en el escenario de la memoria mundial²¹.

3. ESCRIBIR CONTRA EL SILENCIO: LOS RELATOS EN *LOS PECES DE LA AMARGURA*

En el primer relato de la colección, que da nombre al libro, se exploran las profundidades más íntimas de aquellas vidas que aparentemente habían convivido con la situación política en el País Vasco y cómo estas quedan suspendidas por la arbitrariedad de la actuación terrorista de ETA. Tal y como lo describe Juan Manuel Díaz de Guereño, mientras los terroristas intentan «anular a la víctima, de modo que no cuente ni signifique sino como cifra de su macabra contabilidad guerrera, el proyecto literario de Aramburu aspira a que ese ser humano cuente como tal y perdure en el ánimo y la memoria de los lectores de sus relatos» (Díaz de Guereño 2007, 188).

La hija de Jesús, una joven de 29 años, se convierte en víctima casual de un atentado bomba. Su padre, quien ha sentido la explosión desde su hogar junto a la madre, encuentra en el testimonio escrito una vía para dar forma al pasado y al presente desde la desesperación y la soledad. Tal vez sea el único recurso que le queda para estructurar todo aquello que se le parece escapar de las manos. La escritura no solo lo conecta con el mundo exterior y le brinda una salida del silencio que impera en su hogar en medio de la tragedia que la familia debe enfrentar de ahora en adelante, también le ofrece como testigo y víctima (indirecta) manifestar sus secuelas

20. Trad. R. Pérez Zancas.

21. [«Damit sich Erfahrungen aufeinander beziehen können, müssen sie nicht gleich sein (das sind sie nie), auch befinden sich historische Ereignisse nicht im Besitz einer Gruppe, einer Kultur oder eines Landes. Aus diesem Blickwinkel wäre dann der hegemoniale Rang, den die Shoah bekommen hat, nicht Ausdruck einer westlichen Dominanzkultur, sondern eine Art Ankerplatz für Erinnerungen aus anderen Kontexten und von Betroffenen mit weniger Stimme. Noch ist das die Utopie einer transkulturellen Begegnung von Gleichberechtigten auf der Bühne des Weltgedächtnisses.»] (Wiedemann 2022, 198. [Trad. R. Pérez Zancas]).

incurables: «Llevábamos largo tiempo soñando con la vuelta de la hija. El sueño por fin se había cumplido. Se supone que deberíamos estar todos dando botes de alegría. Sin embargo, el piso continuaba tan silencioso como desde hacía medio año» (Aramburu [2006] 2022, 17).

A pesar de sobrevivir al atentado, la hija no resultó ilesa, ya que quedó impedida de caminar debido a las secuelas. Aunque no se sumará a la lista de víctimas mortales de ETA, su vida y la de su familia se ven arrojadas fuera de su órbita vital. «Pienso en el año pasado como si fuera parte de una era antigua. Al menos yo mismo he envejecido mucho en los últimos seis meses y algo» (Aramburu [2006] 2022, 20), escribe Jesús. Con su regreso a casa después de estar seis meses hospitalizada, la familia no logra escapar del limbo emocional, causado por el trauma del atentado. Para Jesús, el tiempo ya no fluye de manera natural y su memoria del pasado se reduce a recuerdos sensoriales fragmentados e incontrolables. Recuerda el fuerte estallido de la bomba y la luz artificial de la sala de espera del hospital mientras su hija estaba siendo operada: «Había una lámpara en el techo. Todavía sueño con ella por las noches. No era una lámpara especial; he visto cientos iguales en todas partes, pero esa en particular se grabó en mi memoria» (Aramburu [2006] 2022, 26). Con su luz de neón, el acuario se convierte en un refugio para Jesús, un mundo artificial sobre el cual tiene control, a diferencia de su vida real que no consigue dominar. La artificialidad de la pecera también le ofrece consuelo a Juani, su esposa, quien a menudo se sienta a su lado. El esfuerzo de Jesús por distraerse cuidando sus peces representa un intento de evadirse del dolor y la incertidumbre sobre el futuro de su hija: «La ocupación me mantenía entretenido, pero sobre todo era una manera de mantenerme alejado. Cuando ven a alguien ocupado, lo dejan en paz» (Aramburu [2006] 2022, 21), explica.

Jesús, quien se describe como una persona sensible, es incapaz de hallar las palabras adecuadas para expresar su sufrimiento por su única hija. Tal vez sea porque el lenguaje cede ante el abrumador sentimiento de impotencia y dolor. «Triste» es la palabra que a modo de anáfora resuena en el relato. Como un eco, funciona como elemento organizador del testimonio que facilita y al mismo tiempo aclama la memorización, que expresa su propia limitación de comunicarse y la imposibilidad de poner en palabras el trauma sufrido por los familiares de la víctima.

Mientras los padres, afectados por el atentado y sus secuelas, han decidido callar sobre aquel día y sus consecuencias²² –«Juani y yo nos tenemos

22. Aleida Assmann explica: «La estrecha relación entre trauma y silencio se ha tratado muchas veces; en su núcleo está la idea de que cuando la lengua está abrumada o retenida,

prohibido sacar el tema. ¿Dan en la radio o en la televisión la noticia de un atentado? Nosotros, ni media palabra. ¿Captura la policía un comando? Lo mismo» (Aramburu [2006] 2022, 28)– la hija anhela respuestas sobre «la tarde de su desgracia» (Aramburu [2006] 2022, 29), buscando encontrar una manera de convivir con ella sin necesariamente superarla por completo. Conocemos este *topos* de la literatura de la memoria de la segunda y tercera generación²³, que se dedica a desenterrar el pasado de sus antepasados y a reflexionar sobre las repercusiones transgeneracionales de guardar silencio sobre episodios y experiencias traumáticas en las familias. Un tema que ha sido ampliamente estudiado en las últimas décadas, gracias a investigaciones de académicas como Marianne Hirsch o Gabriele Schwab.

En contraste con la experiencia de Jesús, en el relato «Lo mejor eran los pájaros», una futura madre sí decide dar testimonio a su hijo aún no nacido sobre el día que ETA asesinó a su padre. Ella asegura que lo hará y «más adelante y muchas veces mientras viva, porque es un crimen olvidar ciertas cosas» (Aramburu [2006] 2022, 79-80). Su declaración evoca uno de los argumentos más recurrentes y discutidos en la literatura testimonial del Holocausto: la necesidad de sobrevivir para poder dejar testimonio. Aunque la madre sólo era una niña en el momento del atentado, asegura no olvidar ni un detalle. Desde entonces, coexisten para ella dos imágenes de su padre que se resisten a fusionarse, para proteger la integridad de su memoria de él antes del asesinato y para evitar que no sólo sea recordado como una víctima más de ETA:

En mis pensamientos veía a mi padre con su pelo negro peinado en ondas hacia atrás, con su cara de bromista y su sonrisa de siempre. Todavía lo sigo viendo así, alegre y guapo como era. Yo es que no me lo puedo imaginar de otro modo. No puedo y no quiero. Me arrebataron el padre, pero el recuerdo que guardo de él lo decido yo. Ese recuerdo no es el de un hombre muerto. Tendrían que matarme para borrar su risa en mi memoria. (Aramburu [2006] 2022, 83)

La superviviente del Holocausto Ruth Klüger (1931-2020) aborda un dilema muy similar en su autobiografía *Seguir viviendo*. Klüger, quien perdió

el cuerpo empieza a hablar en un lenguaje de síntomas». [«Der enge Zusammenhang zwischen Trauma und Schweigen ist vielfach behandelt worden; im Kern geht es dabei um die Einsicht, dass dort, wo die Zunge überfordert ist oder im Zaum gehalten wird, der Körper in der Sprache der Symptome zu sprechen beginnt»] (Assmann 2013, 57. [Trad. de R. Pérez Zancas]).

23. Una de las primeras obras publicadas de esta índole es el cómic *Maus* (1986) de Art Spiegelman. Sobre el trauma transgeneracional en supervivientes del Holocausto v. Pérez Zancas 2024.

a su padre a manos de los nazis cuando era una niña, enfrenta la difícil tarea de conciliar el recuerdo de él con su asesinato²⁴. Ella describe esta tarea como «reunir ambos sentimientos y aplicarlos a una sola persona, única e insoluble» (Klüger [1992] 1997, 35), resistiéndose a vincular su recuerdo con su trágico final:

Cuento todas estas bagatelas porque son todo lo que tengo de él, y eso que, ni con la mejor voluntad, consigo que encajen con el final que tuvo; porque sin caer en un falso patetismo, no puedo hacerme a la idea de lo que le sucedió. Pero tampoco sacudírmela. Para mí, mi padre fue una persona concreta, con estas características y con estas otras. El hecho de que acabara desnudo en una cámara de gas, buscando convulsivamente una salida, convierte en fútiles todos esos recuerdos, los desvirtúa. Sigue sin resolver el problema de que yo no pueda sustituirlos por otros ni tampoco borrarlos. No consigo hacerlos encajar con lo otro, hay una hendidura en medio. [...]

De las personas que queremos y conocemos tenemos una imagen que encaja en un marco mental y no se disgrega en una docena de instantáneas. Yo veo a mi padre en mis recuerdos quitándose cortésmente el sombrero en la calle, y en la imaginación lo veo muriendo una muerte infame, asesinado por los que él saludaba en la Neubaugasse, o en todo caso por otros como ellos. En medio, nada. (Klüger [1992] 1997, 34-35)

La indiferencia hacia las víctimas se hace patente no solo en el relato «Lo mejor eran los pájaros», cuando la hija pudo observar cómo las fiestas patronales continuaban sin interrupción tras el asesinato —«[...] había música y atracciones. Se veían las calles animadas» (Aramburu [2006] 2022, 85)—, sino también en la siguiente historia, titulada «Madres», que narra la historia de «la Toñi», una mujer de 35 años. En este relato, Aramburu abre una mirada hacia la realidad de las víctimas que quedan en la sombra, abandonadas, amenazadas, evitadas y rechazadas por la sociedad, enfrentándose a la soledad y al desamparo. La figura de Toñi, que pierde a su marido, un guardia municipal, en un atentado y se queda viuda con tres hijos pequeños, contrasta con la de una madre que ha perdido a su hijo en un enfrentamiento con un guardia civil, la que se alinea con lo que Rothberg denomina un 'Implicated Subject': «[They are] not criminally guilty; [...] not indictable by a court, but are rather politically and morally responsible for addressing their implication» (Knittel y Forchieri 2020, 11). Un día se acerca a Toñi y le advierte:

24. No fue hasta la publicación de su autobiografía en Francia que descubrió que su padre no había sido asesinado en Auschwitz (v. Klüger 2001, 39-40).

–Dile a tu marido que deje el puesto y se vaya. Si no, le tendrás que ir preparando la capilla ardiente y no te lo digo más. Ya estáis avisados, sinvergüenzas. [...] Tu marido es un español de mierda. [...] Largaos a vuestra tierra si no quieres que a tu marido lo saquen con los pies por delante. (Aramburu [2006] 2022, 36)

La voz narradora nos sitúa en «un pueblo costero de la provincia de Guipúzcoa» donde vive la familia. Nos introduce en una atmósfera de desconfianza y sospecha que caracterizaba al País Vasco, donde se percibía un estado de excepción latente entre la población. La tensión que sufre el matrimonio se evidencia en una conversación entre ellos, en la que el marido le ruega a ella que no divulgue las amenazas recibidas a nadie, ni siquiera a la vecina de enfrente. «Uno nunca sabe», argumenta, «y lo mejor era no dar que hablar» (Aramburu [2006] 2022, 41). Esta conversación refleja un clima de temor y represión similar al experimentado por víctimas en otras épocas y lugares bajo regímenes totalitarios y persecutorios.

A lo largo del relato, Aramburu centra su atención en Toñi, quien se convierte en símbolo de todas aquellas personas que han sido olvidadas, que no figuran en una estadística. Nos muestra el aislamiento al que ella se ve sometida por un entorno que, por convicción o temor a represalias, decide marginarla, ignorarla y evitarla después de haber sido señalada.

Tras el asesinato, en medio de su desconsuelo y luto, la persecución contra Toñi se intensifica al encontrarse desamparada por parte de sus amigos y vecinos más cercanos. La vecina le advierte: «–Mira, Toñi, es la última vez que vengo a visitarte porque me han dicho que como siga viniendo van a ir a por mí» (Aramburu [2006] 2022, 54). Pronto, esta vecina rehúye de ella en la calle por miedo a represalias. A pesar de su relación cercana, cuando Toñi la saluda «como era costumbre entre ellas», la vecina la ignora e intenta disculparse más tarde ante ella por la conducta y pasividad del pueblo:

Estoy segura de que muchas personas te acompañan en el sentimiento. Gente buena que lo único que pretende es que no te sientas sola. Y que no te van a llamar por teléfono porque, para empezar, eso da corte y encima sería una lata para ti, imagínate. Una manifestación por las calles..., bueno, eso ya sabes que no te van a hacer porque no se atreven. Eso es mucho riesgo en un pueblo pequeño. El miedica del alcalde ni siquiera se ha atrevido a declarar un día de luto. (Aramburu [2006] 2022, 45)

Además, la madre del joven asesinado vuelve a advertirle a Toñi:

–Te avisé y no hicisteis caso. Ahí tienes las consecuencias. Ahora aprendete el cuento: o te marchas o yo no sé quién criará a tus hijos. [...] –Gente como tú machacáis a Euskal Herria. –¿No le basta con lo que sufro? ¿Quiere usted aplastarme todavía más? –¿Sufrir? ¿Aplastar? ¡Qué caradura!

¿A ti te parece que el sufrimiento de una opresora vale lo mismo que el sufrimiento de todo un pueblo? (Aramburu [2006] 2022, 48-49)

Toñi finalmente sólo desea huir a un lugar donde nadie la conozca y «nadie, al pasar, murmure: ‘Mira, ésa es la mujer del que mataron’» (Aramburu [2006] 2022, 50). Cuando atacan a su hija durante el trayecto de la escuela a casa, ella sabe que ha llegado la hora de resignarse y huir. Sus vecinos, alineados con la madre del joven muerto según la definición de Rothberg, aliviados por su decisión de abandonar el pueblo, le pagan, gracias a una colecta, los gastos de la mudanza.

En la literatura de habla alemana sobre los primeros años de la época nazi, encontramos pasajes muy similares a este, donde se culpabiliza a los perseguidos y marginados. Un ejemplo lo proporciona la novela *Después de medianoche* (1937) de Irmgard Keun. Keun, desde el exilio, crea una radiografía de la vida cotidiana en Alemania en el año 1936. La obra ofrece una introspección en todas las capas sociales en los años previos a la persecución, deportación y asesinato de aquellos que fueron clasificados como judíos según las ‘Leyes de raza de Núremberg’ de 1935. La autora describe con minuciosidad el ambiente de terror, miedo y desconfianza en la Alemania nazi, donde la opinión pública estaba censurada y la libertad de expresión anulada. El totalitarismo se infiltró incluso en el pensamiento de las personas, otorgándoles el poder de la denuncia y exponiéndolos al mismo tiempo. A través de instantáneas y con una ironía áspera y caricaturesca, la protagonista y voz narradora expresa el miedo que siente por su amiga, enamorada de un judío, y el terror que le provoca la incompreensión de lo que sucede a su alrededor:

Se lo he dicho a Gerti muchas veces: «No busques tu desgracia, Gerti, y además la de Dieter». Él es una especie de mestizo de primera clase o de tercera clase: yo no acabo de comprender toda esa terminología. En cualquier caso, Gerti no puede tener con él nada de nada, por las leyes raciales. Y aunque Gerti esté simplemente sentada junto a Dieter en el rincón de algún café haciendo manitas, les puede caer una pena grave por haber herido la sensibilidad del pueblo. (Keun [1937] 2001, 21)

El periodista Heini, una figura que cobra protagonismo en los últimos dos capítulos de la novela, le afirma a un judío médico: «En Alemania es usted un indeseable. No puede ejercer su profesión ni operar en su clínica» (Keun [1937] 2001, 92). A continuación, añade: «No hable usted de patria, Breslauer, no puedo oír eso. Patria es donde lo tratan bien a uno. Si de niño me han maltratado en la casa de mi padre, de mayor no tendré de ella recuerdos entrañables» (Keun [1937] 2001, 93). En el relato «Madres», se puede percibir un ambiente de rechazo público muy similar hacia el marido de Toñi en las fiestas del pueblo:

Mientras manejaba las cuerdas en el balcón, los chavales, desde la plaza, le dieron una pita de aúpa. Lo llamaron de todo. Hubo quien le tiró una piedra del tamaño de una manzana, que si le pega en la cabeza estoy segura de que lo deja seco. Para él lo peor fue más tarde, por el camino de vuelta a casa. A la entrada del barrio lo paró uno que también era guardia municipal y con el que se llevaba bien, por lo menos hasta aquel momento. Lo estaba esperando en la acera, sin uniforme. Y bueno, ya les digo, se le puso delante con los puños cerrados. Pegarle no habría podido, pues ¡menuda corpulencia tenía el marido de la Toñi! Pero lo insultó a base de bien, todo lo que les diga es poco, con unos gritos que atraían curiosos de todas partes. Nadie, ni en la calle ni en las ventanas, abrió la boca para defender al marido de la Toñi. El hombre llegó a su casa pálido. La Toñi barruntó enseguida que un disgusto lo mordía por dentro, por más que él se empeñara en negarlo. [...] Entonces, sentado a la mesa de la cocina, le entró la llorera y se sinceró. La Toñi lo convenció para que pidiera la excedencia y se fueran los cinco a vivir un año en Corcubión, en casa de sus padres. (Aramburu [2006] 2022, 42)

En el funeral del marido de Toñi, el gobernador civil, quien también teme represalias si muestra abiertamente su apoyo hacia ella, le pide a Toñi confidencialidad y «cuidando de que ninguno de los que estaban allí al lado se enterase, que pasara al día siguiente por las oficinas del Gobierno Civil a recoger un cheque que tenía preparado para ella» (Aramburu [2006] 2022, 43).

La protagonista del relato «Maritxu», la madre de un terrorista encarcelado por cometer un atentado bomba en el que además murieron niños, también puede considerarse un claro ejemplo de un 'Implicated Subject'. Como señala Díaz de Guereño (2007, 190), este personaje es «una excelente muestra de esa resonante polifonía de la sociedad dominada por los terroristas, sobre la cual Aramburu construye su retrato de las víctimas», y consiste «esencialmente en una barahúnda de discursos, en la que predomina de forma abrumadora la justificación ideológica del terrorismo y la glorificación de sus agentes como soldados heroicos de un ejército de liberación».

El relato presenta dos perspectivas hacia el etarra que pertenecen a dos mundos claramente separados: el ámbito familiar y el público. La madre preocupada, quien dialoga en soledad con su difunto esposo, porque no consigue encajar la imagen íntima de su hijo con la pública del terrorista. Desde su entorno, Maritxu recibe elogios por el atentado que ha cometido su hijo, pero mientras ella se enfrenta a la soledad y sufre el encarcelamiento de su hijo, sus amigos celebran la liberación de su novia, Begoña, cómplice del atentado: «Estate orgullosa del hijo que pariste, Maritxu. [...] ¿Oyes la juerga que hay detrás mío? Andamos celebrando la puesta en libertad de Begoña» (Aramburu [2006] 2022, 64). Aunque el hijo es celebrado como un verdadero héroe mientras las paredes del pueblo se llenan de

carteles con su fotografía, a la madre esto le resulta extraño. Su sentimiento de alienación y distanciamiento queda patente cuando, en soledad, reclama el nombre que le dieron sus padres: «Se llama Joxian y punto. Potolo ni leches» (Aramburu [2006] 2022, 64). Y, dirigiéndose a la fotografía de su difunto esposo: «Joshé, al hijo le han metido veintiocho tacos. Pa que sepas» (Aramburu [2006] 2022, 65).

En el pueblo de Maritxu, las paredes glorifican al terrorista «Potolo» con su retrato, pero en el siguiente relato, «Enemigo del pueblo», las paredes se utilizan para marcar al excluido y perseguido. Este relato establece un diálogo con otras memorias de extrema violencia sin necesidad de coincidir temporal ni topográficamente. El protagonista, Zubillaga, es acorralado y empujado al suicidio por toda la comunidad después de haber sido marcado como traidor: «Que algo habría de verdad en lo que de él se decía para que lo despreciase todo el pueblo. Que si sería vasco no tendría necesidad de probarlo y menos de aquella manera que debía de ser el bochorno de su familia» (Aramburu [2006] 2022, 147). La facilidad con la que alguien puede ser señalado como traidor y ser excluido de forma tan violenta es alarmante. Una señora del pueblo le acusa de

Que estaba deshonorando la ikurriña. Que ya iba ella a mandar a alguno a que *se la quitaría*. Que el pueblo no perdona. Que era un sinvergüenza, un traidor y que de vasco, nada. [...] Había pintada con tinta roja en la piedra: ETA MÁTALOS. Él la miraba y los otros, se conoce que, como premio a su docilidad, se pusieron a hablarle en euskera. (Aramburu [2006] 2022, 145-146)

Otros miembros de su familia también son rechazados, como lo muestra la siguiente escena, cuando la carnicera se niega a atender a la hija de Zubillaga:

Ésta dijo con suavidad que le tocaba a ella. La carnicera siguió hablando con la otra. ¿Qué te pongo? La hija de Zubillaga se arrimó sin titubeos al centro del mostrador. Doscientos gramos de jamón serrano. Lo tuvo que repetir. No me queda, respondió con sequedad la carnicera. La hija de Zubillaga señaló con el dedo la pieza de jamón colocada sobre la repisa de mármol cuajada de fiambres. Doscientos gramos de ése, por favor. La carnicera se dignó mirarla a la cara por vez primera. Una mueca de desprecio torcía su boca cuando dijo: Yo no vendo a los enemigos de Euskal Herria. (Aramburu [2006] 2022, 150)

En la novela *Geisterbahn (Tren del terror)* se halla una situación muy parecida a esta. Igual que en el ejemplo de la novela *Después de medianoche*, nos encontramos en el año 1936. Mientras el hijo de un policia colaborador con la Gestapo, Bernhard Blank, aparece como voz narradora, el eje central de la historia lo ocupa la familia gitana de feriantes Dorn. El

padre, Alfons Dorn, y su cuñado han viajado hasta Berlín para comprar unos coches de choque:

El hombre levantó la vista, con gotas de sudor en la frente, una le resbaló por la nariz y no se la limpió. El calor aumentaba en la cabina. ¿Los coches de choque? Yo no vendo. Pero esto es una feria de ventas. Yo no vendo, volvió a decir el hombre, no a gitanos. Aquello fue una sonora bofetada, pero Alfons se recompuso como si nada. [...] Pero el hombre pasó de él, tampoco miró a Laurenz, sólo agitó la mano. [...] Haz una oferta, suplicó Laurenz. [...] Una vez más: no vendo. Adiós²⁵.

Krechel crea con su novela un mosaico de voces e historias, en las que también quedan tematizadas la violencia ultraderechista que sufren los hijos de Alfons Dorn, Anna e Ignaz, en los años noventa en su pueblo natal de Trier cuando intentan por fin dejar atrás el pasado traumático y convertir la antigua estación de ferrocarriles en un restaurante. Los dos se ven acechados por amenazas de representantes de la extrema derecha: les destruyen parte de su mobiliario y llenan las paredes de consignas incendiarias con «runas de las SS escritas» (Krechel 2018, 573). La denuncia a la policía, superada e impotente ante la situación, no será gestionada. Una vez más, los descendientes de las víctimas del nazismo se convierten en el blanco de las ideologías de extrema derecha sin recibir ninguna protección especial, enfrentándose a la desconfianza y los prejuicios de las autoridades. Indefensos y desamparados deciden no seguir luchando por un nuevo comienzo en su ciudad de origen, Trier, y no tienen más remedio que abandonar el restaurante y marcharse a otra ciudad, donde los rastros del pasado no les encuentren.

La autora –como ‘sujeto implicado’ y comprometida con la memoria cultural de su país– aborda en su novela el nazismo y su continuidad después de 1945 en Alemania, proyectando un panorama de la sociedad alemana del siglo XX y XXI basado en una «autenticidad secundaria» (Arndt 2022, 316-317), que surge de experiencias y recuerdos propios, así como

25. [«Der Mann sah auf, Schweißperlen auf seiner Stirn, eine rutschte dabei an der Nase entlang, der Mann wischte sie nicht weg. Die Hitze staute sich in der Bude. Die Autoscooter? Ich verkaufe nicht. Aber das ist doch eine Verkaufsmesse. Ich verkaufe nicht, sagte der Mann noch einmal, nicht an Zigeuner. Das war eine schallende Ohrfeige, aber Alfons nahm sich zusammen, als wäre nichts geschehen. [...] Aber der Mann sah an ihm vorbei, sah auch Laurenz nicht an, wedelte nur mit der Hand. [...] Machen Sie ein Angebot, flehte Laurenz schon fast. [...] Noch einmal: Ich verkaufe nicht. Auf Wiedersehen»] (Krechel 2018, 31-32. [Trad. R. Pérez Zancas]).

extensas investigaciones en archivos, algo de lo que, en parte, también se nutren los textos de Aramburu²⁶.

4. *LOS PECES DE LA AMARGURA*: UNA INVITACIÓN AL DIÁLOGO TRANSCULTURAL

La memoria literaria sobre el terrorismo de ETA emerge cuando ya dispone de todo un bagaje literario para poder abordar diferentes experiencias de violencia extrema. En su conjunto este bagaje incluye también estudios, conceptos, debates y términos que contribuyen a la configuración de un espacio en la memoria cultural contemporánea. En este contexto, la obra de Aramburu, especialmente a través de los relatos de *Los peces de la amargura*, se erige como un testimonio literario denso y profundamente conectado con las víctimas, que surge de una memoria comunicativa y documental ficcionalizada, un mosaico de voces que se integra en el tejido de la historia más reciente de España. Aramburu se sitúa dentro de la línea transgeneracional del compromiso activo con el testimonio, la 'posmemoria' (Hirsch 2012), interactuando con los diversos discursos literarios de la memoria con el fin de evocar, según Rothberg, un «dialogical exchange between memory traditions» (Rothberg 2009, 21). Por ello, al igual que Krechel, Aramburu se identifica desde una dimensión diacrónica como *Implicated Subject*, actuando como testigo y heredero comprometido de la cultura de la memoria.

Como se ha podido observar, los *topoi* literarios empleados por Aramburu, que invitan al diálogo con otras obras literarias que abordan genocidios u otras violencias extremas, son recurrentes en la literatura de la memoria: el trauma silenciado en la familia, el entorno intoxicado, la marginación, la persecución y la soledad de las víctimas, el sufrimiento de familiares y la lucha contra el olvido. Los textos aquí analizados fueron redactados en un contexto temporal contemporáneo y con una perspectiva inmediata de los acontecimientos, aunque desde una distancia geográfica consciente de que la labor literaria en relación con el pasado y la reflexión continua sobre la memoria colectiva contribuirán a forjar una memoria

26. En una entrevista cedida a Maribel Marín (2006, 39), Aramburu constata su implicación como escritor en la memoria cultural: «La misión del escritor es dar una presencia histórica a los individuos, ponerles nombre y situarlos en su ambiente cotidiano. He escrito unos cuentos que se alimentan de una realidad conocida por los posibles lectores, lo cual me ha obligado a documentarme, especialmente sobre aspectos psicológicos muy delicados, a conocer determinadas impresiones de víctimas, y también de criminales».

cultural acerca de los años más oscuros desde la instauración de la democracia en España. Su incursión en los espacios más íntimos de las víctimas del terrorismo perpetrado por ETA se integra en el legado cultural que invita al diálogo y la reflexión mediante la literatura.

En última instancia, la obra de Aramburu se suma al coro de voces transnacionales que exploran el dolor causado por la violencia extrema, proporcionando una perspectiva literaria sobre el pasado y su impacto en el presente con la vista de cambiar el futuro.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AIZPIRI, Ana. «La calamidad». En CASTELLS Luis y Fernando MOLINA (eds.). *Lecturas de la violencia vasca. Un pasado presente*. Madrid: Catarata, 2022, pp. 21-38.
- ÁLVAREZ MORENO, Juan F. y Lisa CASPARI. «Fernando Aramburu: «Es reicht ein kleiner Vorfall, damit sich der Hass entlädt»». *Zeit online*, 01.03.2020. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-02/fernando-aramburu-baskenland-separatismus-nationalismus-spanien> [1 abril 2024].
- ARAMBURU, Fernando. *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets, 2022 [2006].
- ARAMBURU, Fernando. «Obersalzberg: paisaje de postal y crimen». *El País*, 3 de octubre de 2023, p. 48.
- ARAMBURU, Fernando e Iñaki GABILONDO. Presentación de *Patria* de Fernando Aramburu. Entrevista entre Fernando Aramburu e Iñaki Gabilondo, 13 de septiembre de 2016. <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/patria-de-aramburu/> [1 abril 2024].
- ARAMBURU, Fernando y Karina SAINZ BORGÓ. «Entrevista con Fernando Aramburu: «Del País Vasco me llevé el dolor, la evocación y el deseo de intervenir con la palabra»», 20 de septiembre de 2016. <https://www.zendalibros.com/fernando-aramburu-del-pais-vasco-me-lleve-dolor-la-evocacion-deseo-intervenir-la-palabra/> [1 abril 2024].
- ARNDT, Christine. «Zwischen Fiktion und Zitat. Migration und Remigration in Ursula Krechels Roman *Landgericht* (2012)». En *Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. 72. Jahrgang, Heft 2, 2022, pp. 315-332.
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Gedächtnisformen*, 26 de agosto de 2008. <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39786/gedaechtnis-formen/> [1 abril 2024].
- ASSMANN, Aleida. *Auf dem Weg zu einer europäischen Erinnerungskultur*. Wien: Picus, 2012.
- ASSMANN, Aleida. «Formen des Schweigens». En ASSMANN, Aleida y Jan ASSMANN (eds.). *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation*, vol. 11. Paderborn: Wilhelm Fink, 2013, pp. 51-68.

- ASSMANN, Jan. «Der Begriff des kulturellen Gedächtnis». En DREIER, Thomas y Ellen EULER (eds.). *Kulturelles Gedächtnis im 21. Jahrhundert*. Bd. 1, Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe, 2005, pp. 21-29.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 2017.
- BAL, Mieke. «Introduction». En BAL, Mieke et al. (eds.). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hannover: University Press of New England, 1999, pp. VII-XVII.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. «Intimidación del daño: Las víctimas del terrorismo en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu». *Monteagudo*, 3.ª época, 2007, 12, pp. 185-196.
- ERLL, Astrid. *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. Eine Einführung*. Berlin y New York: Metzler, 2005.
- ETTE, Ottmar. «ZwischenWelten Schreiben in den Literaturen der Welt. Europa und die Literaturen ohne festen Wohnsitz». En ANASTASIO, Matteo et al. (eds.). *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert: Plurilinguale und interdisziplinäre Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2023, pp. 51-62.
- HENKE, Daniela y Tom VANASSCHE (eds.). *Ko-Erinnerung. Grenzen, Herausforderungen und Perspektiven des neueren Shoah-Gedenkens*. Berlin y Boston: de Gruyter, 2022.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- KEUN, Irmgard. *Después de medianoche*. Trad. de Carmen Gauger. Barcelona: Minúscula, 2001 [1937].
- KLÜGER, Ruth. *Seguir viviendo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 1997 [1992]. [Trad. Carmen Gauger].
- KLÜGER, Ruth. *Still Alive. A Holocaust Girlhood remembered*. New York: Feminist Press, 2001.
- KNITTEL, Susanne C. y Sofía FORCHIERI. «Navigating Implication: An Interview with Michael Rothberg». *Journal of Perpetrator Research*, 2020, 3.1, 6-9, pp. 6-19.
- KRECHEL, Ursula. «Ohr und Hand ganz unverwandt. Dankrede». En *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz*. Joseph-Breitbach-Preis 2009, Stiftung Joseph Breitbach, 2010, pp. 13-22.
- KRECHEL, Ursula. *Geisterbahn*. Salzburg y Wien: Jung und Jung, 2018.
- MALDONADO, Manuel (ed.). *Constelaciones híbridadas. Transculturalidad y transnacionalismo en la narrativa actual en lengua alemana*. Madrid: Síntesis, 2023.
- MARÍN, Maribel. «Fernando Aramburu. Escritor «El sufrimiento ajeno es mi sufrimiento, esa es mi postura personal y literaria»». *El País del País Vasco*, 19 de noviembre de 2006, p. 39.
- PÉREZ ZANCAS, Rosa. ««Wir wurden alle mit einer blauen Nummer am Arm geboren.» Nachgedächtnis und Fantastik in Doron Rabinovicis Roman *Suche nach M.*». En MARTÍ MARCO, María Rosario y Jesús PÉREZ-GARCÍA (eds.). *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E.T.A. Hoffmann (1776-1822)*. Tübingen: Narr Francke, 2024, pp. 217-226.

- PREMIOS EUSKADI DE LITERATURA 2017. <https://www.euskadi.eus/informacion/2017-premios-literatura-euskadi/web01-a2kulsus/es/> [1 abril 2024].
- RAMELSBERGER, Annette *et al.* *Der NSU-Prozess. Das Protokoll*. München: Kunstmann, 2018.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2006). «Cuanto antes pida ETA perdón, mejor para todos» (entrevista). *La Razón*, Madrid, 7 de septiembre de 2006, pp. 36-37.
- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- ROTHBERG, Michael. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- SCHWAB, Gabriele. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.
- SIGUAN, Marisa. *La memoria de la violencia*. Barcelona: Icaria, 2022.
- VILAS, Raúl. «Los peces de la amargura. Viaje sin retorno al infierno vasco». En *Libertad Digital*, 05.02.2009.: <https://www.libertaddigital.com/opinion/libros/viaje-sin-retorno-al-infierno-vasco-1276236195.html> [1 abril 2024].
- WELSCH, Wolfgang. «Was ist eigentlich Transkulturalität?». En DAROWSKA, Lucyna y Claudia MACHOLD (eds.). *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: transcript, 2010, pp. 39-66.
- WIEDEMANN, Charlotte. *Den Schmerz der anderen begreifen. Holocaust und Weltgedächtnis*. Berlin: Propyläen, 2022.

VARIA

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414225240>

ANTIGUAS PERSPECTIVAS EN EL DISCURSO MODERNO: TÓPICOS LITERARIOS EN LA BÚSQUEDA DE LA PAZ*

Ancient Insights in Modern Discourse: Literary Topoi in the Pursuit of Peace

Zahra NAZEMI

University of Córdoba (Spain) and Razi University (Iran)

zabra.nazemi72@gmail.com

Recibido: 04/09/2023; Aceptado: 04/04/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. ZAHRA NAZEMI. ANTIGUAS PERSPECTIVAS EN EL DISCURSO MODERNO: TÓPICOS LITERARIOS EN LA BÚSQUEDA DE LA PAZ. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 225-240.

RESUMEN: Este estudio explora un aspecto significativo del análisis de los tópicos literarios, que permite la conexión de textos de diversos trasfondos culturales, históricos y literarios. Basándose en una investigación previa sobre la posición de los tópicos en los estudios de literatura comparada, el objetivo de la presente investigación es ilustrar cómo estos conceptos recurrentes tienen la capacidad de relacionar textos de diferentes contextos. Esto facilita un intercambio significativo entre los lectores, mejorando la comprensión de ideas compartidas y potencialmente contribuyendo a la paz y a la concordia. Además, este estudio revela que la presencia de los tópicos se extiende más allá del ámbito de la literatura y puede encontrarse en diversos medios culturales como la televisión o el cine. Para respaldar estos argumentos, el análisis se centra en

* This research has been funded by the Spanish Society of General and Comparative Literature (SELGYC). The author expresses sincere gratitude to SELGYC for their support. The author is also grateful to the anonymous reviewers of the journal for their insightful comments, and to Professor Gabriel Laguna Mariscal, for offering valuable suggestions.

la representación de la «locura del amor» en una serie de televisión iraní llamada *Shabrazad* (2015), dirigida por Hassan Fathi, y en la obra teatral estadounidense *A Electra le sienta bien el luto* (1931) de Eugene O'Neill. Al rastrear sus orígenes hasta el *Otelo* de Shakespeare, a su vez profundamente influenciado por la literatura clásica occidental, este análisis destaca el impacto perdurable de los tópicos a lo largo de diferentes períodos y contextos culturales.

Palabras clave: tópicos; literatura comparada; locura del amor; serie iraní; Eugene O'Neill; literatura y cine.

ABSTRACT: This study explores a significant aspect in the analysis of literary topoi, which involves connecting texts from diverse cultural, historical, and literary backgrounds. Building upon a previous investigation into the position of topoi in comparative literature studies, the aim of the present research is to illustrate how these recurring concepts can bridge texts from different contexts. This facilitates a meaningful exchange among readers, enhancing the comprehension of shared ideas and potentially contributing to peace and harmony. Furthermore, this study reveals that the presence of topoi extends beyond the realm of literature and can be found in diverse cultural mediums such as television or cinema. To support these arguments, the analysis focuses on the portrayal of «madness of love» in an Iranian television series called *Shabrazad* (2015), directed by Hassan Fathi, and in the American play *Mourning Becomes Electra* (1931) by Eugene O'Neill. By tracing their origins to Shakespeare's *Othello*, itself highly influenced by western classical literature, this analysis highlights the enduring impact of topoi across different periods and cultural contexts.

Key words: Topoi; Comparative Literature; Madness of love; Iranian Series; Eugene O'Neill; Literature and cinema.

1. INTRODUCTION

Topoi, as conceptual contents rooted in the tradition, continue to exert influence over modern literature and culture. Curtius, who first introduced topoi to literary studies in 1948, aptly described them as «rhetorical commonplaces» due to their repetitive nature and ideological implications (1983, xiii). In Aristotelian discourse, topoi served a rhetorical function that remains intrinsic to their essence (Gómez Luque 2018, 30-31). Topoi have consistently been renowned for their recurrence and vital rhetorical functions. Far from being merely decorative elements, they serve a crucial purpose in enriching the text, guiding the reader, and effectively conveying ideas (see Leeman 1982, 189; Curtius 1983, 79; Márquez Guerrero 2002, 254-255; Escobar Chico 2000, 141-142; Laguna Mariscal 2014, 27; Gómez Luque 2018, 50).

Topoi are characterized by their enduring presence throughout the history of literature within each specific cultural background¹. Tracing their exact origins can be challenging due to the prevalence of oral tradition, but acknowledging their recurring nature is of utmost significance for the verification of their topicality. The veracity of topoi in specific contexts can be ascertained by examining their syntactical development and evolution within the same cultural tradition. Consequently, the exploration of topoi aligns with the objectives of comparative literature, encompassing elements of «parallelism», «development», «evolution», and «comparison» (Nazemi 2022b, 188). Through this process, intertextual connections can be observed between texts that incorporate similar topoi, further enriching the understanding of their cultural and literary contexts.

Considering this hypothesis, topoi possess the potential to forge connections among texts of varied origins, irrespective of whether they exhibit any factual correlation. Should such connections exist, according to Genette's theory of intertextuality, the relationship adopts a «hypertextual» nature. Conversely, if the author has not directly drawn influence from a given source, we can explore «architextual» relationships between texts that incorporate similar topoi (1997, xix). López Martínez finds this relationship even more intriguing than the factual connection between authors (2007, 11). Importantly, it is the readers who ultimately delineate and decipher these intricate connections. In that case, we deal with a comparative approach to literature and not with a study on tradition or influence. This observation holds significance as it contributes to addressing our social and political challenges. Topoi can guide us in identifying connections between texts originating from various geographical, cultural, religious, and linguistic backgrounds, thereby fostering a dialogue between distant cultures and ideologies. This dialogical approach aligns with the main objectives of comparative and interdisciplinary studies, particularly the American school of comparative literature (see Nazemi 2022b, 177-178). This school advocates «the study of literature beyond the confines of one particular country» (Remak 1961, 3) and additionally contributes to the process of globalization².

Furthermore, much like literary adaptations³, topics represent formalized manifestations of universal experiences in different cultural traditions

1. For the definition of topoi see Laguna Mariscal (1999, 2022), Escobar (2000, 2006).

2. See Saussy's discussion on the topos «China and the world» and its relationship to globalization (2007).

3. Both topoi and adaptations encapsulate traditional concepts in modern forms, facilitating a dialogue in Mikhail Bakhtin's terms, between distinct literary pieces. Hutcheon draws upon Bakhtin's concepts to elucidate that adaptations establish a link to recognizable

that have survived through successive generations. This notion resonates with Highet's assertion that «Our modern world is in many ways a continuation of the world of Greece and Rome» (1951, 1). This statement remains intriguing as it serves as a reminder that our contemporary life is not entirely novel but rather a continuation of antiquity. Throughout each literary history, these ideas have remained prevalent, enabling us to examine how characters from diverse cultures have addressed them. Through studying their approaches, we can draw lessons from their successes or learn from their mistakes. Such intertextual analysis not only enhances our understanding of an author's work but also fosters political harmony among nations with distinct backgrounds. In other words, by recognizing shared ideas, readers can forge connections and gain an appreciation for other cultures, understanding that those cultures have also grappled with similar subjects, attitudes, and life experiences. This objective remains central and vital to comparative research studies (see Nazemi 2023a).

To illustrate this, let us consider «the madness of love». This topos depicts the overwhelming nature of love, which can lead to irrational behaviour driven by intense passion, anger, or jealousy. In narratives incorporating this topos, the lover becomes possessive of their beloved and cannot tolerate any actions they perceive as betrayal. This obsession may be depicted through images of fury, frustration, or violence. Consequently, when the lover suspects any behaviour that contradicts their ideals of love and loyalty, they may act impulsively and irrationally, resorting to actions such as verbal attacks, physical violence, suicide, or even murder. This portrayal highlights the blindness and lack of rational thinking that accompanies such intense emotions.

In western classical literature, the term *furor amoris* is employed to characterize the madness of love. In Euripides's tragic play *Medea* and its subsequent adaptations, Medea, overwhelmed by Jason's betrayal, commits the horrific act of murdering their own children. In various Greek and Latin narratives, characters like Phaedra feature: she, in her despair, chooses suicide to tarnish Hippolytus's reputation and seeks revenge for his rejection.

existing works, and this link constitutes a part of their «formal» or «hermeneutic identity» (Hutcheon 2013, 21). Nevertheless, while literary adaptations are frequently the result of a conscious endeavour (170), the evolution of classical topoi within modern texts can transpire unintentionally as well. That is the reason why earlier in our discussion on topoi, we alluded to Genette's distinctions between «hypertextual» and «architextual» links, depending on whether a work has been directly influenced by another or has evolved organically without conscious or direct efforts. For the definition of adaptations see Sanders (2006, 18) and Hutcheon (2013, 170).

In Virgil's epic *Aeneid*, Dido tragically ends her own life after being abandoned by her lover, and in Ovid's narrative poem *Metamorphoses*, tales such as those of Scylla and Polyphemus showcase acts of murder driven by passionate jealousy and anger. Instances of this literary topos abound within western classical texts⁴. As we can see, love-driven madness can manifest in various ways, even escalating to tragic actions such as homicide and suicide. Moreno Soldevila delves into the historical roots of *furor amoris* within the Roman tradition (2011, 245-248). In the context of ancient Rome, instances of physical violence arising from jealousy were sometimes construed as evidence of genuine affection and consequently deemed permissible (Laguna Mariscal 2011, 367). It is, therefore, unsurprising that this topos, serving as a mirror of human emotions, plays a significant and notable role within literary works in each cultural tradition.

Now, let us consider the potential of taking an Eastern text which offers a distinct contemporary representation of this universal experience, and comparing it with Western works that have been politically distant from one another. As such, we are dealing with a universal experience, that have different literary crystallizations in distant cultures. As an example, over the years, the Iran-USA political enmity has been evident. Exploring shared concepts and experiences in cultural productions from these distant cultures could potentially foster dialogue between their readers. Madness of love finds a notable adaptation in both the Iranian series *Shahrzad* (2015-2018) and the American trilogy *Mourning Becomes Electra* (1931). The selection of *Shahrzad* as a television series also highlights the idea that the presence of topoi extends beyond literature⁵.

2. SHAHRZAD AND OTHELLO: EXPLORING BONDS

The Iranian television series *Shahrzad* delves into a variety of narratives that explore this recurring topos. Notably, the central characters—Shahrzad, Farhad, and Ghobad—form a complex love triangle that serves as a focal point

4. For studies on the reception of *furor amoris* see Chen Sham (2010) and Cabello Pino (2018, 68-73).

5. Most scholarly research on topoi focuses on western classical or modern literature, neglecting other art forms such as cinema, music, and advertising. For some studies on topoi in cultural productions refer to Ramírez de Verger (2001), Martín Rodríguez (2010; 2014, 43-45), González Vaquerizo (2016), Laguna Mariscal (2019, 137), Vega (2018), Invernón Martínez (2020) and Nazemi (2023a, 2024).

for this motif. Shahrzad and Farhad have shared a profound romantic connection over the years, yet irresistible circumstances force Shahrzad into a marriage with Ghobad, the son of a wealthy mafia, to safeguard Farhad. As the storyline unfolds, Shahrzad finds herself compelled to sever ties with Ghobad, a decision imposed against the couple's true wishes. After the divorce, she resolves to reunite with Farhad, her beloved, and formalize their union. This course of action intensifies Ghobad's anger, driving him down a path of revenge and persecution against Farhad. In doing so, he aims to penalize Shahrzad for her rejection and rekindle her fondness. He intermittently thwarts Shahrzad's opportunities to see her son or harbours intentions of meddling with Farhad's career, potentially leading to Farhad losing his job.

In parallel, the series interweaves a secondary narrative that revolves around a couple intimately connected to Farhad and Shahrzad. This pair also grapples with the tumultuous emotions of madness of love, which is perhaps more related to our discussion here. Babak, a literature student, becomes increasingly suspicious of his fiancé's involvement with a militant named Teymouri. Every evening, as they perform their roles on the theatre stage, Teymouri takes his place among the audience. He arrives bearing bouquets of flowers for Maryam, Babak's fiancée. Teymouri pretends to make efforts to dissuade the government from banning the play, all with the aim of inspiring Maryam and capturing her attention. Ultimately, Maryam becomes weary of Babak's jealousy and allured by Teymouri, expresses her aspirations for career growth, and makes the decision to end her relationship with Babak.

Babak's suspicions are seemingly validated when he observes Maryam and Teymouri walking together down the street. During this encounter, Teymouri is seen offering a wedding ring to Maryam as part of a marriage proposal. This triggers a strong wave of anger and jealousy in Babak. In a fit of rage, Babak confronts them and shoots Teymouri. Amidst a heated altercation, Teymouri's attempt at retaliation results in a tragic outcome: an accidental shot takes the life of Maryam, Babak's fiancée, who valiantly shielded Babak. The loss of his beloved leaves Babak shattered, burdened by remorse and guilt, ultimately driving him to take his own life.

This reinterpretation takes its creative cues from Shakespeare's *Othello*, as each evening in Tehran, Babak and Maryam also bring forth a rendition of this theatrical masterpiece, and intriguingly, the tapestry of the play begins to interweave with their personal lives⁶. Parallels emerge between

6. We are indeed witnessing a transcultural adaptation or appropriation (in Hutcherson's terms) of *Othello* in *Shahrzad*, evident in both the love triangle involving Shahrzad, Ghobad, and Farhad, as well as Babak, Maryam, and Teymouri (see Nazemi 2022a, 202-207; also, Yazdanjoo, Asadi Amjad and Shahpoori Arani 2018, 9).

Shakespeare's story and their own reality, where a profound connection is established. In both worlds—Shakespeare's realm and their own—there runs a shared theme of profound jealousy, unrestrained fury, a sorrowful downfall, and ultimately, a self-inflicted tragedy that envelops the lovers.

In the discussions about the origins of *furor amoris* in western classical literature, we noted that, within the Roman tradition, instances of violent actions stemming from jealousy could be taken as evidence of love. Curiously, Othello touches upon this very notion when, following his role in the sorrowful demise of Desdemona, he claims that his feelings were not driven by jealousy but rather by an overwhelming love: «Then must you speak / Of one that loved not wisely, but too well; / Of one not easily jealous, but being wrought, / Perplexed in the extreme» (5.2.403-406)⁷. Both lovers cause (directly or indirectly) the murder of their beloveds driven by the overwhelming and maddening power of love. However, there is a clear difference: Othello deliberately commits the murder of his wife, whereas Babak's intention is not to kill his beloved but rather the rival, though the outcome ultimately unfolds in the opposite manner. In both works, the victims are denied sufficient time to establish their innocence, as the lovers hastily pass judgment based on minor details (the handkerchief in *Othello*, 3.4 and the wedding ring in *Shahrzad*).

So far, our primary focus has been on the narrative of Babak and Maryam, yet a similar dynamic unfolds in the triangle involving Shahrzad, Farhad, and Ghobad. During her marriage to Ghobad, Shahrzad coincidentally encounters Farhad in a coffee shop. Broken-hearted over the loss of a new lover, Farhad inadvertently shatters a vase on the table. Moved to help, Shahrzad offers her handkerchief to stem any potential bleeding. Unbeknownst to them, this gesture is witnessed by someone close to Ghobad. Incensed by what he perceives as betrayal, Ghobad erupts in anger, convinced that Shahrzad has been unfaithful. However, embodying the traits of a modern, educated, and empowered woman who values communication, Shahrzad attempts to explain the situation to Ghobad, thereby resolving the conflict (see Yazdanjoo, Asadi Amjad and Shahpoori Arani 2018, 9-11). This mode of open communication and dialogue to address issues is notably absent in the stories of Babak and Othello, as they deny their loved ones the opportunity to clarify and reconcile. In both Othello and Babak there is a lack of patience for their loved ones' justifications or explanations; instead, they act hastily based on appearances. Both characters are ardent lovers who cannot

7. For discussions on Othello's jealousy see Mussari (2010, 84-86) and Holmer (2010, 210-211).

imagine life without their beloved partners. Tragically, both characters ultimately succumb to suicide due to overwhelming guilt. Nonetheless, distinct contrasts emerge; as mentioned earlier, Othello's act of killing Desdemona stems from a punitive motive, whereas the unfortunate death of Maryam is entirely accidental. Adding to this, Desdemona remains guiltless of any unfaithful deeds (5.2), whereas Maryam begins to initiate a relationship with Teymouri after her separation from Babak.

Hassan Fathi, the director of *Shahrzad*, draws inspiration from Shakespeare's elements while crafting the script for the series, but was Shakespeare innovative in his writing of *Othello*? Shakespeare's profound familiarity with classical Greek and Roman literature is evident in numerous aspects of his works. He was inspired by a variety of sources, incorporating themes and characters from Greek tragedies, as well as from Roman history (as seen in historical plays like *Julius Caesar* and *Antony and Cleopatra*). Additionally, he frequently utilized classical myth in his plays, showcasing his deep knowledge of classical literature. Specifically, Shakespeare's engagement with Ovid's *Metamorphoses* is noteworthy, as it provided him with a rich source of inspiration (Taylor 2000). Ovid's exploration of concepts like the madness of love resonated with Shakespeare, and examples of this recurring motif can be observed in Shakespeare's works, such as *Romeo and Juliet* or *Antony and Cleopatra*, among the others.

Ovid's *Metamorphoses* illustrates intense emotional outbursts driven by jealousy upon discovering one's beloved in the company of another (Nazemi 2022b, 186). Throughout Ovid's narrative poetry, numerous instances of *furor amoris*⁸ are evident. Noteworthy is the tale of Polyphemus, Galatea, and Acis (Book XIII, 750-903)⁹, which closely parallels Babak and Maryam's subplot in *Shahrzad*. In Ovid's Latin poetic tradition, the envious suitor resorts to killing his rival upon witnessing him with his cherished partner. Polyphemus's actions lead to profound distress and desolation for Galatea (Nazemi 2022b, 186; 2023b, 1035).

Both Shakespeare's play and the Iranian series share elements with Ovid's *Metamorphoses*, specifically when they focus on the portrayal of intense reactions driven by jealousy upon discovering a beloved with someone else. Additionally, both Maryam and Galatea attempt to rescue their loved ones: Maryam leaps to protect Babak, while Galatea returns

8. The classical term is deliberately employed here to underscore Shakespeare's adherence to the classical tradition.

9. Certainly, Ovid's storytelling is also a reimagining of the myth of Polyphemus, which has its roots in Ancient Greece. This tale was recounted by Homer and Philoxenus of Cythera.

to transform Acis into a Sicilian river: «sed sic quoque erat tamen Acis, in amnem / versus, et antiquum tenuerunt flumina nomen» (1892, 13.896-897). However, notable disparities also exist in the particulars of these stories, exemplifying the workings of polygenesis in the evolution of topoi, due to the cultural tradition in which they are based¹⁰. For example, Acis genuinely loves Galatea (XIII.754), while Teymouri is merely an infatuated middle-aged man fixated on a young woman, lacking true love. Galatea harbours animosity toward the Cyclops (XIII.758), whereas Maryam loves Babak and is only attracted to Teymouri for his social status, seeing it as a way to improve her own position and success in a male-dominated society (see Nazemi 2022a, 205). Maryam is depicted with Teymouri in the context of a marriage proposal, while Galatea is shown with Acis in a purely romantic scene, as expressed by the lines «senserunt undae; latitans ego rupe meique / Acidis in gremio residens procul auribus hausit» (XIII.786-787)¹¹.

Thus, *Shahrzad* follows on the footsteps of Shakespeare by portraying the tumultuous nature of love, thereby establishing an intertextual link between the two works. This also exemplifies the literary crystallization of this experience within the diachronic framework of distinct cultures, what we could call a literary appropriation. Thus, we can address the notion of «tradition», as we acknowledge *Shahrzad's* debt to *Othello* as well as Ovid's influence on Shakespeare, or the influence of western classical literature, in general, on the English bard. Consequently, the development of a topos can allow readers with literary knowledge to view and compare three texts from diverse historical and cultural backgrounds: a contemporary Iranian television series, a Renaissance English tragedy, and an ancient Latin narrative poem.

3. SHAHRZAD AND AMERICAN DRAMA?

Now, revisiting our earlier discussion, what if we were to consider a connection between this Iranian production and an American text, despite their temporal and cultural disparities? Undoubtedly, the madness of love,

10. The recreation of topoi can arise from genetic inheritance or the concept of «polygenesis» (see Escobar 2000, 138; Laguna Mariscal 2013, 208). As such, the appearance of topoi can result from direct influence, a natural literary process (see Nazemi and Laguna Mariscal 2022, 400), or even a combination of both. In the case of polygenesis, we are not dealing with distinct topoi but variations of the same topos.

11. «And I behind a rock, / Hidden and lying in my Acis's arms» (Ovid 2008, XIII.786-787).

being a universal human experience, can manifest in myriad representations and variations. Lovers consumed by passion may display a spectrum of behaviours. Eugene O'Neill's 20th-century American trilogy, *Mourning Becomes Electra*, adeptly illustrates this topos, presenting both similarities and distinctive interpretations. This trilogy is notably an adaptation of Aeschylus's *Oresteia* (Asselineau 1958; Beşe 2001; Black 2004) but echoes numerous narratives through the incorporation of Greco-Roman schemes, motifs and topoi¹².

In this trilogy, Orin is deeply infatuated with his mother, Christine, while Lavinia develops strong feelings for her father, Ezra. These infatuations lead Orin and Lavinia to suspect that there might be an illicit relationship between Christine and Adam Brant. To confirm their suspicions, they start secretly observing their mother's actions. Orin's doubts are confirmed when he witnesses a romantic moment between Christine and Brant (O'Neill 1988, 2.IV). «Overwhelmed with jealousy» (Dowling 2009, 373) and encouraged by his sister Lavinia, Orin tragically shoots the man he finds in a romantic encounter with Christine (O'Neill 1988, 2.IV.994-995). This event occurs after Christine abruptly leaves the scene. Upon learning about the death of her lover, Christine is overwhelmed by despair and quickly takes her own life (2.V.1002). This heart-wrenching incident becomes the catalyst for Orin's downfall. He finds it increasingly difficult to cope with life without his love, and the burden of guilt over Christine's death weighs heavily on him. This tragic sequence of events sets the stage for Orin's eventual downfall (3.III.1043)¹³.

Evidently, both the Iranian and American narratives adhere to a common narrative pattern, though in distinct ways. That is why, earlier in our discussion, we mentioned that we are dealing with different literary expressions or appropriations of a shared experience framed in different cultural traditions. In both stories, lovers driven to madness by their affection end up committing violent acts that lead to the demise of their loved ones, and overwhelmed by guilt, they ultimately resort to suicide. Numerous parallels can be drawn in the progression of this topos in the two texts, which stem from distinct cultural backgrounds. Both Maryam and Christine find themselves unable to defend against the accusations made by their envious

12. For instance, consider how the motif of murder driven by love connects O'Neill's tragedies to the narratives of Medea (Nazemi 2022b, 186-188). Alternatively, observe the way in which the transformation of love from hatred reflects Homer's *Iliad* (Nazemi and Laguna Mariscal 2022, 411-412).

13. For a discussion on madness caused by guilt in O'Neill's trilogy see Nazemi, Maliki and Laguna Mariscal (2022, 205-206).

admirers. Interestingly, both are discovered outdoors in the company of their lovers and they both plan to start anew with their new partners¹⁴. Maryam, originating from the more conservative Iranian Islamic culture that prohibits relationships outside of marriage, demonstrates a greater sense of modesty. This is evident when contrasting the famous kissing scene between Christine and Brant in *Mourning Becomes Electra* (2.IV.989) with *Shahrzad's* portrayal of Maryam, who timidly discourages Teymouri from getting too close and apprehensively surveys the street, fearing societal judgment for walking alongside an unfamiliar man.

A crucial similarity arises in the depiction of this experience in these two works, which is absent in *Othello*. Orin and Babak never intend to kill their respective love interests; their actions are driven solely by circumstances beyond their control. Maryam's demise is an unintended result of Teymouri's accidental gunshot, while Christine's death is a result of her own choice to end her life. Nevertheless, it is indeed accurate that the actions of the lovers significantly contribute to the demise of their beloved. Interestingly, both narratives involve the use of a firearm for both murder and suicide. However, as the stories unfold, it becomes apparent that Teymouri is merely wounded and not deceased, while Adam Brant's fate is doomed to death.

While it is captivating to examine the similarities and disparities in the portrayal of passionate love in these two works, what is even more intriguing is their shared adherence to an older narrative structure, found in Shakespeare's *Othello*, itself influenced by Ovid's *Metamorphoses*. Once again, the archetype of a Polyphemus-like character emerges within the narrative of Orin. This character, much like the one from Ovid's myth, enters the scene unexpectedly after encountering the enamoured couple, injecting an element of surprise into the storyline. The intensity of his jealousy has the power to swiftly obstruct «rational thinking», driving him to carry out an impulsive and violent act (Nazemi 2022b, 188). Strikingly, his intention is not to fatally harm his beloved, but rather to inflict emotional anguish upon her, thereby exacting a form of punishment (188).

The cherished female characters find themselves powerless to defend against the irrational anger of the envious figure. This dynamic creates a fascinating parallel structure, one that ultimately converges back to ancient sources, whether organically evolved within these narratives or influenced directly or indirectly. This exploration serves to underscore the enduring

14. Following the murder of her husband, Christine intends to run away with Adam Brant (O'Neill 1988, 2.IV.992-992).

nature of these thematic concepts, revealing that they have existed for an extensive period. Moreover, this comparative analysis encourages a deeper investigation into the contextual backdrop that birthed these two literary works. It raises the question of how the circumstances surrounding their creation facilitated the emergence of such profound subjects. For instance, in Babak's story, the central concern revolves around financial stability, leading him to lose his beloved to Teymouri, a prosperous general, against the backdrop of the 1953 Iranian coup d'état and its ensuing political upheaval. On the other hand, O'Neill's focus is similarly drawn to the upheaval and despair spawned by the American Civil War, magnifying the characters' frustrations. In essence, both stories delve into the impact of political tumult on the intricate fabric of familial relationships.

The cultural backdrop in which these works were produced holds significant sway over their interpretation and significance. Delving into Christine, we encounter a portrayal of extramarital relationships from a Western perspective. Conversely, in the case of *Shahrzad*, the narrative unfolds against a distinct backdrop. Although set in the pre-Islamic revolution era, its reception is shaped by the Islamic revolution, subjecting it to the constraints and regulations governing cinema and television during this time (see Nazemi 2022a, 206). Consequently, we shift our focus from the archetypal pre-marriage romantic entanglements like Galatea's, the false accusations of infidelity towards Desdemona, or Christine's illicit affair, to a young woman negotiating a formal marriage proposal. Teymouri's interactions with Maryam reflect a notable pattern. She deliberately avoids addressing him by his first name or using the familiar form of address (singular «you» or «تو» (*To*) in Persian), consistently opting for politeness, maintaining a certain physical distance, and avoiding any extremes. Babak's reaction, too, is partially shaped by the traditional concept of masculine honour (*Gheyrat*) prevalent in society, which compels men to safeguard their female loved ones from the advances of other men. This exploration of topoi further encourages us to scrutinize and contrast the nuances of gender constructs across these two cultural milieus.

O'Neill's profound connection to both Shakespeare and western classical literature is well-documented by the critics (see for example, Berlin 2000 and Khare 1998). His familiarity with these works permeates his writing, as evidenced by the presence of Shakespearean texts in the background of his most renowned play, *Long Day's Journey into Night*. Additionally, O'Neill's personal diary entries reveal his engagement with classical literature while crafting this trilogy (Black 2004, 169-172). Thus, the recurrence of the madness of love can be interpreted through the lens of Genette's definition of hypertextuality, signifying a lineage of influence from Shakespeare and

ancient Greco-Roman literature. However, when examining the relationship between *Shabrzad* and O'Neill's play, we encounter a different dynamic. While both may have drawn inspiration from Shakespeare and, by extension, from Ovid, there is no evidence indicating a direct influence of O'Neill's work on *Shabrzad*. Consequently, the connection between Fathi's production and O'Neill's play may be better understood in architextual terms, perceived by the readers. Both represent a shared phenomenon adhering to similar narrative structures, albeit varying in some details. As such, despite lacking factual influence from one another, they demonstrate a convergence in their representation of a universal human experience, framed in different cultural traditions.

4. CONCLUSIONS

Most scholarly investigations have cantered around classical topoi within the Western canon. Yet, topoi, as reflections of universal human experiences, emerge in diverse cultural traditions. This realization opens a promising avenue for further scholarly inquiry into how topoi are crystalized in Eastern culture as well. The examples explored in this study merely scratch the surface of the countless literary works that exhibit analogous structural elements. Attempting to compile a comprehensive list would be impossible in practice. Nevertheless, through an examination of how these shared notions and structural elements permeate culturally diverse works, we can gain valuable insights into how simple acts of comparison can foster meaningful cross-cultural dialogue.

This study has suggested that the existence of topoi across different cultures may constitute a process of appropriation. When the connection between texts in terms of the presence of a topos is not caused by a direct influence (tradition), the role of the reader becomes significant. Readers themselves can establish connections between narratives irrespective of cultural backgrounds, guided by the presence of a shared topos. This article has also illuminated how the Iranian *Shabrzad* series and the American play *Mourning Becomes Electra* draw inspiration from Shakespeare's *Othello* and further from Ovid's *Metamorphoses*. However, it is argued that the relationship between O'Neill and Fathi's works does not stem from tradition or deliberate/direct influence. Instead, it is a connection created by the reader through their perception of a shared structure, developed in different cultural contexts.

5. BIBLIOGRAPHY

- ASSELINEAU, Roger. «Mourning Becomes Electra as a Tragedy». *Modern Drama*, 1958, 1(3), pp. 143-150.
- BERLIN, Normand. *O'Neill's Shakespeare*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000.
- BEŞE, Ahmet. «Antiquity and the Making of American Myth: The Oresteia and Mourning Becomes Electra». *Journal of American Studies of Turkey*, 2001, 13, pp. 13-22.
- BLACK, Stephen A. «Mourning Becomes Electra as a Greek Tragedy». *The Eugene O'Neill Review*, 2004, 26, pp. 166-188.
- CABELLO PINO, Manuel. *Motivos y tópicos amatorios clásicos en El amor en los tiempos del cólera*. Huelva: Universidad de Huelva, 2018.
- CHEN SHAM, Jorge. «El fuego incandescente: el motivo del *furor amoris* en Matías Montes Huidobro». *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 2010, 13.1, pp. 121-132.
- CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. W. R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- DOWLING, Robert M. *Critical Companion to Eugene O'Neill*. New York: Facts on File, 2009.
- ESCOBAR CHICO, Ángel. «Hacia una definición lingüística del tópico literario». *Myrtia*, 2000, 15, pp. 123-160.
- ESCOBAR CHICO, Ángel. «El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 2006, 26, pp. 15-24.
- FATHI, Hassan. *Shabrazad*. Tehran: Tasvir Gostar Pasargad, 2015.
- GENETTE, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. J. E. Lewin (trans.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GÓMEZ LUQUE, Juan Antonio. *El tópico literario de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española de los Siglos de Oro* (Doctoral Dissertation). Córdoba: University of Córdoba, 2018.
- GONZÁLEZ VAQUERIZO, Helena. «Odi et amo. Amor y violencia en el tango». *Universidad de La Habana*, 2016, 282, pp. 192-201.
- HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. London and New York: Oxford University Press, 1951.
- HOLMER, Joan Ozark. «Desdemona, Woman Warrior: "O! these men, these men!" (4.3.59)». In BLOOM, Harold (ed.). *William Shakespeare's Othello*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010, pp. 185-218.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge, 2013.
- INVERNÓN MARTÍNEZ, Pilar. *Pop Poetry: A philological, literary, and cultural study of the original lyrics of the album Revolver (1966) by The Beatles* (Bachelor thesis). Córdoba: University of Córdoba, 2020.
- KHARE, R. R. *Shakespeare, Eugene O'Neill, T.S. Eliot and the Greek Tragedy*. New Delhi: mittal Publications, 1998.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada: historia de un tópico literario (I)». *Anuario de Estudios Filológicos*, 1999, 22, pp. 197-213.

- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. «Riñas». In MORENO SOLDEVILA, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amoratorios en la literatura latina (siglos III a. C.-II d. C.)*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011, pp. 366-369.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. «Eres mi padre y mi madre: tradición literaria de un tópico amoratorio atribuido a Jesús en el Evangelio». In PELÁEZ DEL ROSAL, Jesús, Lautaro ROIG LANZILLOTTA and Israel MUÑOZ GALLARTE (eds.). *Liber amicorum en honor del Profesor Jesús Peláez del Rosal*. Córdoba: Ediciones El Almendro, 2013, pp. 207-217.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. «Regalos para enamorar (*munera amoris*): un tópico literario de ayer y de hoy». In MORENO SOLDEVILA, Rosario y Juan MARTOS (eds.). *Amor y sexo en Roma: su reflejo en la literatura*. Huelva: Universidad de Huelva, 2014, pp. 25-56.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. «Ghosts of girlfriends past: development of a literary episode». In ROMERO GONZÁLEZ, Dámaris, Israel MUÑOZ GALLARTE and Gabriel LAGUNA MARISCAL (eds.). *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*. Coimbra: Coimbra University Press, 2019, pp. 123-138.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. «La temática amoratoria en la poesía latina: introducción, trayectoria y pautas metodológicas para su estudio». In *I Coloquio Internacional de Lenguas Clásicas, Humanidades y Hermenéutica*. Universidad de Guanajuato, 25 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=WyvS-4mB55Q>
- LEEMAN, A. D. «The lonely vigil. A topos in ancient literature». In BOEFT, J. den and A. H. M. KESSELS (eds.). *Actus: Studies in honour of H. L. W. Nelson*. Utrecht: Instituut voor Klassieke Talen, 1982, pp. 189-201.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel. *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2007.
- MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel. «Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica». *Exemplaria*, 2002, 6, pp. 251-256.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «De la lírica a la canción: vino viejo en odres nuevos». In SANTANA, Germán y PADORNO, Eugenio (eds.). *La palabra y la música*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2010, pp. 129-195.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María. «¿Pervive la cultura clásica en la literatura actual?» In DOMÍNGUEZ REY, Antonio *et al.* (eds.). *Sobre la poesía española contemporánea y su crítica*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2014, pp. 9-45.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario. «Locura de Amor». In MORENO SOLDEVILA, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amoratorios en la Literatura Latina: Siglos III a. C.-II d. C.* Huelva: Universidad de Huelva, 2011, pp. 245-248.
- MUSSARI, Mark. *Othello*. New York: Marshall Cavendish, 2010.
- NAZEMI, Zahra. «Shahzad: From Shakespeare to the Iranian Society». In RIGAL ARA-GÓN, Margarita y Fernando GONZÁLEZ MORENO (eds.). *Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y ecología, literatura y visualidad, voces de África*. Madrid: SELGYC, 2022a, pp. 201-210.
- NAZEMI, Zahra. «The Study of Literary Topoi as an Area of Comparative Literature: The Case of “Murder for Love”». *Philologia Hispalensis*, 2022b, 36(2), pp. 173-193.

- NAZEMI, Zahra. «Aunque no seamos conscientes, vivimos rodeados de tópicos (clásicos)». *The Conversation (Spain)*, 20 August 2023a. <https://theconversation.com/aunque-no-seamos-conscientes-vivimos-rodeados-de-topicos-clasicos-211585>
- NAZEMI, Zahra. «Reimagining “quarrels between lovers” as a classical topos in Eugene O’Neill’s plays». In MARTÍN MINGUIJÓN, Ana, K. VILACOBIA RAMOS y J. N. SAIZ LÓPEZ (eds.). *Conceptos, métodos y fuentes en la antigüedad: Líneas de investigación actuales*. Madrid: Editorial Dykinson, 2023b, pp. 1029-1045.
- NAZEMI, Zahra. «Harnessing Classical Topoi as Persuasive Tools for Advancing Social Progress». In JAIME DE PABLOS, María Elena (ed.). *Sociedad y progreso. Las claves discursivas de la era informacional*. Granada: Editorial Comares, 2024, pp. 65-75.
- NAZEMI, Zahra and Gabriel LAGUNA MARISCAL. «From Hatred to Love: Development of a Literary Topos in Eugene O’Neill’s *Mourning Becomes Electra* (1931)». *Archivum*, 2022, 72, pp. 399-416.
- NAZEMI, Zahra, Nasser MALEKI and Gabriel LAGUNA MARISCAL. «New Insights into Literary Topoi: A Study of “Madness for Guilt and Remorse”». *Anuario de Estudios Filológicos*, 2022, 45, pp. 193-210.
- O’NEILL, Eugene. *Mourning Becomes Electra*. In BOGARD, Travis (ed.). *Complete Plays 1920-1931*. New York: The Library of America, 1988, pp. 877-1054.
- OVID. *METAMORPHOSES*. Ed. and trans. Hugo Magnus. Gotha, 1892.
- OVID. *METAMORPHOSES*. A. D. Melville (trans.). Oxford: Oxford University Press, 2008.
- RAMÍREZ DE VERGER, Antonio. *Motivos amorios en la copla española*. Huelva: UNED, 2001.
- REMAK, Henry. «Comparative Literature, Its Definition and Function». In STALLKNECHTAND, Newton P. and Horst FRENZ (eds.). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961, pp. 3-37.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- SAUSSY, Haun. «China and the World: The Tale of a Topos». *Modern Language Quarterly*, 2007, 68(2), pp. 145-171.
- SHAKESPEARE, William. *Othello*. Ed. Michael NEILL. Oxford: Clarendon Press, 2006.
- TAYLOR, Anthony Brian (ed.). *Shakespeare’s Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- VEGA, Manuel Ángel. *Un viejo tópico en la música pop española (1975-2000). La fugacidad del tiempo* (tesis doctoral). Oviedo: University de Oviedo, 2018.
- YAZDANJOO, Morteza, Fazel ASADI AMJAD and Fatemeh SHAHPOORI ARANI. «A Case of Historical Adaptation in Iranian Media: Shahrzad as a Palimpsestuous Hive of Intertextuality». *Cogent Arts & Humanities*, 2018, 5(1), pp. 1-15.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414241257>

LENGUAJE GÓTICO (FEMENINO) Y NARRACIONES ENMARCADAS EN *THE WEIR*, DE CONOR MCPHERSON

Gothic Language (Feminine) and Framed Narratives in The Weir, by Conor McPherson

José Manuel CORREOSO RODENAS

Profesor Ayudante Doctor

Dpto. Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura, Facultad de Filología (UCM)

jcorreos@ucm.es

Recibido: 07/07/2023; Aceptado: 19/02/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS. LENGUAJE GÓTICO (FEMENINO) Y NARRACIONES ENMARCADAS EN *THE WEIR*, DE CONOR MCPHERSON. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 241-257.

RESUMEN: En 1997, *The Weir* se convertiría en el primer gran éxito del joven dramaturgo irlandés Conor McPherson. Usando la poética de las narraciones enmarcadas, McPherson consigue dar una dimensionalidad inaudita a lo que se representa. Como ocurriera en la novela gótica, se apreciará cómo serán mujeres los necesarios conductos para que lo sobrenatural cobre forma en medio de lo cotidiano. Un hada, una anciana con tendencias alcohólicas, una niña acosada y una maestra rural serán las protagonistas de este camino. A

* Este trabajo forma parte de las actividades del Proyecto de Investigación «Mito y representación: actividades teórico-prácticas de innovación en mitocrítica cultural» (ANDROMEDA-CM PHS-2024/PH-HUM-76) y de las de los Grupos de Investigación «Poéticas y textualidades emergentes. Siglos xix-xxi» (Universidad Complutense de Madrid) y «Estudios Interdisciplinarios en Literatura y Arte –LyA–» (Universidad de Castilla-La Mancha), así como de las del Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones (Universidad Complutense de Madrid) y de las del Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (Universidad de León).

través del personaje de Valerie, sin embargo, se irá viendo cómo esas mujeres dejan su papel tradicional de víctimas o entes pintorescos para convertirse en verdaderos narradores góticos. El objetivo de este artículo es doble, pues, por un lado, pretende analizar cómo esos personajes femeninos articulan la propia obra dándole una estructura perfectamente nivelada en un *crescendo* y, por otro, se pretende ver cómo el autor juega con la combinación del lenguaje dramático y el narrativo.

Palabras clave: *The Weir*; narraciones enmarcadas; dramaturgia gótica; gótico irlandés.

ABSTRACT: In 1997, *The Weir* would become the first major success of young Irish dramatist Conor McPherson. Using the model of embedded narrations, McPherson adds a new dimension to the scene. As it happened in gothic novels, women will become the nexus between the supernatural and the quotidian. A fairy, an old lady with alcoholic tendencies, a molested girl, and a rural schoolmistress will mark the milestones of this path. Through the character of Valerie, it will also be appreciated how women will leave their traditional role as victims, which will be substituted for a new role as narrators. This article has a double purpose. On one hand, I am to analyze how the female characters articulate the play; on the other hand, I also aim to discern the mixture of drama and narration offered by the author.

Key words: *The Weir*; embedded narrations; gothic drama; Irish Gothic.

La expresión gaélica «Nollaig na mBan» hace referencia a la festividad también conocida como «Little Christmas» o «Women's Christmas»; en definitiva, un día del período vacacional navideño en el que el protagonismo recae sobre las mujeres de la unidad familiar. En la obra que aquí nos ocupa, distintas mujeres también adquirirán (aun a su pesar) ese protagonismo, convirtiéndose en el centro de una tetralogía de historias macabras. En 1937, Edith Wharton (1862-1937) se dedicó a teorizar sobre lo sobrenatural en la literatura como prólogo a sus relatos de fantasmas. Ahí, dijo cosas como que los momentos finiseculares son especialmente proclives al cultivo de este género, poniendo como ejemplo el siglo XVIII (con la novela gótica) y el XIX (con los propios relatos de fantasmas), y vaticinando que algo similar ocurriría a finales del siglo XX. Con respecto a Irlanda, la norteamericana dio en el clavo con sus predicciones¹, para lo cual sólo basta mencionar a Joseph

1. Jarlath Kileen traza un interesante recorrido del significado que Irlanda ha tenido para el desarrollo de textos literarios con características góticas o cercanas a lo gótico antes

Sheridan Le Fanu (1814-1873), Bram Stoker (1847-1912) u Oscar Wilde (1854-1900). En 1997, otro momento finisecular, *The Weir* se convertiría en el primer gran éxito del joven dramaturgo irlandés Conor McPherson (nacido en 1971)². Con el tiempo, este texto ha llegado a ser reconocido como uno de los más depurados de su trayectoria, si no el más destacable. Como se verá más adelante, lo intrascendente de su argumento choca de frente con las narraciones intercaladas que alberga, las cuales suponen una reacción contra lo anodino de la tarde, como en su día la literatura gótica supuso una reacción conta el exceso de racionalismo de la Ilustración.

del advenimiento del género: «[...] for the Greek geographer Strabo it [Irlanda] was inhabited by incestuous cannibals [...]. For Giraldus Cambrensis (Gerald of Wales), in Topographia Hibernia (c. 1185), Ireland was populated by a bunch of deranged perverts who enjoyed sex with goats, lions and especially cows, as he described intimate relations with the latter as “a particular vice of that people”. As late as 1775, Gilbert White, the great English naturalist, was encouraging the study of the Irish since the “manners of the wild natives, their superstitions, their prejudices, their sordid way of life, will extort many useful reflections”. This particular construction has been especially useful in structuring relations between Ireland and its neighbouring nations. Indeed, the Celtic peripheries have very often been defined in direct opposition to England, so that the highlands of Scotland, the hills and valleys of Wales, and the boglands of Ireland were configured as atavistic zones of the irrational populated by primitive monsters, against which England appeared normal, rational and progressive, a contrast heightened by the Enlightenment» (Kileen, *The Emergence of Irish Gothic Fiction* 3).

Para el período «clásico» de la literatura gótica en Irlanda, probablemente, los mejores estudios contemporáneos sean, aparte del citado, Jarlath Kileen (2006 y 2020), Christina Morin y Niall Gillespie (2014) y Christina Morin (2018).

2. A pesar de tratarse de un debut, *The Weir* ya reportó una gran popularidad al dramaturgo, como pone de manifiesto David Longhorn: «McPherson was twenty-five when his ghostly play *The Weir* was produced at the Royal Court Theatre in London in July 1997. He won the BBC Laurence Olivier Award for Best New Play, as well as the Critics' Circle Award. *The Weir* was voted fortieth most significant play of the twentieth-century in a Royal National Theatre poll. This established McPherson as a major dramatist and a significant author of gothic storytelling» (Longhorn 85). Kevin Kerrane también ha expuesto claramente lo importante que fue esta producción: «Conor McPherson's play *The Weir* (1997) achieved critical and popular success at three world-renowned theaters in the late 1990s: the Royal Court in London, the Gate in Dublin, and the Walter Kerr in New York. In London, it won the Lawrence Olivier BBC Award as the “Best New Play” of 1997-98, and McPherson received the Critics' Circle Award as the most promising playwright. In New York, where *The Weir* ran for eight months on Broadway, the *New York Times* described the play as “beautiful and devious” and hailed the playwright, only twenty-seven at the time, as “a first-rate story-teller.” The original production, directed by Ian Rickson, went on to further triumphs in Toronto and Belfast, and *The Weir* has been staged, almost always to fine reviews, by troupes in Boston, Philadelphia, Pittsburgh, and Los Angeles. Of particular note were productions by the Steppenwolf Company in Chicago and the Round House Theatre in Washington» (Kerrane 105).

La literatura gótica (y la literatura gótica irlandesa en particular), y sus implicaciones femeninas, han tenido tradicionalmente una relevancia trascendental para con el desarrollo del género en su conjunto. Baste la mención de los nombres de Regina Maria Roche (1764-1845)³ o Maria Edgeworth (1768-1849), contemporáneas de la inglesa Ann Radcliffe (1764-1823), para dar una idea del desarrollo temprano del género en la isla⁴. Como es sabido, la literatura gótica ha tenido sus más fructíferas manifestaciones en el formato de la novela. Por el contrario, es también un axioma pertinentemente extendido que el teatro gótico, cultivado en muchas ocasiones por los mismos autores que escribían las novelas⁵, nunca gozó de la misma popularidad⁶. A este respecto, el caso de *The Mysterious Mother* (1768)⁷, de Horace Walpole (1717-1797), padre de la literatura gótica, es especialmente

3. Véase Albert Power (2018).

4. Véase Jarlath Kileen (2006, 2014b y 2020). Aileen Douglas va un paso más allá, afirmando que las contribuciones de, entre otras, Roche y Edgeworth contribuyeron en su día a dar forma al propio desarrollo de la novela dieciochesca en Irlanda (Douglas 183-184). La vertiente más oscura de este proceso de conformación de literatura nacional ha sido estudiada por Siobhán Kilfeather (2004). Por otro lado, Christina Morin (2014) y Niall Gillespie (2014) afirman que la noción de género no será tan relevante en las décadas iniciales de desarrollo de la literatura gótica irlandesa. Por el contrario, la religión será un factor mucho más determinante, al menos hasta la década de 1830. Por su parte, Jarlath Kileen (2014a) sí confirma que las implicaciones de género comenzarán a cobrar fuerza conforme avance la centuria.

5. Como bien afirma Frederick S. Frank: «Another irony of indifference to the Gothic drama lies in the fact that three of the five major Gothic novelists were also highly active Gothic dramatists and two of these three became professional Gothic playwrights. William Beckford and Ann Radcliffe wrote no plays, but Walpole, Matthew Lewis, and Charles Robert Maturin extended their Gothicizing to the stage» (Frank 153).

6. En palabras de José Manuel Correoso-Rodenas: «[...] writers like Horace Walpole himself [...], Matthew Gregory Lewis [...], and Charles Robert Maturin [...], wrote gothic dramas. Eventually, these plays were a total failure of critic and audience, which was very surprising bearing in mind the great acceptance of their novels. As for the different mimesis that was generated, we could state a dissimilitude between the sphere of the private and of the public. In the first one, novels would have been read by particular individuals or small groups as an intellectual act. That did not constitute an extreme subversion of the morals of the time, because novels were labeled as “fantasies” and fictional representations. This happened even with the reasons scholars like Dale Townshend (2014) argue, for which reading gothic romances was not an easy task for eighteenth century Britons. However, theatre was a public event, where the society as a whole had to face the horrors and vices that were being depicted on the scene. The recognition could be total and the spectators would have gone through a process of anti-catharsis, for not a cure but a distress was offered by the actors and, in consequence, by the authors of the dramas» (Correoso-Rodenas, «William Dunlap's *Leicester*; or, the Migration of Gothic Drama» 22).

7. Para más información sobre esta tragedia, véase José Manuel Correoso Rodenas 2020a.

relevante, pues su autor la mantuvo en secreto, a diferencia de su novela *The Castle of Otranto* (1764) (Baines y Edward xi). Aun con los intentos que se llevaron a cabo a ambos lados del Atlántico, la producción dramática gótica nunca consiguió despegar como lo había hecho su compañera la novela. Este hecho hace que los dramas de Conor McPherson cobren una especial relevancia para el crítico contemporáneo, pues aúnan la popularidad de la literatura gótica en el mundo anglosajón con el teatro, algo que se había venido intentando, infructuosamente, desde el siglo XVIII.

Como se ha mencionado más arriba, la producción dramática de Conor McPherson es particularmente reciente, habiéndose comenzado unos pocos años antes del estreno de la obra que aquí nos ocupa⁸. A esta seguirían otras nueve obras originales y tres adaptaciones de guiones cinematográficos y obras narrativas⁹. Sin embargo, esta precocidad no se traduce en una falta de madurez, como pone de manifiesto David Longhorn:

McPherson was twenty-five when his ghostly play *The Weir* was produced at the Royal Court Theatre in London in July 1997. He won the BBC Laurence Olivier Award for Best New Play, as well as the Critics' Circle Award. *The Weir* was voted fortieth most significant play of the twentieth-century in a Royal National Theatre poll. This established McPherson as a major dramatist and a significant author of gothic storytelling. During his career to date, McPherson has produced a number of plays addressing the supernatural in varying capacities. They often feature one or more male characters dealing with loss and loneliness, and are notable for the use of the monologue. McPherson also uses dark humour to underscore often mysterious and/or disturbing subject matter. (Longhorn 85)

En cuanto a la clasificación del teatro de McPherson, no existe una etiqueta que satisfaga completamente el conjunto de su producción. Utilizando, como aquí se hace, el término «gótico», sólo se hace referencia a una parte de sus dramas, y aun a aspectos muy concretos de ellos. Lo mismo ocurriría con cualquier otro adjetivo. Aunque todavía breve, su obra dramática ha sabido captar la profundidad de las letras irlandesas de James Joyce (1882-1941) (a quien reconoce como fuente de inspiración) o Samuel Beckett (1906-1989)¹⁰. Voces más contemporáneas podrían incluir a Brian

8. Con obras menores como *Rum and Vodka* (1992), *The Good Thief* (1994) o *This Lime Tree Bower* (1995).

9. Siendo, quizá, la más relevante (tras *The Weir*) *The Seafarer* (2006), como pone de manifiesto Declan Kiberd (2017).

10. A quienes ha sido comparado como heredero del modernismo literario irlandés. Véase Patrick Maley (2014).

Friel (1929-2015)¹¹, Marina Carr (nacida en 1964)¹² o Martin McDonagh (nacido en 1970)¹³. En palabras de Eamonn Jordan: «In so many ways Conor McPherson's writings have been heavily informed by this Irish playwriting tradition, without him being inhibited by the influence of those before him or his peers» (Jordan, «Lapsed, Augmented, and Eternal Christmases in the Theatre of Conor McPherson» 53). Formalmente, sin embargo, la articulación de los elementos estructurales de sus tramas recuerda a la narrativa de Flannery O'Connor (1925-1964), donde escenarios intrascendentes o incluso cómicos son cortados en seco por lo macabro¹⁴. *The Weir*, como se verá, es un magnífico ejemplo de todo lo antedicho. La Irlanda de McPherson es un país cambiante, que tiene un reflejo fiel en sus obras, inspiradas por la propia realidad de colisión, entre la tradición y la modernidad, entre el siglo XX y el XXI, como nos explican magistralmente Christopher Austin Hill (Hill 2010, 71-72) o Emilie Morin (2014)¹⁵. Hill, además, añade la presencia de lo tradicional y emocional a ese mundo en transición, cifrando en esta mezcolanza el éxito de la obra:

[...] I believe that the play's success lies in its emotional and philosophical explorations of humanity, as in all of McPherson's work to date—I am in complete agreement that this representation is there. In fact, a careful examination of the play reveals three key terms that represent major social attitudes present in 1997 Ireland, none of them pertaining to ghosts, death, or fear. (Hill 2010, 53)

Adentrándonos ya de pleno en *The Weir*, el formato que la conforma también merece una mención. Obviamente, se trata de una obra dramática que se nos presenta en un único acto, también careciendo de división entre

11. Véase Eamonn Jordan (2017).

12. Véase Owen Ryan (2010).

13. Véase Nicholas Gene (2005).

14. Algo que Christopher A. Grobe ha señalado para el caso concreto de sus personajes: «The protagonists of nearly all of McPherson's plays could describe their lives with those same words. The narrator of *The Good Thief* (1994) commits several brutal murders and openly discusses lurid sexual acts. In *This Lime Tree Bower* (1995), Frank carries out a cruel and needlessly humiliating burglary, Ray is constantly drunk and cheating on his girlfriend by fooling around with his students, and even the young Joe succumbs to binge drinking. The narrator of *St. Nicholas* (1997) is a lewd alcoholic and would-be sexual predator, stalking a young Dublin actress. Even *Shining City* (2004), which is one of only two published McPherson plays not to discuss or portray alcoholism, still engages rather nonchalantly the issues of adultery and domestic violence» (Grobe 688).

15. Como se ha puesto de manifiesto en muchas otras obras. Para una información más detallada, véase Derek Gladwin (2016).

escenas. Sin embargo, como se verá más adelante, el propio argumento que McPherson despliega hace posible que se pueda establecer una estructura cuatripartita, correspondiendo cada una de las partes a cada una de las historias intercaladas que se examinarán a continuación. Esa es quizá una de las particularidades más interesantes de *The Weir*: la mezcla que hace el autor del lenguaje dramático y el lenguaje narrativo¹⁶, pues a través de las voces de distintos personajes consigue crear una escena como si de un recitativo bárdico se tratase, de modo similar a cómo Arthur Miller (1915-2005) construye *The Crucible* (1953). Como se anunciaba más arriba, son cuatro las narraciones de este tipo que están incluidas en la obra que aquí nos ocupa. En todas ellas, como también se anunció al comienzo del presente artículo, serán mujeres (en distintos rangos de edad) las que ostenten el protagonismo, aunque McPherson sólo concibiese una narradora. De nuevo, los rasgos más reconocibles de la literatura gótica hacen su aparición, pues en las novelas más representativas del género también sobre las mujeres recae buena parte del protagonismo y del trauma que trae aparejado. Finalmente, en lo que concierne a los rasgos estructurales de la obra, cabe decir que esta se encuentra organizada en un *crescendo* perfecto, en el que la primera historia (de tinte más folklórico que macabro) abre el camino para las demás, culminando en la narración de Valerie, la más perturbadora de todas.

La escena es aparentemente sencilla, pues McPherson nos introduce a una velada cualquiera en cualquier pub rural de la Irlanda occidental (las acotaciones iniciales dejan la duda de si la acción transcurre en el condado de Leitrim o en el de Sligo)¹⁷. No sólo eso, sino que el pub (y el pueblo) se sitúa junto a una turbera («bog», en inglés), un espacio íntimamente ligado a la literatura gótica irlandesa, como estudia Derek Gladwin¹⁸. Pero la turbera también es un espacio liminal (Gladwin 2016, 29), un espacio a medio camino entre lo sólido y lo líquido, lo habitable y el páramo. Así, mediante la localización del pub junto a un «bog», McPherson ya nos está anunciando

16. Lo que plantea toda una serie de problemáticas teóricas, como las que pone de manifiesto, entre otros, María del Carmen Bobes Naves (1994).

17. Para un resumen detallado y comentado, véase Christopher Austin Hill (Hill 2010, 49-51).

18. Quien cita obras anteriores como *The Snake's Pass* (1890), del mencionado Bram Stoker; «Guest» (1931), de Frank O'Connor (1903-1966); «A Meeting» (1937), de Sean O'Faolain (1900-1991); *North* (1975), del laureado Seamus Heaney (1939-2013); *By the Bog of Cats...* (1998), de la también mencionada Marina Carr, o *Bog Boy* (2010), de Deirdre Kinahan (nacida en 1968). De hecho, *The Snake's Pass* presenta un escenario hartamente similar al de *The Weir*, con la turbera como contrapunto salvaje a lo civilizado del pueblo.

lo que va a ocurrir dentro, a medio camino entre la realidad y la ficción, entre lo tangible y lo sobrenatural.

De este modo, el autor consigue crear un escenario fácilmente reconocible por cualquier espectador, ya sea irlandés o no, pues se dirige a uno de los fundamentos culturales de la imagología de la isla¹⁹. Steven Earnshaw ofrece algunas de las valoraciones teóricas más acertadas con respecto a este espacio:

The pub is an oasis. It offers warmth, friendship, jokes, gossip, food, pint-pot philosophy and a pleasant release from the daily grind [...]. The pub is good for business – a place to seal a deal, purchase illegal substances, or buy cheap goods from the back of a lorry. Drink is the social lubricant, breaking down barriers of age, gender, race and class [...]. It is the place to lose the everyday, careworn self, and replace it with unthinking contentment. The «public house» is just that: a home from home available to everyone. (Earnshaw 2000, 1)²⁰

Como se verá más adelante, *The Weir* cumple perfectamente con estas expectativas, con la única salvedad de que, en este caso, los bienes que se intercambian son historias. La utilización de esta localización nos sitúa dentro del terreno del ritual en lo que a la coordenada temporal se refiere. Según Eamonn Jordan, el teatro de Conor McPherson (y el teatro en general) está íntimamente ligado a los rituales de repetición periódica, como puede ser la celebración de determinadas festividades:

Most commentators agree that many forms of theatre evolved from the ceremonies and rituals that existed across different societies and cultures at various historical moments. How ceremony and ritual might deepen, add significance or give substance to dramaturgical and performance practices remains one of the hallmarks of theatre traditionally and historically. In a

19. El pub, como elemento cultural irlandés (a pesar de su componente estereotípico), ha poblado la literatura de este país, recibiendo la consiguiente atención por parte de la crítica. Véase, por ejemplo, Mark McGovern (2003), Bill Grantham (2009), Audrey Naughton (2011) o Jason Buchanan (2017). Mención aparte merecería el estudio monográfico de Steven Earnshaw (2000), el cual explora de forma exhaustiva la presencia de los pubs en la literatura, aunque sus ejemplos se centren en Inglaterra. No obstante, el marco metodológico y de introducción general que plantea es perfectamente extrapolable a Irlanda.

20. Sin embargo, Eamonn Jordan también establece que la representación dramática del pub lleva al personaje dramatizado al aislamiento: «Both pub spaces in the dramas of Keane and McPherson are noted for their isolation, strangeness, and simultaneity of function and for the potential for violation. Likewise, in *The Weir* time merges: historical time is layered on real time, and mythic time runs concurrent with naturalist time» (Jordan 2004, 355).

world less and less connected to or rooted in such activities; and despite increasing secularization, postmodernist inclinations, and a distrust in metanarratives, myths, and meta-rituals; some contemporary theatre-makers variously integrate socio-political, religious, and cultural festivities, anniversaries, commemorations, celebrations, and various other rites with their dramaturgical practices. (Jordan 2017, 51).

El ritual que se nos presenta en *The Weir* no es religioso, sino secular: tomar una pinta en el pub local al atardecer, todo ello impregnado con la tradición irlandesa de contar historias. Eso será precisamente lo que hagan los personajes de esta obra, de los que se hablará a continuación. Además, McPherson se encarga de diseñar ambas coordenadas con rasgos que claramente conectan la obra con los rasgos más paradigmáticos de la literatura gótica. Uno de los elementos que contribuye a ello es lo sublime de las condiciones atmosféricas, como uno de los personajes se encarga de poner de manifiesto: «That's some wind, isn't it?» (McPherson 1998, 6)²¹.

El elenco de personajes tampoco es especialmente relevante, pues sólo está compuesto por cinco, cuyos rangos de edad van desde treintañeros hasta cincuentones, cuatro hombres y una mujer (Valerie), a la que también se añade la particularidad de ser forastera, recién llegada de Dublín. De estos hombres, tres (Jack, Brendan y Jim) son habitantes del pueblo donde se aloja el pub y el cuarto (Finbar) vive en Carrick-on-Shannon (Leitrim), la ciudad medianamente importante más cercana.

Presentadas las coordenadas espacio-temporales y los personajes, se puede ahora entrar a ofrecer una valoración de las narraciones góticas que aparecen en la obra. La primera de las historias de este *crescendo* es la de Maura Nealon, una anciana con tendencias alcohólicas («FINBAR. But, come on. She was an alcoholic, Valerie. She used to have a bottle of whiskey put away before you knew where you were» –McPherson 1998, 46–) con cuya historia comienza el juego de querer impresionar a la recién llegada. La esencia de la historia es que su casa había sido erigida en un camino de hadas²², las cuales habrían llamado a la puerta en los años infantiles de Maura:

21. Algo que se remarca al narrarse la primera de las historias: «And there's no dark like a winter night in the country. And there was a wind like this one tonight, howling and whistling in off the sea» (McPherson 1998, 24).

22. Las hadas han jugado un papel trascendental en la construcción del imaginario folklórico irlandés y, en consecuencia, han recibido una atención considerable por parte de la literatura y la crítica. Véase Norreys Jephson O'Connor (1920), Katharine Briggs (1967), Karen Hill McNamara (2003-2004), Tomoko Takaki (2009), Audrey Robitaille (2015) o Richard Sugg (2018), entre otros. En el ámbito de la creación y la recopilación literaria, quizá los ejemplos más sobresalientes sean los de Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) y su relato

So there they were, sitting there, and Bridie was staring into the fire, a bit quiet. And smiling now and again at Maura. But Maura said she could see a bit of wet in her eyes. And then there was a soft knocking at the door. Someone. At the front door. And Bridie never moved. And Maura said, «Will I get the door, Mammy?» And Bridie said, «No, sure, it's only someone playing a joke on us, don't mind them.» So they sat there, and there was no more knocking for a while. And, em, in those days, there was no kitchen. Where the extension is, Valerie, that was the back door and only a little latch on it, you know? And that's where the next knocking was. Very soft, Maura said, and very low down the door. Not like where you'd expect a grown man or a woman to be knocking, up here, you know? And again Bridie was saying, ah, it's only someone having a joke, they'll go away. And then it was at the window. Maura couldn't see anything out in the night, and her mother wouldn't let her go over. And then it stopped. But when it was late and the fire went down, Bridie wouldn't get up to get more turf for the fire. Because it was out in the shed. So they just sat there until the others came back, well after midnight. (McPherson 1998, 24)

Del aspecto folklórico²³ («FINBAR. There's all this around here, Valerie, the area's stepped in old folklore, and that, you know» –McPherson 1998, 21–) de esta primera historia narrada por Jack se pasa a las mayores implicaciones sobrenaturales de la historia de Finbar, que concierne a la antigua vecina del pueblo Niamh Walsh. Según cuenta el empresario, la joven Niamh y sus amigos se habrían embarcado en la aventura adolescente de jugar a la ouija. Aunque ella no toma parte activa en el juego, será Niamh la que sufra las consecuencias del mismo, afirmando que un misterioso espíritu está ahora presente en su casa. Finbar, vecino de la familia Walsh, es avisado para intervenir y calmar la situación con la joven. Aunque no ve nada sobrenatural, el efecto que esa noche produce en él lo cambia profundamente, haciendo que se marche del pueblo y que no vuelva a probar la cerveza, como él mismo afirma:

And I just sat there, looking at an empty fireplace. And I sat there until it got bright. I was like a boy, you know? I wouldn't move in case something saw me. You know that way. I wouldn't even light another fag. Like I was dying for one, and I wouldn't... mad. But when it was bright then, I was

«The Child that Went with the Fairies» (1870), Lady Jane Wilde (1821-1896) y su *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (1887), y William Butler Yeats (1865-1939) y su *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888).

23. Para una evaluación más o menos detallada del folklore con la literatura gótica, véase, entre otros, Richard Haslam (2006), Brittany Browning Warman (2018), Mark Norman (2018) o Carina Hart (2020).

grand, you know? Obviously there was nothing there and everything, but that was the last fag I ever had (McPherson 1998, 30).

Y sigue el *crescendo*, pues la siguiente historia (narrada por Jim) incorpora nuevos elementos perturbadores: como la presencia de la infancia²⁴ o las facultades alteradas del narrador²⁵. Jim cuenta la ocasión en que fue contratado por el párroco de un pueblo vecino para cavar una tumba. Al sentirse febril y tratarse de un día lluvioso, el narrador se calienta con poitín (una bebida alcohólica irlandesa cuya graduación puede llegar hasta los 70 grados). Cuando se encuentra en la faena, recibe la visita de un misterioso joven que le indica que la tumba debía ser cavada en otro sitio, junto a la tumba de una niña. Días después, Jim lee una esquela en el periódico, correspondiente al joven que le había visitado en el cementerio, para el que cavaba la tumba: «But I was laid up for a couple of days. And one day the mother brought me in the paper and on the obituaries, there was a picture of your man whose grave we'd dug. And you know what I'm going to say. It was the spit of your man I'd met in the graveyard» (McPherson 1998, 37). A raíz de eso descubre que nadie en la localidad vecina había querido cavar la tumba del joven por ser considerado un pervertido de tendencias pedófilas²⁶:

And I forgot about it a bit and didn't think about it for ages until one night Declan told me he'd found out why the priest from Glen was looking for a couple of Carrick fellas, for the job. The fella who'd died had had a bit of a reputation for em... being a pervert. And Jesus, when I heard that, you know? If it was him. And he wanted to go down in the grave with the... little girl. Even after they were gone. (McPherson 1998, 37)

Esta información, junto al interés del espectro para yacer eternamente junto a la tumba de la niña, hace que McPherson haya dado el salto desde el folklorismo a la literatura gótica más desgarradora. Todo esto no hará sino pavimentar el camino para la historia que Valerie alberga, y en la que se aúnan los aspectos más terroríficos de las tres anteriores. Así, la forastera narra cómo su hija ha muerto en un accidente de natación. Hasta ahí todo

24. Como bien apuntó el aspirante a dramaturgo Henry James (1843-1916) en *The Turn of the Screw* (1898): «I quite agree [...] that its appearing first to the little boy, at so tender an age, adds a particular touch. But it's not the first occurrence of its charming kind that I know to have been concerned with a child. If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children -?» (James 1986, 145; cursiva en el original).

25. Véase Carol Margaret Davison (2009) a este respecto.

26. Recuérdese las menciones a las perversiones sexuales características de los irlandeses que destacaban Estrabón y Giralduus Cambrensis.

podría considerarse como normal. Lo macabro de esta historia (más allá del deceso de una niña) es relatado por Valerie en dos momentos diferentes. El primero de ellos concierne a la niña todavía viva:

But for such a bright, outgoing, happy girl she was a big em... she had a problem sleeping at night. She was afraid of the dark. She never wanted you to leave the room [...]. But at night... there were people at the window, there were people in the attic, there was someone coming up the stairs. There were children knocking, in the wall. And there was always a man standing across the road who she'd see. (McPherson 1998, 42)

Como se puede ver en los fragmentos seleccionados, esta historia aún a la esencia de dos de las precedentes: las hadas tocando a la puerta y un hombre misterioso acechando a una niña. Todo ello será completado con la experiencia paranormal que sufre Valerie una vez que la niña ha muerto (que incorporará la comunicación con lo sobrenatural a las características de su relato):

But, and then one morning. I was in bed, Daniel had gone to work. I usually lay there for a few hours, trying to stay asleep, really. I suppose. And the phone rang. And I just left it. I wasn't going to get it. And it rang for a long time. Em, eventually it stopped, and I was dropping off again. But then it started ringing again, for a long time. So I thought it must have been Daniel trying to get me. Someone who knew I was there. So I went down and answered it. And. The line was very faint. It was like a crossed line. There were voices, but I couldn't hear what they were saying. And then I heard Niamh. She said, «Mammy?» And I... just said, you know, «Yes.» [...].
And she said... She wanted me to come and collect her. I mean. I wasn't sure whether this was a dream or her leaving us had been a dream. I just said, «Where are you?»
And she said she thought she was at Nana's. In the bedroom. But Nana wasn't there. And she was scared. There were children knocking in the walls and the man was standing across the road, and he was looking up and he was going to cross the road. And would I come and get her? (McPherson 1998, 44)

El pasaje citado se presta a una multitud de interpretaciones, desde una perturbación de las facultades mentales de Valerie por la pérdida de su hija, hasta una comunicación efectiva con el Más Allá, donde la niña se vería acosada por el hombre misterioso. Este personaje también es interesante, pues nunca queda claro de quién o de qué se trata. Una posible interpretación (personal, no lo niego) es que nos encontramos frente al abuelo paterno de la niña, al que se sabe existente, pero que nunca cobra entidad en la obra.

Mediante esta última narración intercalada, el pub, que se había presentado como un espacio profano de ritualización secular, se transforma dialógicamente en un espacio sagrado, en el que el rito se completa. Si se considera el rito como la conexión dialéctica entre dos planos diferentes de conocimiento (y el mito su materialización narrativa), Valerie juega magistralmente el papel del sacerdote, conduciendo la acción del sacrificio de la intimidad hacia la suspensión de la incredulidad de los fieles locales. Así, la realidad inmanente del local comercial (y del tiempo de la obra) se transforma en la realidad trascendente del lugar central²⁷, del *axis mundi* como Mircea Eliade (1907-1986) lo cifra:

Eine grosse Anzahl von Mythen, Riten und Glaubensvorstellungen gründen in diesem traditionellen «Weltsystem». Wir wollen sie hier nicht alle aufführen, sonder nuns auf einige Beispiele beschränken, die aus verschiedenen Kulturen stamen und geeignet sind, uns zu zeigen, welche Rolle der heilige Raum im Leben der traditionsgebundenen Gesellschaften spielt (ob dieser heiliger Raum nun als heiliger Ort, als Kultgebäude, Stadt oder «Welt» auftritt). Dabei warden wir überall dem Symbolismus des Zentrums der Welt begegnen, der uns in den meisten Fällen das religiöse Verhalten gegenüber dem «Raum, in dem man lebt», zu erhellen vermag. (Eliade 2020, 36-37)

Como se puede deducir de esta definición, McPherson construye su universo de referencias a través de los relatos que articulan el limitado espacio en que tiene lugar la acción, pasando de lo mínimo a lo infinito. Como se ha mencionado más arriba, a través de su relato (su prédica), Valerie se transforma en el sacerdote macabro que da sacralidad a la escena y al escenario. A través de su intervención, el resto de personajes trascienden, y sus narraciones (también mitificadas) se ponen a servicio del relato central de la obra.

En conclusión, *The Weir* es un magnífico crisol que aúna una interesante selección de temas y elementos de la literatura gótica. Conor McPherson, a través de sus personajes femeninos y su narradora Valerie, consigue trasladar el lenguaje y el tono de las novelas góticas de la primera generación (donde las mujeres son invariablemente perseguidas) a la producción dramática de finales del siglo XX. Irlanda, como tierra de bardos que es, se muestra a través de los personajes que comparten una pinta en el pub rural de *The Weir*, que desgranar el sentido trágico de una nación, la irlandesa, marcada por la presencia de lo sobrenatural y las desgracias históricas. Que las historias que cuentan sean de terror no es sino una muestra que

27. Véase Losada 2022, 248-254.

ejemplifica el escenario en el que está transcurriendo la acción. Todas ellas, como se ha visto en las páginas precedentes, abren un panorama mucho más amplio para el espectador (tanto físico como narratorio), conectando con las esencias escatológicas de la tradición irlandesa. A medio camino entre la noción cristiana de las ánimas y la reconstrucción mítica, las narraciones desplegadas por McPherson (y muy especialmente la de Valerie) sirven de catalizadores de lo trascendente y lo inmanente. Así, como también se ha visto, el autor, beneficiándose de la concurrencia de una serie de mitos más o menos aceptables por la audiencia del pub, eleva la acción a un plano representacional que queda fuera de las posibilidades receptoras de los concurrentes (tanto al establecimiento como al teatro). Así, *The Weir* pone a Irlanda frente a sí misma, mediante el relato de su historia, como la literatura gótica hizo en los albores de su génesis literaria en el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Five Romantic Plays. 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BAINES, Paul y Edward BURNS. «Introduction». En AA. VV. *Five Romantic Plays. 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. VII-XXIX.
- BOBES NAVES, María del Carmen. «El teatro». En VILLANUEVA, Darío (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 241-268.
- BRIGGS, Katharine. *The Fairies in Tradition and Literature*. Londres: Routledge, 1967.
- BUCHANAN, Jason. «Ruined Futures: Gentrification as Famine in Post-Celtic Tiger Irish Literature». *MFS Modern Fiction Studies*, 2017, 63.1, pp. 50-72.
- CORREOSO RODENAS, José Manuel. «Juan Pérez de Montalbán y Horace Walpole: dos receptores de la misma tradición». En MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, Esther BORREGO GUTIÉRREZ, María Dolores MARTOS PÉREZ e Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ (eds.). *En la Villa y Corte. Trigesima Aurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2020a, pp. 313-323.
- CORREOSO-RODENAS, José Manuel. «William Dunlap's *Leicester*; or, the Migration of Gothic Drama». *International Journal of Language and Literature*, 2020b, 8.2, pp. 21-30.
- CRONIN, Michael y Barbara O'CONNOR (eds.). *Irish Tourism. Image, Culture and Identity*. Bristol: Channel View Publications, 2003.
- DAVISON, Carol Margaret. «The Gothic and Addiction». *Gothic Studies*, 2009, 11,2, pp. 1-8.
- DOUGLAS, Aileen. «“Whom gentler stars unite”: Fiction and Union in the Irish Novel». *Irish University Review*, 2011, 41.1, pp. 183-195.
- EARNSHAW, Steven. *The Pub in Literature. England's Altered State*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

- ELIADE, Mircea. *Das Heilige und das Profane Vom Wesen des Religiösen*. Berlín: Insel Verlag, 2020.
- FRANK, Frederick S. «Gothic Drama (1768-1830)». En THOMPSON, Douglass H., Jack G. VOLLER y Frederick S. FRANCK (eds.). *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport (CT): Greenwood Press, 2002, pp. 147-164.
- GILLESPIE, Niall. «Irish Jacobin Gothic, c. 1796-1825». En MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014, pp. 58-73.
- GLADWIN, Derek. *Contentious Terrains. Boglands, Ireland, Postcolonial Gothic*. Cork: Cork University Press, 2016.
- GRANTHAM, Bill. «Craic in a box: Commodifying and exporting the Irish pub». *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, 2009, 23.2, pp. 257-267.
- GRENE, Nicholas. «Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Conor McPherson». *The Yearbook of English Studies*, 2005, 35, pp. 298-311.
- GROBE, Christopher A. «Love and Loneliness: Secular Morality in the Plays of Conor McPherson». *The Princeton University Library Chronicle*, 2007, 68.1-2, pp. 684-704.
- HART, Carina. «Gothic Folklore and Fairy Tale: Negative Nostalgia». *Gothic Studies*, 2020, 22.1, pp. 1-13.
- HARTE, Liam (ed.). *The Oxford Handbook of Irish Modern Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- HASLAM, Richard. «“Broad Farce and Thrilling Tragedy”: Mangan’s Fiction and Irish Gothic». *Éire-Ireland*, 2006, 4.3-4, pp. 215-244.
- HILL, Christopher Austin. «*But It Was Changing*,» «*And Now I Can’t Go Back*»: *Reflections of a Changing Ireland In the Work of Conor McPherson* [MA Thesis presentada en Ohio State University, 2010].
- JAMES, Henry. *The Turn of the Screw and The Aspern Papers*. Londres: Penguin, 1986.
- JORDAN, Eamonn. «Pastoral Exhibits: Narrating Authenticities in Conor McPherson’s “The Weir”». *Irish University Review*, 2004, 34.2, pp. 351-368.
- JORDAN, Eamonn. «Lapsed, Augmented, and Eternal Christmases in the Theatre of Conor McPherson». *HJEAS: Hungarian Journal of English and American Studies*, 2017, 23.1, pp. 51-72.
- KERRANE, Kevin. «The Structural Elegance of Conor McPherson’s *The Weir*». *New Hibernia Review*, 2006, 10.4, pp. 105-121.
- KIBERD, Declan. *After Ireland Writing the Nation from Beckett to the Present*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2017.
- KILEEN, Jarlath. «Irish Gothic: A Theoretical Introduction». *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 2006, 1, pp. 30-43.
- KILEEN, Jarlath. «Muscling Up: Bram Stoker and Irish Masculinity in The Snake’s Pass». En MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014a, pp. 168-187.
- KILEEN, Jarlath. *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014b.

- KILEEN, Jarlath. «Irish Gothic Fiction». En HARTE, Liam (ed.). *The Oxford Handbook of Irish Modern Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 49-68.
- KILFEATHER, Siobhán. «Terrific Register: The Gothicization of Atrocity in Irish Romanticism». *boundary 2*, 2004, 31.1, pp. 49-71.
- LE FANU, Joseph Sheridan. *Best Ghost Stories*. Nueva York (NY): Dover Publications, 1964.
- LONGHORN, David. «Conor McPherson (1971-)». *The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature*, 2018, 11, pp. 85-90.
- LOSADA, José Manuel. *mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid: Akal, 2022.
- MALEY, Patrick. «“The play is set in the theatre”: Conor McPherson and the late-modern humanism of the theatrical event». *Irish Studies Review*, 2014, 22.2, pp. 207-223.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, Esther BORREGO GUTIÉRREZ, María Dolores MARTOS PÉREZ e Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ (eds.). *En la Villa y Corte. Trigesima Aurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2020.
- MCGOVERN, Mark. «“The Cracked Pint Glass of the Servant”: The Irish Pub, Irish Identity and the Tourist Eye». En CRONIN, Michael y Barbara O’CONNOR (eds.). *Irish Tourism. Image, Culture and Identity*. Bristol: Channel View Publications, 2003, pp. 83-103.
- MCCNAMARA, Karen Hill. «From Fairies to Famine: How Cultural Identity is Constructed Through Irish and Irish American Children’s Literature». *Children’s Folklore Review*, 2003-2004, 26, pp. 77-90.
- MCPHERSON, Conor. *The Weir*. Nueva York (NY): Dramatists Play Service Inc., 1998.
- MORIN, Christina. «Theorizing “Gothic” in Eighteenth-Century Ireland». En MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014, pp. 13-33.
- MORIN, Christina. *The Gothic Novel in Ireland, c. 1760-1829*. Manchester: Manchester University Press, 2018.
- MORIN, Christina y Niall GILLESPIE (eds.). *Irish Gothics. Genres, Forms, Modes, and Traditions, 1760-1890*. Nueva York (NY): Palgrave Macmillan, 2014.
- MORIN, Emilie. «The Celtic Tiger, its phantoms, and Conor McPherson’s haunted rooms». *Textual Practice*, 2014, 26.6, pp. 1103-1122.
- NAUGHTON, Audrey. *The Irish Pub: Past, Present – Whither the Future?* [MA Thesis presentada en Galway Mayo Institute of Technology, 2011].
- NORMAN, Mark. «Goldfields and the Gothic: A Hidden Heritage and Folklore». *Folklore*, 2018, 129.2, pp. 212-214.
- O’CONNOR, Norreys Jephson. «The Early Irish Fairies and Fairyland». *The Sewanee Review*, 1920, 28.4, pp. 545-557.
- POWER, Albert. «Regina Maria Roche (1764-1845)». *The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature*, 2018, 11, pp. 35-41.
- ROBITAILLIÉ, Audrey. *«Away with the fairies»: the motif of fairy abduction and of the changeling, from Irish mythology to the Irish diaspora* [Tesis doctoral presentada en Queen’s University Belfast, 2015].

- RYAN, Owen. *The Bardic Imperative in the Drama of Marina Carr and Conor McPherson* [BA Tesis presentada en Dublin Business School, 2010].
- STOKER, Bram. *The Snake's Pass*. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2015.
- SUGG, Richard. *Fairies. A Dangerous History*. Londres: Reaktion Books, 2018.
- TAKAKI, Tomoko. «The Habitats of Fairies in Irish Folktales». *International Journal of Social and Cultural Studies*, 2009, 2, pp. 73-92.
- THOMPSON, Douglass H., Jack G. VOLLER y Frederick S. FRANK (eds.). *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport (CT): Greenwood Press, 2002.
- WARMAN, Brittany Browning. *The Fae, the Fairy Tale, and the Gothic Aesthetic in Nineteenth-Century British Literature* [Tesis doctoral presentada en Ohio State University, 2018].
- WILDE, Lady. *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*. Londres: Ward and Downey, 1887.
- YEATS, W. B. *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. Londres: Walter Scott, 1888.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414259282>

EMOCIONES Y POÉTICA COGNITIVA: UN PASAJE A LA INDIA DE IDA Y VUELTA*

Emotions and Cognitive Poetics: A Round-Trip Passage to India

Francisco Javier RUBIO ORECILLA
Universidad de Salamanca
rubiorecilla@usal.es

Recibido: 29/01/2024; Aceptado: 08/04/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. FRANCISCO JAVIER RUBIO ORECILLA. EMOCIONES Y POÉTICA COGNITIVA: UN PASAJE A LA INDIA DE IDA Y VUELTA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 259-282.

RESUMEN: En el siglo xx, la literatura comparada y la poética cognitiva tomaron contacto con la teoría literaria de la India clásica, basada en una clasificación sistemática de los estados de ánimo que se manifiestan como experiencia estética de una emoción (*rasa*) en el espectador u oyente, actualizados mediante la capacidad de sugerencia (*dhvani*) del texto. El presente trabajo propone un análisis crítico de algunos acercamientos recientes a la antigua poética sánscrita, tomando en consideración su desarrollo histórico, ya que ofrece distintos modelos para el análisis de las emociones provocadas por una obra literaria y de su relación con el texto y con su disfrute estético similares a algunos postulados de la poética cognitiva. El diálogo intercultural será fructífero si se desarrolla una praxis integradora de la crítica literaria solo desde el conocimiento contextualizado de las respectivas tradiciones culturales.

* El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D+i PID2021-127063NB-I00: *Narremas y mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica*, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento (MICINN/AEI/FEDER, UE).

Palabras clave: *rasas*; estética; poética cognitiva; sánscrito; India; sugerencia.

ABSTRACT: In the 20th century, Comparative Literature and Cognitive Poetics encountered classical Indian literary theory, based on a systematic classification of the states of mind that manifest themselves as the aesthetic experience of an emotion (*rasa*) in the viewer or listener; this emotion is actualized through the suggestiveness (*dhvani*) of the text. This paper presents a critical analysis of some recent approaches to ancient Sanskrit Poetics, considering its historical development. It offers various models for analyzing of the emotions triggered by a literary work and their relationship to the text and its aesthetic enjoyment, such as some postulates of Cognitive Poetics. Intercultural dialogue will be fruitful if literary criticism is approached through a contextualized understanding of respective cultural traditions.

Keywords: *rasas*; aesthetics; cognitive poetics; Sanskrit; India; suggestiveness.

1. INTRODUCCIÓN. POÉTICA COMPARADA, POÉTICA COGNITIVA Y LA TRADICIÓN INDIA CLÁSICA EN OCCIDENTE

A lo largo del siglo XX, la literatura comparada occidental se amplió para abarcar el estudio de las literaturas de otras culturas, así como las correspondientes teorías de la literatura que en ellas se habían desarrollado, especialmente tras la crítica al eurocentrismo de René Etiemble (1963, 29): la china (Liu 1977; Fokkema 1973, 1988), la japonesa (Miner 1958; 1990, 27-29 y 90-96) y la india (Dev y Das 1988; Miner 1991; Choudhurī 1992), y, más recientemente, las tradiciones de Oriente Medio; véase la panorámica de Fomeshi, Ghasemi y Anushiravani (2015). Como señala Guillén (2005, 40), la inclusión de estas nuevas perspectivas supuso un importante cambio cualitativo para la literatura comparada. Los *East / West Studies* se centraron, sobre todo, en la comparación con las manifestaciones literarias de China y Japón, con el objetivo implícito de localizar universales tipológicos en las distintas tradiciones literarias del mundo, describiéndolas en el marco mucho más amplio de los estudios interculturales y poscoloniales.

Por lo que respecta a la India, los textos de la teoría literaria y poética se conocían desde el s. XIX gracias a la intensa labor filológica de indólogos occidentales y eruditos indios. Las primeras ediciones de esos textos se remontan a las últimas décadas del s. XIX y las primeras del XX, y junto con la larga tradición de exégesis literaria desarrollada en la India a lo largo de la Edad Media, eran y siguen siendo la herramienta indispensable para el filólogo occidental que se enfrenta a la interpretación de los textos clásicos

de la India¹ no solo en lo referente a léxico y gramática, sino muy especialmente a los matices estilísticos y presupuestos culturales subyacentes. Esta tradición india no era muy distinta, en su aspecto externo, a la retórica de tradición grecolatina –minuciosas clasificaciones y definiciones de figuras literarias o *alamkāras* ‘adornos’–, pero su sustrato teórico tiene una raíz muy diferente a la de las teorías de la poética de corte aristotélico, basadas en la mimesis; la poética sánscrita se centra en el efecto emocional de la obra literaria, las herramientas para suscitarlo y los procesos psicológicos implicados (Miner 1991, 146; Oatley 2003, 168; Chellappan 1988, 296).

La poética india clásica no rebasó las estrictas fronteras de la indología hasta los años 50 y 60 del pasado siglo, con monografías como las de Gnoli (1956) y Sushil Kumar De (1963), que describían el fundamento estético y filosófico de la teoría literaria india. Krishna Rayan (1965) puso de manifiesto las similitudes entre el concepto de *objective correlative*, propuesto por T. S. Eliot en su ensayo sobre *Hamlet* como medio para despertar la emoción del espectador, y la teoría de la respuesta emocional en la estética literaria sánscrita. La comparación entre la poética occidental y la india estaba en el aire; la “presentación en sociedad” de la teoría estética india fueron los trabajos publicados por diversos estudiosos indios en el número especial del *Journal of Aesthetics and Art Criticism* del otoño de 1965, dedicado íntegramente a la estética comparada de las tradiciones china, japonesa e india con la occidental (Bahm 1965). Tras la presentación de Pandey (1965), varios trabajos explicaban diversos aspectos de la teoría de los *rasas*, el aspecto más característico de la teoría de la experiencia estética en la filosofía india.

La teoría de los *rasas* es un análisis del tipo de emociones que evoca el disfrute de una obra literaria en la psique del espectador u oyente². Desde los primeros siglos de nuestra era fue el principal sustrato teórico para las artes escénicas (teatro, danza) y literarias, y en la época posclásica llega a ser el núcleo de la teoría poética sánscrita y de la estética de todas las artes. La escuela de Cachemira (ss. IX-XI) profundizará en la noción de *dhvani* o ‘sugerencia’, como medio capaz de despertar los *rasas* o la experiencia estética de distintas emociones. Edgerton (1936) fue de los primeros en comparar el *dhvani* con el concepto de *suggestion* en la tradición estética occidental, y desde entonces la relación entre *rasa* y *dhvani*, en la versión establecida por los filósofos de Cachemira, es la que está presente en toda

1. El periodo clásico de la cultura india va desde los siglos II-I a. C. hasta el s. VIII d. C. En ese periodo florece una copiosa literatura en sánscrito y diversos dialectos prácritos.

2. La poesía sánscrita se concibe para ser escuchada (esto es, recitada) o vista y escuchada (una obra teatral) (Pollock 2012); hablar de «lector» en este contexto sería poco exacto.

mención de la India en lo referente a estética o poética comparadas. La literatura comparada entre India y Occidente se abrió paso en la academia india, como demuestra *Comparative Literature: Theory and Practice* (Dev y Das 1988), que contiene tanto ensayos comparatistas desde perspectivas occidentales (historia de la disciplina, intertextualidad, recepción) como análisis históricos de la propia teoría literaria india (Mirajkar 1988; Chellappan 1988).

En 1996 Hogan y Pandit editaron una entrega especial de *College Literature* sobre la teoría de la literatura en las tradiciones no occidentales, bajo la etiqueta de *Comparative Poetics*. Allí Hogan (1996, 165-166), sumándose al «giro cognitivo» en las ciencias humanas, subrayaba la necesidad de integrar en el marco de las ciencias cognitivas la teoría poética sánscrita, y no como un mero precedente del cognitivismo, sino como un igual que podría servir de guía para desarrollar determinados aspectos de la moderna poética cognitiva. Con ello, Hogan superaba la superficial aproximación de Miner (1991) a la teoría literaria india, discutible en muchos aspectos (Domínguez 2018, 298-299). En los años siguientes, esa idea programática siguió presente en trabajos centrados en la obra literaria como experiencia emocional del lector, pero sin pasar de ser una mera ilustración exótica (Hogan 2003a, 156-160; Oatley 2003, 168-170; Freeman 2009, 177-178; Hogan 2011, 232-235).

La meta de este trabajo es analizar en qué medida es posible establecer paralelismos entre la poética cognitiva y la poética india. Tras una revisión de los planteamientos de la lingüística cognitiva sobre los procesos específicos que la literatura produce en la mente del lector (apartado 2), se presenta la evolución de la teoría poética india (apartado 3), para contrastar sus diversas variantes históricas con algunas aportaciones de la poética y psicología cognitivas al respecto (apartado 4). Como conclusión (apartado 5), propongo una aproximación mesurada a lo transcultural, para que metodologías híbridas puedan ser realmente funcionales, sin salirse de los límites de una hermenéutica adecuada a cada texto.

2. LA RESPUESTA DEL LECTOR EN LA POÉTICA COGNITIVA

Desde el punto de vista de las filologías tradicionales y de la crítica literaria, la poética cognitiva tiene un recorrido todavía breve, lo cual explica el relativo desconocimiento de esta metodología fuera del ámbito anglosajón; no obstante, empieza a abrirse paso en el mundo hispánico, como evidencian, por ejemplo, los libros colectivos editados por Calero y Hermosilla (2013) y Gamoneda y Salgado (2021). En su acepción más usual, la poética

cognitiva es el estudio de textos literarios y sus posibles lecturas, mediante el uso de la psicología y la lingüística cognitivas, poniendo especial cuidado en que toda consideración estilística o interpretativa esté respaldada por indicios textuales transparentes (Harrison y Stockwell 2014, 218). Una de sus metas principales es averiguar qué hay en el texto y su producción que hace que el lector lo perciba como literario, y cuáles son las respuestas cognitivas y emocionales al texto literario (Stockwell 2002, 5-6).

Un principio básico de la poética cognitiva es el estudio de las posibles lecturas de una obra literaria como proceso y no como producto (Freeman 2002, 43), algo estrechamente imbricado con el *Reader Response Criticism*, al que intenta trascender. La respuesta emocional del lector y el carácter subjetivo de cada lectura de una obra literaria se sitúan, por lo tanto, en primer plano, y pueden estudiarse de modo experimental. Así, Johnson-Laird y Oatley (2022) establecen una taxonomía de las respuestas emocionales a los rasgos de la poesía basada en encuestas: el contenido de un poema provoca en los lectores reacciones de empatía con el tono emocional del texto y la forma (el metro y la rima), sensaciones difusas (alegría, tristeza), mientras que la relación entre el yo lector y su capacidad de juzgar críticamente la calidad del texto despiertan reacciones estéticas más complejas. Estos autores consideran dichas emociones como algo meramente vicario. Para la poética cognitiva, el problema se sitúa en el mecanismo psicológico que despiertan esas emociones, que no son meramente empáticas. Ni Oatley (1994), que estableció las bases para una teoría de la simulación heredera de la mimesis aristotélica, ni Meskin y Weinberg (2003), que refinan la teoría de la simulación y postulan una interacción entre las creencias del lector y el mundo posible que le ofrece la ficción, definen con claridad la naturaleza de esas emociones vicarias³.

Hogan (2003a, 159-160) salió al encuentro de estos problemas trayendo a la palestra las antiguas ideas de la teoría literaria india, una idea brillante que ha seguido apareciendo en trabajos de poética cognitiva sobre la experiencia emocional del lector, pero que deja de lado las divergencias que surgen de la gran distancia sociocultural, así como de las diferencias de métodos y fines entre las ciencias cognitivas actuales y la escuela filosófica de Cachemira. La distinción entre las emociones provocadas por el arte y

3. Meskin y Weinberg (2003, 33) se desentienden del problema al situar su teoría en otro plano; al identificar la naturaleza del miedo producido por el género de terror, afirman: «There may still be a concern about whether such an affective response is really fear *per se*, or some other affective state such as quasi-fear [...] As to whether we have garden-variety emotions here or something more esoteric, our theory predicts the same ambivalence as does S(timulative) I(dentity) T(heory)».

su relación con una serie de emociones básicas comunes a todos los seres humanos sigue siendo problemática en muchos aspectos, y la aproximación cognitiva, centrada en el mecanismo computacional de generación de la emoción, suele dejar de lado en gran medida el aspecto estético de la cuestión, central para la escuela filosófica de Cachemira. Por ello, en la próxima sección, vamos a abordar con cierto detalle el desarrollo histórico de la teoría de los *rasas* y el *dhvani* en la poética clásica india, para establecer más adelante similitudes y contrastes con la poética cognitiva.

3. EMOCIÓN ESTÉTICA Y SUGERENCIA EN LA POÉTICA INDIA

La primera forma de teoría literaria en la India se refiere a las artes escénicas y se documenta al menos desde los primeros siglos de nuestra era. Ya entonces se enuncia la teoría de los *rasas* (Gerow 1977, 245-250; Maillard 2006; Pollock 2016). Los tratadistas de las respectivas disciplinas la aplicaron a otras artes, pero, en realidad, en ninguna de ellas se desarrolló una teoría estética tan compleja como la que surgió en el seno de la crítica literaria. La teoría literaria se denomina *sāhitya*, literalmente ‘composición’, y no en vano ese es el término que en la tradición gramatical se refiere a la asociación de *śabda* ‘sonido’ y *artha* ‘significado’ (Lienhard 1984, 11-12). Existe desde el principio una estrecha relación en la India entre el estudio del lenguaje y la gramática, y el estudio de las formas literarias, en la medida en que las distintas teorías que explican el problema del significado se entrecruzan en una y otra disciplinas.

El más antiguo de los tratados que se ocupa de la poética es el *Bhāratīya-Nāṭya-Śāstra* (NŚ), el ‘tratado de dramaturgia’ atribuido a Bharata. *Nāṭya* es forma prācritizante de *nṛtya* ‘danza’, y designa a las artes escénicas en conjunto. La obra no se refiere solo a las artes escénicas: además de la teoría de las emociones en los capítulos quinto y sexto, incluye detalladas descripciones de metros, figuras literarias, niveles estilísticos y clasificaciones de subgéneros dramáticos. El tratado original fue reescrito y ampliado a lo largo de su transmisión, de modo que es apenas posible darle una fecha exacta. El núcleo más antiguo se remonta quizá al s. II a. C.; en cualquier caso, alguna versión del NŚ ya la conocían autores clásicos de los ss. III y IV d. C., como Kālidāsa o Bhāsa⁴.

4. Lienhard (1984, 54) sitúa su composición ente el 200 a.C. y el 200 d.C., Gerow (1977, 245) alarga la fecha hasta el s. VI. Pollock (2016, 78) propone que el texto del

Chellappan (1988, 301-302) y Higgins (2007, 44) establecen paralelismos y contrastes entre el NŚ y la *Poética* de Aristóteles. Ambos textos se ocupan principalmente del teatro, y ambos definen el criterio de lo poético, de lo artístico, dentro de sus respectivas tradiciones. Aristóteles pone el énfasis en el argumento y las acciones de los personajes; en cambio, en el NŚ la acción es secundaria, pues siempre se adecúa al *dharmā*, la norma sagrada, ética y social de la que deriva todo mérito religioso, y los personajes se acomodan de un modo idealizado a esa norma. Por ello, el NŚ se centra en las acciones y gestos que realizan los actores para encarnar el personaje y expresar adecuadamente sus emociones. La unidad es un mérito literario que ambos textos aprecian, pero Aristóteles habla de unidad de acción, tiempo y lugar, mientras que en el NŚ la unidad se refiere al predominio de un mismo estado emocional a lo largo de una obra concreta. Y sí, Aristóteles considera que la tragedia ha de despertar unas emociones concretas en el espectador, *phóbos* ‘miedo’ y *éleos* ‘compasión’, que llevan a la *kátharsis* ‘purificación’, como es bien sabido; en cambio, el NŚ lleva a cabo una exhaustiva taxonomía de todas las emociones posibles, y determina cuáles son los medios para que espectador perciba y comparta las emociones representadas.

Esto constituye el núcleo de lo que se conoce como teoría de los *rasas*. El significado no técnico del sánscrito *rasa* es ‘aroma, sabor; esencia, néctar’. Es una metáfora culinaria: igual que el cocinero mezcla diversas especias para lograr un sabor concreto, el autor de un drama combina en su obra distintas emociones, que despiertan un *rasa* en el espectador/oyente:

[6.32] Igual que, al estar preparada la comida con muchas sustancias y condimentos, disfrutan de ella los gourmets y la paladean, [6.33] así los avisados paladean en su mente las emociones estables (*sthāyibhāva*) relacionadas con los estados de ánimo (*bhāva*) y técnicas de interpretación (*abhinaya*), y por eso reciben el nombre de ‘sabores dramáticos’ (*nāṭyarasāḥ*). (NŚ 6.32-33)⁵

A lo largo de la historia conceptual de los *rasas*, esta metáfora seguirá siendo productiva: igual que ‘sabor’ o ‘gusto’ puede referirse a una cualidad de la comida, al acto de saborear, o al placer de quien degusta, el *rasa* estético puede residir en el texto, en el espectador/oyente o ser un proceso

s. III d.C. fue reeditado y en parte reescrito en Cachemira en el s. VIII o IX, un periodo de renovación para la teoría de los *rasas*.

5. Las citas de los textos sánscritos se ofrecen en la edición electrónica de GRETEL, repositorio de textos sánscritos de la Universidad de Göttingen (<https://grettil.sub.uni-goettingen.de/grettil.html#top>); salvo que se especifique lo contrario, las traducciones son mías.

entre ambos polos. La noción de *rasa* evoluciona según qué aspecto se acentúe (Pollock 2012, 209)⁶.

Toda composición poética está al servicio de uno de esos *rasas*, pues, para ser efectiva desde el punto de vista estético, deberá tener un *rasa* predominante. El NŚ (6.15) señala ocho: «Según la tradición, ocho son los *rasas* en el drama: erótico, cómico, patético, furioso, heroico, terrorífico, repulsivo, maravilloso». La traducción de estos términos es difícil; así, Pollock (2016, 81 y *passim*) traduce *karuṇa* por ‘tragic’ en lugar de ‘patético’ (otra alternativa sería ‘compasivo’), *raudra* por ‘violent’ (aquí: ‘furioso’), *bībhatsa* por ‘macabre’ (aquí: ‘repulsivo’), y *adbhuta* por ‘fantastic’ (aquí: ‘maravilloso’). Optar por ‘cómico’, ‘trágico’ o ‘fantástico’ remite involuntariamente (o no) a categorías occidentales, nuestros (sub)géneros literarios o cinematográficos; incluso una reacción como la risa está muy condicionada por factores culturales.

En época posterior se añade a esa lista el *śāntarasa* o ‘*rasa* del estado contemplativo’. Parece que el primero en añadirlo fue Udbhaṭa (segunda mitad del s. VIII, Raghavan 1940, 42; Pollock 2016, 51), uno de los primeros poetólogos de Cachemira, y fue Abhinava Gupta (ca. 950-1016 d. C.), teólogo śivaísta, filósofo, teórico de la estética y sutil crítico literario, quien desarrolló y amplió el concepto, como veremos más adelante. Admitido el *śāntarasa*, otros se atrevieron a ampliar la lista tradicional de *rasas* con el *preyas* ‘afectuoso’ o *vātsalya* ‘filial’ (introducido por Rudraṭa, primer tercio del s. IX, Raghavan 1940, 107), es decir, el sentimiento de amor o cariño que se da entre amigos, o entre padres e hijos, sin las implicaciones sexuales del *rasa* erótico. Finalmente se añadió el *bhaktirasa* o *rasa* de la ‘devoción, entrega mística’ a una divinidad, mencionado quizá ya por Bhaṭṭa Nārāyaṇa (ss. IX-X), si hay que entenderlo como término técnico y no en su sentido general ‘néctar de la devoción’; el concepto lo desarrolló más tarde Vopadeva (s. XIV, Pollock 2012, 194) en el contexto de la devoción a Kṛṣṇa. Aunque Raghavan (1940) enumera al menos media docena más de *rasas* que discuten autores tardíos, la lista de los comúnmente admitidos se encuentra en la Tabla 1. Lo que ha interesado a la poética cognitiva actual es la distinción entre *rasa* y *bhāva*. Un *bhāva* (‘existencia, estado’; derivado de *bhū* ‘llegar a ser’) es cada uno de los ‘estados’ de ánimo o ‘emociones’ básicas que uno experimenta en su vida. La columna de la derecha de la

6. Desde luego, la metáfora del «buen gusto» estético también se encuentra entre nosotros. En China se manejan las nociones de *pin wei* ‘sabor evaluado’ (es decir: evaluación estética del buen gusto) y *bui wei* ‘recuerdo de un sabor’ (Sundarajan 2010, 24), paralelas, pero no iguales en contenido a la oposición entre *rasa* o emoción estética y *bhāva*, el estado de ánimo que el espectador actualiza al percibir el *rasa*.

Tabla 1 consigna los *sthāyibhāvas* o ‘emociones estables’ que corresponden a cada *rasa*.

TABLA 1. LOS *RASAS* Y *STHĀYIBHĀVAS*, Y SU PRIMERA ATESTIGUACIÓN DATADA

	<i>Rasas</i> ‘emociones estéticas’	<i>Sthāyibhāvas</i> ‘emociones estables’
NŚ 6.15 (¿ss. II a. C.-III d. C.?)	1. <i>śṛṅgāra</i> ‘erótico’	<i>rati</i> ‘amor’
	2. <i>bāsyā</i> ‘cómico’	<i>bāsa</i> ‘risa’
	3. <i>karuṇa</i> o <i>kāruṇya</i> ‘patético’	<i>śoka</i> ‘tristeza, pena’
	4. <i>raudra</i> ‘furioso’	<i>krodha</i> ‘ira’
	5. <i>vīra</i> ‘heroico’	<i>utsāha</i> ‘resolución’
	6. <i>bhayānaka</i> ‘terrorífico’	<i>bhaya</i> ‘miedo’
	7. <i>bībhatsa</i> ‘repulsivo’	<i>jugupsā</i> ‘asco’
	8. <i>adbhuta</i> ‘maravilloso’	<i>vismaya</i> ‘asombro’
Udbhaṭa (ca. 800)	9. <i>śānta</i> ‘apaciguado’	<i>śama</i> ‘quietud’ <i>nirveda</i> ‘indiferencia’
Rudraṭa (ca. 850)	10. <i>preyas</i> ‘amistoso’ <i>vātsalya</i> ‘filial’	<i>sneha</i> ‘cariño’ <i>prīti</i> ‘afecto’
¿Bhaṭṭa Nārāyaṇa (s. X)?	11. <i>bhakti</i> ‘devoción’	

En una obra de teatro, el dramaturgo refleja su ‘emoción interna’ (*antargataṃ bhāvam*, NŚ 7.2) mediante artificios poéticos, y el actor los representa mediante sus técnicas de interpretación (*abhinaya*); y así se genera el *rasa*, la forma estética de la emoción que puede ‘paladear’ el espectador. Para el NŚ el *bhāva* es el punto de partida:

[6.34] Pues parece que los *rasas* son el resultado de los *bhāvas*, y que los *bhāvas* no lo son de los *rasas*; y al respecto hay unos versos: Estos *rasas* se originan (“*bhāvayanti*”) en conexión con las diversas técnicas de interpretación; por lo cual los expertos en artes escénicas han tenido que nombrar “*bhāvas*” a aquellos. [6.35] Igual que es producido el condimento con multitud de materiales diversos, así los *bhāvas* producen *rasas* junto con las técnicas de interpretación. (NŚ 6.34-35)

Pero la producción de un *rasa* no es un asunto sencillo. Los *sthāyibhāvas* ‘emociones estables’ están causados por *vibhāvas* o ‘factores determinantes’ (*ālabhanavibhāva*) bajo condiciones externas apropiadas (*uddīnavibhāva*); esos *sthāyibhāvas* quedan matizados por emociones o estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*, NŚ 6.16), treinta y tres en número, que dan como resultado *anubhāvas* ‘estados de ánimo consecuentes’, así como ocho reacciones psicofísicas (*sāttvikabhāva*). Por ejemplo (NŚ 6.61-63), el *rasa* ‘patético’ (*karuṇa*) se corresponde con el *sthāyibhāva* ‘tristeza, pena’ (*śoka*). Algunos de los factores (*vibhāvas*) que causan pena son la separación de los seres queridos, la muerte, las pérdidas materiales, el cautiverio, el exilio. Ha de representarse en el escenario mostrando los estados consecuentes (*anubhāvas*): lágrimas, lamentos, palidez, perder el aliento... Los estados transitorios concomitantes (*vyabhicāribhāvas*) pueden ser indiferencia, languidez, ansiedad, agotamiento, locura, miedo... En términos de representación teatral, el o la protagonista de un drama se encuentra en una situación determinante, que le provoca un estado de ánimo concreto, que a su vez se acompaña de emociones transitorias, que se manifiestan en reacciones psicofísicas, involuntarias (sudor, escalofrío) o voluntarias (movimientos, gestos).

El NŚ es un manual de dramaturgia, orientado específicamente a la producción escénica; por ello, el *rasa* se manifiesta en el personaje, y no se detalla cómo lo percibe el espectador; el problema reside en cómo el autor consigue el ‘realce’ (*pariṇāsa*, *upacita*) de las emociones, de modo que se manifiesten como *rasa* en escena (Pollock 2016, 70). De ahí la necesidad de clasificar y numerar emociones, ya que el autor teatral y el actor necesitan saber cuáles son los ingredientes de la receta que permita obtener un *rasa* nítido y, por lo tanto, una representación teatral que emocione al espectador. Ahora bien, el *rasa* no es solo un resultado, y sus componentes no son meras causas. La causalidad es recíproca: el drama tiene como efecto despertar un *rasa*, pero el *rasa* es la causa final que justifica por qué los diversos elementos del drama se han combinado de un determinado modo: en su unidad fundamental, es la ‘esencia’ (uno de los significados de *rasa*) del drama (Gerow 1977, 249).

Un aspecto que suele omitirse en las descripciones usuales de la teoría de los *rasas* del NŚ es que no todos tienen la misma jerarquía:

[289] De ellos, cuatro son causas productivas: el erótico, el furioso, el heroico, el repulsivo. Es decir: [6.39] del erótico se genera el cómico, y del heroico el maravilloso, y del repulsivo el terrorífico. [6.40] Una imitación del erótico es como se explica cómico, y el *rasa* patético es conocido como efecto del furioso; [6.41] como efecto del heroico se explica el maravilloso, y la visión del repulsivo es lo que se conoce como terrorífico. (NŚ 6.39-41)

Por ello, el requisito de que un *rasa* sea predominante no excluye la presencia de otros; por ejemplo, el *rasa* patético (*karuṇa*) suele encajar bien con el erótico y lo realza, igual que la pena suele ser un sentimiento que acompaña el hecho de estar enamorado (NŚ 6.45). Pero si el *rasa* erótico es el que predomina, el elemento patético ha de estar al servicio del primero, para intensificarlo; lo mismo sucedería a la inversa. Lo que el gusto estético indio no tolera es que el espíritu del espectador se vea impulsado en direcciones antagónicas.

Los *rasas* conciernen al contenido: son lo específicamente artístico de este, y los autores tardíos insistirán en que *rasa* solo existe en el arte, no en la vida real. La forma artística a su vez se caracteriza, en el plano más superficial, por sus adornos o *alamkāras*; en el plano más profundo, por una serie de rasgos que forman el estilo (*vīti*). Desde principios del s. VIII, en los tratados de poética también los diversos estilos se asocian a los *rasas*: así, el estilo *vaidarbhī*, propio del sur, claro y fluido, es el preferido para expresar los *rasas* *śṛṅgāra* y *karuṇa* (erótico y patético), mientras que el *gauḍī*, barroco y verboso, se considera adecuado para los pasajes heroicos (*vīra*), repulsivos (*bībhatsa*) o furiosos (*raudra*) (Lienhard 1984, 35). De hecho, el NŚ presta primero atención a la expresión verbal (*vācika*) de los *rasas*, pero en este tratado, centrado en la dramaturgia, la palabra en sí, sea el poeta el que habla o un personaje creado por él, es una forma de acción, una de las maneras en las que el ser humano responde a una situación dada, pero no la única, por importante que sea en una pieza dramática: miradas, movimientos y vestidos pueden ser tan expresivos como las palabras, y se integran en la parte visual del espectáculo. Mientras que Aristóteles dio primacía a la palabra, subordinando a esta el aspecto escenográfico de un drama, para Bharata el aspecto verbal y el visual se equiparan, en cuanto a su capacidad para influir en las emociones del espectador (Chari 1995, 66-67).

En la época que media entre el NŚ y la escuela de Cachemira que se desarrollará a partir del s. IX, encontramos el *Kāvyaḷaṅkāra* 'Adorno de la poesía' de Bhāmaha (ca. 650 d. C.) y el *Kāvyaḷadarśa* 'Espejo de la poesía' de Daṇḍin (ca. 700), pilares de la clasificación de las figuras retóricas sánscritas cuya influencia se alargará durante un milenio. Daṇḍin distingue un conjunto de figuras literarias relacionadas con emociones: son *rasavat* ('lo que tiene *rasa*') las que ponen de manifiesto una emoción dada, *preyas* o *prejasvin* si muestran afecto y *ūrjasvin* cuando se expresa arrogancia o vehemencia. Dado que se expresan a través de usos del lenguaje, las considera figuras de dicción. Así que, en estos textos, el concepto de *rasa* es un mero tropo literario, y no constituye todavía el núcleo de la poética (Bronner y Cox 2023, 270); pero se ha producido un desplazamiento importante: los *rasas* ya se habían integrado en la preceptiva literaria de la poesía y no solo

de las artes dramáticas. Eso permitió que los teóricos pasaran a ocuparse no tanto de la producción de los *rasas*, sino de su recepción en la mente del oyente de un poema recitado y no representado (Pollock 2012).

Fue la escuela de Cachemira la que convirtió el *rasa-dhvani* en la explicación teórica de todo disfrute estético. El primer comentarista cachemir del NŚ fue Udbhata, a principios del s. VIII, que introdujo el *śāntarasa*, e inventó nuevas figuras literarias; Rudrata, a mediados del s. IX, es el primero en tratar de nuevo los *rasas* por separado, no como figuras de dicción, y al *śāntarasa* suma el *preyas* (Tabla 1). En las mismas fechas Ānanda Vardhana comentó 120 estrofas anónimas, las *Dhvanikārikās* (DhK) en su *Dhvanyāloka* (DhĀ) ‘Luz sobre el *dhvani*’, obras que introducen el concepto de *dhvani*, ‘sugerencia’. Finalmente, en la primera década del XI Abhinava Gupta escribió dos extensos comentarios al DhĀ y al NŚ. En estas obras, Abhinava elevó el disfrute estético a medio para la liberación del alma del eterno ciclo de las reencarnaciones en el marco del śivaísmo monista de Cachemira y la escuela filosófica de la *pratyabhijñā* o ‘reconocimiento’ (Agud 1999). Para Abhinava, el *rasa* como disfrute estético de la poesía o el teatro es uno de los medios de adquirir conocimiento verdadero. Hay que tenerlo presente, porque una descripción somera de los postulados de Abhinava Gupta fuera de ese contexto filosófico-religioso implica perder de vista el horizonte ideológico de esa nueva teoría estética.

Ānanda Vardhana dio un papel central a los *rasas* en la composición poética, pero todavía los considera un elemento más de la construcción formal del texto literario. Lo que interesa a Ānanda es explicar el mecanismo lingüístico que da lugar a esas emociones: es algo que no se puede expresar directamente ni mediante metáforas, solo queda sugerido o implícito en la combinación de elementos estéticos que permiten el disfrute de esa emoción (*rasa*) por parte del espectador. Ya las primeras estrofas del DhK establecen la diferencia entre el significado literal y el implícito o sugerido:

[1.2] El significado (*artha*), que las personas sensibles elogian y tienen por alma de la poesía, tiene según la tradición dos partes, lo verbalizable (*vācya*) y lo implícito (*pratīyamāna*). [1.3] Lo verbalizable es bien conocido, y otros, que se dedican a fijar lo característico de la poesía, lo han analizado de muchas formas, en símiles y demás figuras. [1.4] En cambio, lo implícito es otra cosa que está en la expresión de los grandes poetas; es lo que resplandece al margen de los componentes bien conocidos, como el salero⁷ de las mujeres al andar. (DhK 1.2-4)

7. Traducción literal que el castellano permite; *lāvanya* ‘encanto, gracia’ deriva de *lavaṇa* ‘salado’.

El significado implícito (*pratīyamāna*), comprendido al mismo tiempo que el literal (*vācya*) y eclipsándolo a su vez, evoca una ‘resonancia’, un *dhvani*, una alusión al sonido de las cuerdas del *sitār*, que vibran por simpatía al pulsar las cuerdas principales. El *dhvani* es el tono fundamental en el que está “afinada” una obra literaria; es la resonancia que despierta en el oyente/espectador si se trata de una persona predispuesta (*sahṛdaya*, ‘concordante’). En este contexto, *dhvani* se puede traducir por ‘sugerencia’⁸. Ānanda argumenta que el tipo evocación (*vyāñjanā*) que es el núcleo del *dhvani*, aunque es una función lingüística, es distinta de la denotación (*abbidhā*), la implicación (*lakṣaṇa*) o la intención comunicativa (*tātparya*). En el corazón del *dhvani* está el *rasa*; en otras palabras, lo que pone de manifiesto el *rasa* está solo implícito y surge de la conjunción de los elementos que lo constituyen, pero no reside en las características previas de cada uno de ellos.

El término *dhvani* procede de la gramática. Para el gramático Patañjali (ca. 150 a. C.), es la forma audible y variable del sonido, como opuesto a *varaṇa*, el fonema. El sonido varía de individuo en individuo, al igual que la resonancia de un golpe en un tambor dura más o menos según las características de este. Así, un fonema puede durar más o menos, pero la forma fonológica siempre se reconoce, y constituye el *sphoṭa*, la unidad lingüística abstracta que se revela en el sonido. Más adelante, el gramático Bhartṛhari (ss. v-vi d. C.) elaboró sobre estos conceptos tradicionales su propia teoría del *sphoṭa*: es la intención significativa de toda producción fónica (una sílaba o un fonema, *varaṇa-sphoṭa*, lo que vendría a ser un morfema; o una palabra, o una frase), que es indivisible, al contrario que las secuencias de fonemas; despierta un estado mental en el oyente, el reconocimiento intuitivo e instantáneo del significado (Houben 1997, 110-111). Para Houben (1997, 126) el *dhvani* de la poética se modela sobre el *sphoṭa* de la gramática; Pollock (2016, 46), en cambio, subraya el papel que tiene en la noción de *dhvani* el concepto de *bhāvanā*, la ‘actualización’ del significado, procedente de la Mīmāṃsā, la escuela teológica que explica la naturaleza sagrada de los antiguos textos védicos, sobre todo en otros autores de Cachemira posteriores a Ānanda.

Ānanda parte del análisis de un subgénero de la poesía lírica en prácrito donde el marco narrativo –el suceso que da lugar al poema– nunca se expresa abiertamente, sino que está tan solo implícito (Pollock 2016, 119). Por ejemplo, Ānanda comenta entre otros el siguiente poema prácrito: «Mi suegra

8. Pollock (2016, 393) usa sistemáticamente ‘implicatura’ en el sentido de Grice, pero ya Amaladass (1984, 92-93) subraya que *dhvani* e implicatura no son equiparables.

duerme aquí, yo allá. Fíjate, ahora que es de día; no sea, viajero, que cegado por la noche, caigas en mi cama» (DhĀ 1.4). Hay que sobreentender que una esposa, probablemente joven y aburrída, cuyo marido probablemente está fuera, invita a un viajero a pasar la noche en la casa, pese a la vigilancia de su suegra –ese marco narrativo está implícito tan solo en ‘suegra’ y ‘viajero’–; las palabras del poema son lo que ella dice para que su suegra lo oiga, pero no hace falta ser muy avisado para entender que la cortés advertencia al viajero es una invitación encubierta (Pollock 2001, 200-201).

El *dhvani* no puede ser parafraseado –como sí sucede con las metáforas– sin que se pierda su verdadero significado. Así, la teoría del *dhvani* define la calidad artística por el grado de distanciamiento, no de la forma, sino del contenido mismo. Pese a esta innovación tan sutil, el concepto de *rasa* que maneja Ānanda es conservador: el *rasa* sigue siendo la forma que adopta un *sthāyibhāva* cuando la combinación de factores determinantes y consecuentes lo realzan. Reside en el personaje, aunque el poeta ha de sentir una emoción especialmente vívida en el momento de componer su obra, para poder transferirla a sus espectadores (Ingalls *et al.* 1990, 18-19).

Otros autores de la escuela de Cachemira posteriores cambiaron de perspectiva: el *rasa* pasó a situarse en el proceso de recepción o en el espectador. Esto surgió en el seno ideológico del śivaísmo tántrico, corriente teológica predominante entonces en Cachemira, cuya meta espiritual es la identificación o disolución del yo en la consciencia divina, el Śiva trascendente. Al entenderse la experiencia literaria y la religiosa como relacionadas de modo intrínseco, el *rasa* pasó a situarse en la consciencia del que lo experimenta. En ese contexto, Abhinava Gupta analiza cómo los *rasas* activan la huella que han dejado los *bhāvas* en la memoria del oyente/espectador, así como las predisposiciones latentes (*vāsanā*, *saṃskāra*) de un oyente/espectador sensible (*sabrdaya*). Para ello transforma la función lingüística (*śabdavṛtti*) que, hasta Ānanda, era la que manifestaba el *rasa*, en una función psicológica (*cittavṛtti*), mediante la que se experimenta el *rasa*. Experimentar la belleza del *rasa* no es un proceso meramente semántico: es afectivo, y por ello varía de individuo en individuo; no es la implicación intelectual de un sentimiento, sino la sugestión de una experiencia afectiva.

Por naturaleza, esa sugestión (*dhvani*) es indefinible y no consciente para el receptor; este puede tener unas determinadas expectativas acerca del *rasa* presente en una obra artística dada, pero el elemento de sorpresa presente en la combinación de *rasas* lleva también implícito que el *dhvani* vaya a ser siempre inconsciente. Por ello, la importancia del *dhvani* se desdibuja en la versión de Abhinava (Pollock 2016, 223-224). El individuo predispuesto no reconoce emociones ajenas (las del autor, las del personaje) implícitas en el texto de un modo analítico («el personaje llora, luego

está triste»), sino que trasciende las propias, las actualiza, y es entonces cuando se produce el disfrute estético: sus *sthāyibhāvas* se han trasmutado en *rasa*, disfrute estético; el resultado final conduce no a la catarsis aristotélica, sino al *śāntarasa*. La experiencia estética sublima la agitación mental y la conduce a un estado de calma y beatitud no distinto de una experiencia mística; las transformaciones psicósomáticas que el *yogin* tántrico percibe en su cuerpo al identificarse con el Śiva trascendente se equiparan al transporte emocional producido por el disfrute estético (Martín 2007, 223)⁹. El *śāntarasa*, por lo tanto, no es uno más de los *rasas*: se ha convertido en la meta de todos ellos.

4. LA (RE)LECTURA DE ABHINAVA GUPTA EN LA POÉTICA COGNITIVA

Dejamos en este punto la historia del *rasa* y el *dhvani* en la teoría literaria sánscrita, aunque no termina ni mucho menos con Abhinava: se alarga al menos hasta los comentaristas del s. XVII. Y nos basta con llegar hasta ese momento, porque las descripciones de la teoría india que hay en trabajos de estética, literatura comparada o poética cognitiva suelen pasar sin transición de la enumeración de los *rasas* del *Nāṭya-Śāstra* al *dhvani* de Ānanda en la versión de Abhinava, entre los que media un hiato de unos ochocientos años. Con ello se llega a un estándar de «teoría poética hindú», que resulta satisfactorio ya que, por un lado, la lectura «mística» de los *rasas* satisface los prejuicios que tenemos aún sobre la cultura india y, por otro, su complejidad y sutileza sirven como un *argumentum auctoritatis*, exótico y poscolonial, para las propuestas cognitivas sobre la respuesta emocional al hecho literario (Hogan 1996, 165).

En Occidente, el tema de la emoción suscitada al leer una obra literaria se ha afrontado desde distintas perspectivas; en la segunda mitad del s. XX, la crítica literaria se ha cuestionado qué tipo de emoción siente el autor a la hora de crear una obra y cómo la comunica al lector (teoría de la expresión)¹⁰, cómo se reflejan emociones en el texto en virtud de sus pro-

9. Hay una diferencia importante: el actor o el poema son el vehículo que transforma la psique del espectador; en cambio, es el propio *yogin* tántrico quien transforma su ser mediante un elaborado ritual de «entextualización» del cuerpo (Flood 2006, 2-5, 27) –algo que también estudió Abhinava Gupta en su *Tantrāloka*–.

10. Bousoño, sin haber leído a Abhinava Gupta, deja oír asonancias singulares con él: «Poesía es la comunicación, establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico [...] como un todo particular, como *síntesis* única de lo conceptual-sensorial-afectivo» (Bousoño 1962, 18); «La poesía no

riedades formales (el *New Criticism* norteamericano) o de qué modo se produce la implicación emocional del lector con el texto (algunas versiones de la teoría de la recepción y de la *reader-response*); pero la tendencia general ha sido considerar la reacción emocional del lector como un efecto colateral, extratextual y no demasiado digno de análisis: una mera respuesta a los trucos retóricos que buscan ganarse el interés del lector (Stockwell 2002, 172). Ya hemos visto que la teoría india también había afrontado el problema desde cada uno de esos ángulos (*rasa* o emoción estética en el autor, en la obra o en el oyente-espectador), a los que responden distintas tradiciones de comentario y exégesis de los textos literarios precedentes. Incluso la escuela de Cachemira evolucionó en ese aspecto: Ānanda Vardhana situaba el *rasa* claramente en el personaje y el texto, pero, unas décadas después, los maestros de Abhinava Gupta cambiaron por completo el enfoque: Bhaṭṭa Tauta situó la emoción estética en la confluencia entre espectador, autor y personaje; Bhaṭṭa Nāyaka, en las operaciones de lenguaje que subyacen a la respuesta del espectador, y la especificidad de su naturaleza epistemológica. Para Abhinava, el *rasa* es el proceso de respuesta en sí (Pollock 2001, 210).

La respuesta emocional al arte, vinculada al disfrute estético, despertó el interés de la psicología y poética cognitivas a partir de los años 90. Carroll (1990, 12, 27-35), al estudiar la respuesta emocional evidente que el género de terror provoca en el lector o espectador, establecía una oposición entre *art-horror* y *natural horror*: la segunda es el terror real que una persona haya podido sentir alguna vez en su vida, la primera es el que provoca un relato o película de terror. El *art-horror* se define como una emoción eventual, con dimensiones físicas, cognitivas y evaluativas; estas analizan factores como amenaza e impureza, que desencadenan, respectivamente, las correspondientes emociones de miedo y repulsión (Carroll 1990, 24-28). Hay un paralelismo nítido entre *rasa* como emoción que se siente al contemplar una obra de arte y *bhāva* como estado de ánimo experimentado en la vida real, así como el análisis de subcomponentes constitutivos de la emoción que siente el espectador (miedo + repulsión = *art-horror*); pero, como «emoción eventual», habría que asimilar el *art-horror* más bien a un estado de ánimo transitorio.

Hogan (1996 y 2003b, 45-75) abrió un diálogo entre la ciencia cognitiva actual y las tesis de la escuela de Cachemira, redefiniendo el *rasadhvani* de Abhinava Gupta en términos de *priming* afectivo: hay que entenderlo,

es sin más emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación*» (Bousoño 1962, 19).

en sus palabras, como «the schemas, prototypes, and exempla primed or placed in a buffer between long term memory and rehearsal memory» (Hogan 1996, 175; 2003b, 62). Su punto de partida es la idea de Abhinava de entender el *rasa* como fruto de las huellas de los *bhāvas* en la memoria; pero no las que han dejado emociones reales, sino los recuerdos emocionales desencadenados por otros eventos literarios previos, que además se actualizan de modo inconsciente. Por supuesto, esto es interpretar los términos de Abhinava de un modo muy preciso, que deja de lado su marco intelectual, la doctrina de la *pratyabhijñā* ‘reconocimiento’, en el que se mueve la obra de Abhinava. En esta escuela filosófica, no hay separación entre sujeto y objeto, lo cual condiciona la naturaleza de los *saṃskāras* o, en su definición más usual, huellas residuales de experiencias pasadas que, en principio, condicionan la configuración de recuerdos en el intelecto. Recuperar un recuerdo implica recordar también las sensaciones de placer o dolor que se asociaron en el momento de la primera impresión sensorial; pero hay *saṃskāras* generados en vidas previas, cuya consciencia se ha disuelto antes de volver a renacer (Pandey 1963, 423-427) y, por ello, su actualización es inconsciente; de ahí que la traducción que Pollock (2016) elija para *saṃskāra* sea ‘*innate disposition*’. Hay parecidos entre algunas de las acepciones del *saṃskāra* de la filosofía india con el concepto contemporáneo de *priming*, pero obviar el aspecto metafísico de percepción y recuerdo en Abhinava deja fuera de foco el vínculo que tiene, para el sabio de Cachemira, la experiencia estética profunda con la redención religiosa (el éxtasis donde el yo desaparece). Y más allá de la coherencia que pueda tener la relectura de Abhinava Gupta en términos cognitivos, sigue quedando abierto el problema exacto de la naturaleza de las emociones (miedo, ternura, etc.) que el lector-espectador siente ante la ficción.

El mismo concepto de «emoción básica» es conflictivo; ya hemos visto que en la India el número de *bhāvas* y *rasas* se modificó (Tabla 1). Las diversas escuelas de la psicología contemporánea han buscado siempre definir qué es una «emoción básica» y se han propuesto muchos modelos. Tracy y Randles (2011) comparan cuatro sistemas, que coinciden entre sí en algunas de ellas (alegría, tristeza, miedo, ira) –que no son exactamente los cuatro *rasas* generativos del NŚ, el erótico, el furioso, el heroico, el repulsivo– y difieren en el resto (preocupación, interés, desprecio, amor/lujuria, sorpresa); pero hay más. Ortony y Turner (1990, 316) cotejaron quince modelos, que oscilan entre dos emociones básicas (placer/dolor o bien felicidad/tristeza) y once; ninguna de ellas coincide por completo con los *sthāyibhāvas* de Bharata, ni siquiera las seis emociones basadas en expresiones faciales universales de Ekman, Friesen y Ellsworth (1982), que incluyen la alegría, ausente de los *sthāyibhāvas*.

La omisión de emociones como alegría, culpa, ansiedad, odio o vergüenza entre los *sthāyibhāvas*, presentes en casi todos los modelos propuestos por psicólogos occidentales, ¿es una idiosincrasia cultural india? No olvidemos que la teoría de los *rasas* se inscribe en la tradición de la teoría literaria sánscrita. No se describen emociones universales; su objeto es jerarquizar aquellas emociones que tienen una función estética, según su utilidad expresiva para componer un texto o representar un drama, y provocar la reacción del espectador/oyente; alegría, vergüenza o ansiedad son para el NŚ meras emociones transitorias, que solo matizan las emociones estables. Desde luego, desde el punto de vista de la teoría estética, sí existen diferencias culturales significativas. Por ejemplo, la aplicación de la teoría de los *rasas* a otras artes distintas de la literatura es algo relativamente reciente en la India, ya que no existe el concepto integral de «arte» (Pollock 2016, 25). Los *rasas* y el *dhvani* son nociones propias de las artes escénicas que se expanden a la crítica literaria y, por ello mismo, hablar de teoría estética en la India supone hablar, ante todo, de teoría de la recepción de la literatura.

En la estética literaria sánscrita, el uso adecuado por parte del autor y actores de los *rasas* y el *dhvani* sirve para evaluar la calidad de una obra literaria; por ello cabe plantearse si el *comparadum* más preciso no son las emociones, básicas o no, que estudian los psicólogos, sino el concepto más difuso de «emoción estética». En Occidente es una noción que se remonta a la *Kritik der Urteilskraft* de Kant, pero traducir *rasa* por ‘emoción estética’ sería muy engañoso; Menninghaus *et al.* (2019), en su estado de la cuestión sobre la naturaleza de las emociones estéticas, subrayan la necesidad de distinguir entre emociones suscitadas por una obra de arte (*art-elicited emotions*) y las que se representan en el arte (*art-represented emotions*). Las segundas las decodifica el receptor sin participar de ellas necesariamente. Aunque se puede producir una reacción empática, a veces las emociones representadas van a despertar una emoción contraria (la satisfacción que muestra un asesino sádico en escena despierta la indignación o el rechazo del espectador); en cierta medida, eso se correspondería con el *rasābhāsa*, la ‘apariencia de *rasa*’, un tipo de *rasa* impropio que, debido a cuestiones de ética sociológica –emociones que no se adecúan al estatus del personaje en la jerarquía social, lo cual no redundaría en el placer del espectador– (Pollock 2001, 208-214). El concepto de «emoción estética» de Menninghaus *et al.* (2019) es una subclase de las *art-elicited emotions* en el receptor; son sentimientos genéricos de placer (*feeling of the beauty, feeling of the sublime*), con una función evaluativa y predictiva de la calidad artística de la obra que los produce. Esto se podría aproximar más bien al concepto de *śāntarasa*, el arrobamiento o transporte estético provocado por la belleza

de una obra artística; para Bhaṭṭa Nāyaka (Gnoli 1956, xx-xxiv), una persona con sensibilidad estética percibe lo narrado en una obra literaria de un modo independiente con respecto a su propia vida, o a la de personajes y actores, mediante un proceso de generalización (*sādhāraṇya*), que lo libera de la individualidad; de ahí su potencial para afectar a todos los individuos y su similitud a una experiencia de tipo religioso. Es un disfrute que implica la disolución del yo en la propia consciencia. Esta terminología hunde sus raíces en la mística del śivaísmo monista de Cachemira y contrasta vivamente con la aspiración de cientificidad de la poética cognitiva.

5. CONCLUSIONES: ¿HACIA UNA ESTÉTICA INTERCULTURAL?

Esta revisión crítica al diálogo sostenido en las últimas décadas entre teoría estética, crítica literaria y poética cognitiva, por un lado, y la teoría literaria desarrollada en la India, por otro, pone de manifiesto la relevancia de la comparación intercultural para ampliar horizontes y modelos heurísticos. Ciertamente, las herramientas tradicionales de la exégesis literaria sánscrita y su sustento teórico se pueden entender como «precedentes» de algunos enfoques recientes de la poética cognitiva o de la estética de la recepción, pero las similitudes no implican obviar las profundas diferencias de enfoque, método y finalidad que hay entre una y otro.

Explicar a fondo lo específico del sistema de Abhinava queda más allá del alcance de este trabajo, ya que obligaría a explicar de qué modo conciben y subdividen el «yo» y la psique humana las diversas escuelas filosóficas indias, o las implicaciones religiosas, teológicas y éticas subyacentes a conceptos como *dhvani* o *śāntarasa*. La comparación intercultural a tres bandas (India, China y Occidente) de Sundarajan (2010), en la que se subrayan estos aspectos, abre un camino posible. Además, los modelos teóricos desarrollados en la escuela de Cachemira no constituyen las únicas vías de análisis de un texto literario en la India, y la versión de Abhinava Gupta es solo uno de los resultados –si bien, ciertamente, el más profundo– de un largo proceso de decantación que se inicia como mínimo en los primeros siglos de nuestra era y continúa tras Abhinava, con o sin él. Es decisivo, al establecer comparaciones India/Occidente, determinar si se parte de un único modelo, necesariamente reduccionista, o reconocer que la diversidad histórica (y geográfica) de los modelos teóricos indios reflejan también nuestra propia variedad.

La universalidad de la respuesta emocional al arte está fuera de toda discusión, y se manifiesta de forma teórica no solo en Occidente y la India; también el concepto chino de *pin wei* (nota 6; Sundarajan 2010, 24) está

cercano al *rasa*. En la tradición occidental, la importancia de la sugestión para suscitar la emoción del lector aparece con nitidez en el *Peri hýpsous* 'De lo sublime' (s. I d. C.), atribuido a Longino. El texto recibió escasa atención hasta el s. XVIII, cuando autores como Burke y Kant integraron el concepto de lo sublime al discurso estético, dando lugar a una corriente que afloró con fuerza en el Romanticismo, para quedar soterrada poco más adelante. En *De lo sublime* se analizan diversos pasajes de estilo elevado que, en virtud del genio de sus autores y su perfección estética, poseen una especial capacidad de producir *pathos* y despertar en el lector honda emoción; no es casual que Ingalls (Ingalls *et al.* 1990, pp. 36-37) cierre su introducción a la edición del *Dhvanyāloka* proponiendo al *De lo sublime* como único paralelo en nuestra tradición al tratado de Ānanda y mostrando como lo sublime y el *dhvani* se manifiestan en un poema de Safo.

En esa línea, el diálogo intercultural ha dado lugar a interesantes resultados prácticos. Así, Matyszkiewicz (2018) rastrea muestras de lo sublime en la épica cortesana sánscrita y, desde la otra orilla, la crítica literaria india ya había aplicado los métodos de su propia tradición a obras occidentales (Rayan 1965, 256-259; Mohanty 2006); incluso Hogan (2003b, 71-75) lleva a cabo una relectura de unas líneas de *Hamlet* («Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince...») desde la perspectiva del *dhvani* implícito. Quizá si el autor del *Peri hýpsous* hubiera creado escuela, se habría desarrollado en Occidente una línea de pensamiento sobre teoría de la estética literaria parejo a la teoría del *rasadhvani* de la India. Las teorías no son de aplicación universal simplemente porque parezcan replicarse en diversas culturas ni son más científicas por esa aparente universalidad. Las posibilidades que abre la integración de los antiguos modelos teóricos indios en la poética cognitiva, por lo que se refiere a los procesos mentales de respuesta emocional a la literatura y al arte, serán más fructíferas cuanto más atención se preste a ambos miembros de la comparación. Nunca está de más una mirada al pasado para recordar que la tradición humanística y filológica es científica porque es histórica, y que todo método hermenéutico ha de responder a las respectivas tradiciones de las culturas humanas antes de operar por generalización.

6. BIBLIOGRAFÍA

AGUD APARICIO, Ana. «Die ästhetische Philosophie des Abhinavagupta und der Shivaismus von Kaschmir». En STEGMAIER, Werner (ed.). *Zeichen-Kunst. Zeichen und Interpretation V*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999, pp. 164-182.

- AMALADASS, Anand. *Philosophical Implications of dhvani: Experience of Symbol Language in Indian Aesthetics*. Wien: De Nobili-Institut für Indologie, 1984. <https://doi.org/10.1163/9789004645981>
- BAHM, Archie J. Comparative Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1965, 24/1, pp. 109-119. <https://doi.org/10.2307/428253>
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1962.
- BRONNER, Yigal y Whitney COX. «Sanskrit poetics through Daṇḍin's looking glass. An alternative history». En BRONNER, Yigal (ed.). *A Lasting Vision. Daṇḍin's Mirror in the World of Asian Letters*. Oxford: Oxford University Press, 2023, pp. 253-307. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197642924.003.0006>
- CALERO VAQUERA, M.^a Luisa y M.^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ. *Lenguaje, literatura y cognición*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013.
- CARROLL, Noël E. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London-New York: Routledge, 1990.
- CHARI, V. Krishna. «The Genre Theory in Sanskrit Poetics». En HOGAN, Patrick Colm y Lalita PANDIT (eds.). *Literary India. Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism, and Culture*. New York: S.U.N.Y. Press, 1995, pp. 63-79.
- CHELLAPPAN, Kasi. «Comparative literary theory: an Indian perspective». En DEV, Amiya y Sisir Kumar DAS (eds.). *Comparative Literature. Theory and Practice*. Shimla: Indian Institute of Advanced Studies, 1988, pp. 295-306.
- CHOUDHURĪ, Indra Nāth. *Comparative Indian Literature: Some Perspectives*. New Delhi: Sterling, 1992.
- DE, Sushil Kumar. *Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic (with Notes of Edwin Gerow)*. Bombay: Oxford University Press y Berkeley: University of California Press, 1963. <https://doi.org/10.1525/9780520339149>
- DEV, Amiya y Sisir Kumar DAS. *Comparative Literature: Theory and Practice*. Shimla: Indian Institute for Advanced Study, 1988.
- DHĀ, DhK = Ingalls, Masson y Patwardhan (eds.), 1990.
- DOMÍNGUEZ, César. «Estudios de Este/Oeste, esquematismo y relativismo cultural: algunas reservas a la poética comparada de Earl Miner». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2018, 8, pp. 275-318.
- EDGERTON, Franklin. «Indirect suggestion in poetry: A Hindu theory of literary æsthetics». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1936, 76/5, pp. 687-706.
- EKMAN, P., W. V. FRIESEN y P. ELLSWORTH. «What emotion categories or dimensions can observers judge from facial behavior?» En EKMAN, P. (ed.). *Emotion in the human face*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 39-55. <https://doi.org/10.1016/b978-0-08-016643-8.50024-0>
- ETIEMBLE, René (1963). *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris: Gallimard.
- FLOOD, Gavin. *The Tantric Body. The Secret Tradition of Hindu Religion*. New York: I.B. Tauris, 2006. <https://doi.org/10.5040/9780755626304>
- FOKKEMA, Douwe W. «The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature». *New Literary History*, 1973, 4/3, pp. 591-603. <https://doi.org/10.2307/468537>

- FOKKEMA, Douwe W. «The European Reception of Japanese and Chinese Literature». 比較文学 (*Hikaku. Comparative Literature*), 1988, 30, pp. 244-238. https://doi.org/10.20613/hikaku.30.0_244
- FOMESHI, Behnam M., Parvin GHASEMI y Alireza ANUSHIRAVANI. «Comparative poetics today: not global without the Middle East». *Socrates*, 2015, 3, pp. 30-47. <https://www.socratesjournal.com/index.php/SOCRATES/article/view/155>
- FREEMAN, Margaret H. «The Body in the Word. A Cognitive Approach to the Shape of a Poetic Text». En SEMINO, Elena y Jonathan CULPEPER (eds.). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2002, pp. 31-57.
- FREEMAN, Margaret H. «Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity». En BRÔNE, Geert y Jeroen VANDAELE (eds.). *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin-Nueva York: Mouton de Gruyter, 2009, pp. 169-196.
- GAMONEDA, Amelia y Candela SALGADO IVANICH (eds.). *Paisajes cognitivos de la poesía*. Salamanca: Delirio, 2021.
- GAVINS, Joanna y Gerard STEEN. «Contextualising Cognitive Poetics». En GAVINS, Joanna y Gerard STEEN (eds.) *Cognitive Poetics in Practice*. London-New York: Routledge, 2003, pp. 1-12. <https://doi.org/10.4324/9780203417737>
- GEROW, Edwin. *A history of Indian literature. Vol 5.3: Indian Poetics*. Ed Jan GONDA. Wiesbaden: Harrassowitz, 1977.
- GNOLI, Rainiero. *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*. Roma: Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1956.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- HARRISON, Chloe y Peter STOCKWELL. «Cognitive Poetics». En LITTLEMORE, Jeannette y John R. TAYLOR (eds.). *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*. London: Bloomsbury, 2014, pp. 218-233.
- HIGGINS, Kathleen M. «An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2007, 65/1, pp. 43-54. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594x.2007.00236.x>
- HOGAN, Patrick Colm. «Toward a Cognitive Science of Poetics: Ānandavardhana, Abhinavagupta, and the Theory of Literature», *College Literature*, 1996, 23.1, pp. 164-179.
- HOGAN, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists*. London-New York: Routledge, 2003a.
- HOGAN, Patrick Colm. *The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003b. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511499951>
- HOGAN, Patrick Colm. *What literature teaches us about emotion (Studies in Emotion and Social Interaction)*. Cambridge University Press, 2011. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511976773>
- HOUBEN, Jan. «The Sanskrit tradition». En VAN BEKKUM, Wout *et al.* (eds.). *The emergence of semantics in four linguistic traditions: Hebrew, Sanskrit, Greek, Arabic*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1997, pp. 49-145.

- INGALLS, Daniel H. H., Jeffery M. MASSON y M. V. PATWARDHAN (eds.). *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta* (Harvard Oriental Series 49). Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1990.
- JOHNSON-LAIRD, Philip N. y Keith OATLEY. «How poetry evokes emotions». *Acta Psychologica*, 2022, 224, pp. 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2022.103506>
- LIENHARD, Siegfried. *A history of Indian literature. Vol. 3.1: A History of Classical Poetry (Sanskrit, Pāli, Prakrit)*. Ed. Jan GONDA. Wiesbaden: Harrassowitz, 1984.
- LIU, James J. Y. «Toward a synthesis of Chinese and Western theories of literature». *Journal of Chinese Philosophy*, 1977, 4, pp. 1-24. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6253.1977.tb00658.x>
- MAILLARD, Chantal. *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2006.
- MARTIN, Dan. «Devotional, covenantal, and yogic: Three episodes in the religious use of alphabet and letter from a millennium of Great Vehicle Buddhism». En LA PORTA, S. y D. SHULMAN (eds.). *The poetics of grammar and the metaphysics of sound and sign*. Amsterdam: Brill, 2007, pp. 201-229. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004158108.i-377.61>
- MATYSZKIEWICZ, Ariadna. «Are great natural objects in Sanskrit *mahākāvya* sublime? A preliminary study on the Loginian notion of the sublime and the practice of Sanskrit classical poets». *The Polish Journal of the Arts and Culture*, 2018, New Series 7, pp. 55-76. <https://doi.org/10.4467/24506249pj.18.003.9777>
- MENNINGHAUS, Winfried, Valentin WAGNER, Eugen WASSILWIZKY, Ines SCHINDLER, Julian HANICH, Thomas JACOBSEN y Stefan KOELSCH. «What Are Aesthetic Emotions?». *Psychological Review*, 2019, 126/2, pp. 171-195. <http://dx.doi.org/10.1037/rev0000135>
- MESKIN, Aaron y Jonathan M. WEINBERG. «Emotions, fiction, and cognitive architecture». *British Journal of Aesthetics*, 2003, 43/1, pp. 18-34. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/43.1.18>
- MINER, Earl Roy. *The Japanese tradition in British and American literature*. Princeton: Princeton University Press, 1958.
- MINER, Earl Roy. *Comparative Poetics: An intercultural essay on theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- MINER, Earl Roy. «On the Genesis and Development of Literary Systems II: The Case of India». *Revue de Littérature Comparée*, 1991, 65/2, pp. 143-151.
- MIRAJKAR, Nishikant D. The relevance of Indian literary theory. En DEV, Amiya y Sisir Kumar DAS. *Comparative Literature Theory and Practice*. Simla Indian Institute for Advanced Study, 1988, pp. 236-284.
- MOHANTY, Sangeeta. «Hamlet: A *rasa-dhvani* approach». *Journal of Comparative Literatures and Aesthetics*, 2006, 29/1-2, pp. 17-52.
- NŚ = *Bharatīya-Nāṭya-Śāstra*. Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages (Gretil), Staats- und Universitäts Bibliothek Göttingen. https://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/corpus/transformations/html/sa_bharata-nA-TyazAstra-1-1618-303335-37.htm
- OATLEY, Keith. «A taxonomy of the emotions of literary response». *Poetics*, 1994, 23, pp. 53-74. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)P4296-S](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)P4296-S)

- OATLEY, Keith. «Writing and reading: the future of cognitive poetics». En GAVINS, Joanna y Gerard STEEN (eds.). *Cognitive Poetics in Practice*. London-New York: Routledge, 2003, pp. 161-173. <https://doi.org/10.4324/9780203417737>
- ORTONY, Andrew y Terence J. TURNER. What's basic about basic emotions? *Psychological Review*, 1990, 97/3, pp. 315-331. <https://doi.org/10.1037/0033-295x.97.3.315>
- PANDEY, Kanti Chandra. *Abhinavagupta. An Historical and Philosophical Study*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1963.
- PANDEY, Kanti Chandra. «Bird's-eye view of Indian aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1965, 24/1, pp. 59-73. <https://doi.org/10.2307/428248>
- POLLOCK, Sheldon. «The social aesthetic and Sanskrit literary theory». *Journal of Indian Philosophy*, 2001, 29, pp. 197-229. <https://doi.org/10.1023/A:1017565123467>
- POLLOCK, Sheldon. «From *rasa* seen to *rasa* heard». En GUENZI, Caterina y Sylvia D'INTINO (eds.). *Aux abords de la clairière*. Paris: Brepols, 2012, pp. 189-207. <https://doi.org/10.1484/m.behe-eb.4.00326>
- POLLOCK, Sheldon. *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2016. <https://doi.org/10.7312/poll17390>
- RAGHAVAN, Valayamghat. *The Number of Rasas*. Chennai: The Adyar Library, 1940.
- RAYAN, Krishna. «"Rasa" and the objective correlative». *The British Journal of Aesthetics*, 1965, 5/3, pp. 246-260. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/5.3.246>
- SHARMA, Mahesh. «The Eastern and Western aesthetics: Re-routing the *rasa* theory». *European Academic Research*, 2014, 1/11, pp. 4739-4753.
- STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics*. London-New York: Routledge, 2002.
- SUNDARAJAN, Louise. «Two flavors of aesthetic tasting: Rasa and savoring, a cross-cultural study with implications for psychology of emotion». *Review of General Psychology*, 2010, 14, pp. 22-30. <http://dx.doi.org/10.1037/a0018122>
- TRACY, Jessica L. y Daniel RANGLES, D. «Four models of basic emotions: A review of Ekman and Cordaro, Izard, Levenson, and Panksepp and Watt». *Emotion Review*, 2011, 3(4), pp. 397-405. <https://doi.org/10.1177/1754073911410747>
- VILLANUEVA, Darío. «Poética comparada». *Revista de Filología Francesa*, 1995, 8, pp. 191-199.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414283315>

REPENSANDO LOS HÉROES DE LA ANTIGÜEDAD: FLASH Y LA RECEPCIÓN CLÁSICA

Rethinking the Heroes of Antiquity: Flash and the Classical Reception

Alejandro CABRERA MARTÍNEZ

*Doctorado de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura Universidad
Autónoma de Madrid*

alejandro.cabreram@estudiante.uam.es

Recibido: 24/04/2024; Aceptado: 24/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. ALEJANDRO CABRERA MARTÍNEZ. REPENSANDO LOS HÉROES DE LA ANTIGÜEDAD: FLASH Y LA RECEPCIÓN CLÁSICA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 283-315.

RESUMEN: Este artículo propone un análisis de recepción clásica sobre las conexiones existentes entre el mundo clásico y los superhéroes de los cómics norteamericanos. El estudio se centra en un personaje en particular, Flash, que, por ser uno de los primeros superhéroes que inauguraron este género, permite adentrarse en el uso que se hace del mundo grecolatino en los momentos fundacionales del medio. El trabajo se fija en los dos ámbitos en los que se fundamenta un medio como el cómic: por un lado, atiende al aspecto estético del personaje y, por otro, ofrece un análisis narratológico de las historias que protagoniza. Las dos vertientes muestran importantes conexiones con el mundo clásico grecorromano.

Palabras clave: recepción clásica; tradición clásica; superhéroes; cómics; Flash.

ABSTRACT: This paper offers an analysis on the connections between the Classical World and American superhero comic books. The study focuses on

one character in particular, The Flash, who, as one of the first superheroes to inaugurate the genre, allows us to delve into the use of the Greco-Latin world in the founding of the medium. The work focuses on the two areas on which a medium such as the comic book is based: on the one hand, it looks at the aesthetic aspect of the character, on the other, it offers a narratological analysis of his stories. Both show important connections with the Classical World.

Key words: Classical Reception; Classical Tradition; Superheroes; Comic Books; The Flash.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se plantea el objetivo de analizar el personaje de cómic Flash desde el marco analítico de la recepción clásica, poniendo el foco en dos ámbitos: el aspecto estético del superhéroe y la dimensión narrativa de las aventuras que protagoniza. En un medio híbrido como el cómic, ambas aproximaciones deben ir de la mano. Así, aquí se analiza, por una parte, la iconografía del personaje en sus distintas versiones y sus conexiones con la Antigüedad grecorromana, en particular con el dios Hermes/Mercurio, y, por otra, el propio concepto de héroe y su definición a través de sus acciones.

El análisis aquí desarrollado se enmarca en los estudios de recepción clásica, disciplina que se interesa por la presencia del mundo grecorromano en las culturas de momentos posteriores, y la manera en que el material clásico «has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented» (Hardwick y Stray 2008, 1). Lorna Hardwick ofreció, en su trabajo *Classical Reception* (2003), las bases de este planteamiento, que otorga importancia no solo al texto original y su contexto de producción, sino, también, al contexto de recepción y sus efectos. La recepción clásica se centra «not only with individual texts and their relationship with one another but also with their border cultural processes which shape and make up those relationships» (Hardwick 2003, 5). Más adelante, Hardwick matizó que la recepción clásica no debe ser un mero estudio de conexiones transhistóricas, sino que lo importante es observar la capacidad de conexión y los agentes que se encuentran alrededor: «when, where, how, by whom and to whom, why and with what effects» (Hardwick 2020, 16)¹. Este nuevo interés, como señala Unceta Gómez, obedece a un cambio de paradigma:

1. Además de los trabajos de Hardwick, con respecto a los fenómenos de recepción clásica en el ámbito concreto de los cómics, hay que destacar los volúmenes editados por

En buena medida, este radical cambio de perspectiva debe ser entendido como la respuesta académica a algunos postulados posmodernos que prescinden de la preeminencia del original y de la idea de la autenticidad, mientras que privilegian el papel activo del consumidor, que va cambiando en cada época. (Unceta Gómez 2019, 22)

Lo interesante de un medio como el cómic, por su naturaleza híbrida a medio camino entre lo visual y lo literario, es que permite complementar los análisis de literatura comparada en los que se movió la recepción clásica en sus orígenes con el aparato visual que define este medio. Flash es uno de los primeros protagonistas del género de superhéroes y, por tanto, en él se encuentran muchas de las características fundacionales del mismo. Estudiar a este personaje, en consecuencia, es útil para conocer las maneras en que el género de superhéroes se ha servido del mundo clásico en su configuración.

Un año después del primer cómic del personaje Flash (1940), haría su aparición Wonder Woman, una heroína de la misma compañía, DC Comics. Wonder Woman, o Diana Prince, es un personaje que ha despertado gran interés como objeto de estudio para la recepción clásica, debido a sus evidentes conexiones con el mundo clásico: se trata de una princesa amazona cuyas aventuras, en muchas ocasiones, la llevan a enfrentarse a monstruos o dioses grecorromanos². Estas historias revelan la perspectiva existente en la cultura de masas sobre el mundo clásico y, por ende, sirven tanto para reflejar la relación que existe con este referente como para hablar sobre el contexto en el que estas historias se generaron, lo que constituye uno de los aspectos más importantes de los fenómenos de recepción clásica, según Hardwick (2003: 5).

Sin embargo, Flash se enmarca de manera más clara y evidente en la ciencia ficción (sus superpoderes son la causa de un accidente con químicos y no tienen relación con un mundo mágico-mitológico), y esto va a imponer una serie de condicionantes sobre la recepción clásica. Esta noción se hizo notar con el paso de Jay Garrick (el primer Flash) a Barry Allen (el segundo), debido a que este fue creado en la era atómica (1956), cuando el avance de la ciencia despertaba un interés social. Esta falta de interés por lo mitológico en las aventuras de Flash no se debía a un rechazo de las historias más arraigadas en lo «fantástico» o «maravilloso» (que también vemos en

George Kovacs y C. W. Marshall (2011, 2015). Puede verse también Unceta Gómez (2007, 2020). En este trabajo han sido útiles también Coogan (2006), Dallas (2008) y Darowski (2019).

2. Sobre Wonder Woman y la recepción clásica, véase, entre otros, Marshall (2011). También, Palermo (2020) para profundizar en el mito de las Amazonas en relación con la superheroína.

la ciencia ficción con la visita a otros planetas o dimensiones alternativas), sino que funcionó como un reflejo de la sociedad americana de la época, años cincuenta y sesenta:

While Schwartz personally wanted to highlight science fiction adventures for the Flash as a science fiction character, this was not contrary to anything the company wanted or needed at the time. In fact, Schwartz was, in this sense, the right person at the right time in American history, riding the then-current crest of optimism and advancement in American culture... It was on the crest of the 50s and 60s with the space program, and what reflects on society but comics and things at the time. (Webb 2019, 97-98)

Las aventuras de Flash y el propio personaje, por tanto, más que como una deuda explícita con el mundo clásico, funcionan como un ejemplo que muestra que el molde compositivo de las narraciones de los héroes clásicos comparte una serie de cualidades con el género de superhéroes.

El trabajo presenta dos acercamientos a los fenómenos de recepción clásica en los cómics de superhéroes, haciendo uso del personaje Flash como objeto de estudio particular, pero que sirve para entender un fenómeno global. Estos dos acercamientos remiten a los dos elementos que configuran el lenguaje comicográfico: imagen y texto. En primer lugar, se analizarán las distintas formas en las que la estética clásica se manifiesta en el diseño y la iconografía de este personaje, en particular su relación con el dios Hermes/Mercurio. En segundo lugar, se estudiará la narrativa del personaje, en relación con el «viaje del héroe», según el planteamiento de Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras* (1949), que gozó de gran popularidad entre los creadores de cómics en el siglo XX, y las conexiones con la mitología grecolatina que este modelo favorece.

2. FLASH Y LA ESTÉTICA CLÁSICA

En un medio como el cómic, donde lo visual asume un peso semiótico similar al de lo textual, si no mayor (pues hay cómics que narran historias sin hacer uso de texto), es imprescindible analizar el aspecto iconográfico en pie de igualdad con el narrativo, para desvelar todas las potenciales relaciones con el mundo grecolatino. En la creación de un personaje de cómic, el autor debe otorgar una considerable importancia a su apariencia, pues constituye uno de los principales mecanismos para su caracterización y para captar la atención del lector.

Al referirse a la creación de Superman, el primer superhéroe, uno de sus creadores, Jerry Siegel, recordaba que se le ocurrió la idea de amalgamar en

un único personaje a todos los hombres «fuertes» míticos, como Sansón o Hércules (Fingerroth 2004, 13). Aunque el personaje con el que el Hombre de Acero tiene una mayor vinculación es Moisés (Schenck 2008, 33) y aunque las similitudes entre Superman y Hércules se restrinjan principalmente a la fuerza, no es menos cierto que la influencia estética de la estatuaria clásica, que representa figuras masculinas con una musculatura marcada, influyó claramente en el diseño de este héroe y de los que lo siguieron, que no van desnudos, pero se cubren con una malla que deja apreciar su musculada fisonomía (Caeners 2023, 32).

Tras la aparición de Superman, otros creadores de cómic mantuvieron e incluso intensificaron su mirada hacia el mundo clásico, en busca de inspiración para la creación de nuevos héroes, reviviendo de esta manera muchos de estos mitos y personajes para adaptarlos a las exigencias del siglo XX. Como señala Dethloff,

Following the success of Superman and innumerable other superhuman characters with the reading public, the Greek and Roman divinities that inspired them reemerged as active players in fresh contemporary narratives. To accomplish this, the writers and artists who produced them had to choose, adapt, and ultimately defend them in social and cultural environment that did not accept their reappearance without apprehension. (Dethloff 2011, 103)

Quizás uno de los ejemplos más notorios sea el de Jay Garrick, el Flash original, concebido en 1940 por Gardner Fox y Harry Lampert en plena génesis del género de superhéroes. En su primera aparición en *Flash Comics # 1*, se le describe como «La reencarnación de Mercurio alado» (Fox 1940, 1, 1)³. Jay Garrick, en su álgot ego de Flash, es presentado en la portada del cómic vestido con una camiseta roja atravesada por un rayo, pantalones azules adornados con más rayos y, como referencia explícita, un pétaso, el casco alado del dios Mercurio, complementado por unas botas rojas también aladas (Figura 1). El personaje, además, se presenta en una pose similar a la de los atletas de la cerámica griega (Figura 2).

En una entrevista con Lampert, dibujante de cómics y cocreador del primer Flash, al abordar la creación del personaje de Jay Garrick, este menciona que la idea fue del guionista Gardner Fox, quien le indicó que la inspiración provenía del dios Mercurio. Lampert relata que acudió a un diccionario donde había una imagen de Mercurio, colocó a su Flash al lado

3. Siguiendo la convención establecida por Kovacs y Marshall (2011, XII) en las referencias a los cómics, indicaré el número de página seguido del número de viñeta.



Figura 1: Portada de *Flash Comics* # 1 (1940), dibujada por Harry Lampert, perteneciente originalmente a la editorial © DC Comics.

y se aseguró de que no solo los símbolos fueran iguales, sino que también la postura del personaje fuera similar (Lampert 2022, 5:48-6:36). En la entrevista, Lampert reconoce que no estaba familiarizado con la figura del dios hasta que empezó a trabajar en Flash, lo que simboliza, de alguna manera, el uso de la mitología clásica que hace el cómic: introduce personajes o aspectos con los que el autor no tiene por qué estar muy familiarizado, pero, si el lector es curioso, puede continuar explorando. Esto es debido a que en muchas ocasiones el material clásico que hace su aparición en este medio se limita a un nivel cosmético/decorativo (Kovacs 2011, 15).

El dios Hermes, asimilado al Mercurio romano, es comúnmente reconocido por su caduceo (una vara con dos serpientes enrolladas y alas en su extremo), que lo distingue como el mensajero de los dioses, en particular de su padre Zeus. Además, lleva un casco alado (pétaso) y unas sandalias

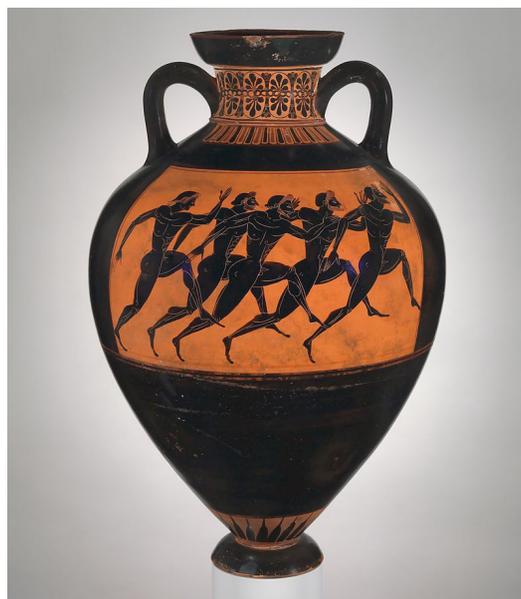


Figura 2: Ánfora de figuras negras que representan los premios Panateniacos hecha por Eufiletos (530 a.C.). The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). (Wikimedia Commons, © The Metropolitan Museum of Art).

igualmente aladas que le permiten volar y moverse a gran velocidad. Todos estos elementos, no siempre presentes en las representaciones antiguas, se hacen ubicuos en sus reelaboraciones posteriores (Figura 3). Aunque Jay Garrick prescindió del caduceo, sí incluyó el pétaso en el atuendo de Flash y, a semejanza de los talares del dios, sus botas también son aladas. La asignación de estos símbolos se debe a que tanto el nombre, como el emblema y el uniforme, se convierten en una representación icónica del personaje y deben proporcionar indicios de aquello que simboliza el héroe (Coogan 2006, 33). En el imaginario antiguo, Hermes/Mercurio ya mantenía una asociación con la velocidad. Así, por ejemplo, en la *Odisea*, se dice de él: «Al instante se anudó en sus pies las bellas sandalias, de oro, imperecederas, que lo transportaban sobre el agua y la tierra sin límites a la par de las ráfagas del viento»⁴. Por lo tanto, Flash emplea los símbolos del dios para anunciar sus características fundamentales como superhéroe

4. *Odisea*, V 45-46. Trad. Carlos García Gual, 2016.

y la magnitud de sus poderes, aspecto que se refuerza con la aparición de los rayos (Figura 1).



Figura 3: *Mercurio volante* (1585), escultura de bronce de Giovanni Bologna, Museo del Bargello (Florencia). (Wikimedia Commons, © Rufus46)

Flash no es un personaje inmutable; con el paso del tiempo, va cambiando, como sucede con otros superhéroes. No obstante, su metamorfosis más significativa ocurre entre las décadas de 1940 y 1950, cuando Jay Garrick, el personaje que se transforma en Flash, es reemplazado por Barry Allen, que asume también este álter ego, aunque con algunos cambios. Barry Allen sustituyó el casco de Garrick por una máscara y la camiseta y los pantalones por un traje completo de color rojo (Figura 4). En su pecho se encontraba

el símbolo que desde entonces identificaría a todos los Flash (pues vendrían más): un círculo blanco atravesado por un relámpago. Este traje, más moderno, conservó ciertos elementos del uniforme original de Garrick, en parte debido al color rojo y a los rayos, pero también preservó la estética reminiscente de Hermes/Mercurio. Allen ya no lleva un casco, pero a los lados de su máscara aún se situaban dos alas, que se irían estilizando, igual que en sus botas, ahora de color amarillo. Estos símbolos se extenderían y se volverían icónicos para la cada vez más extensa «familia Flash». En ocasiones, las alas se atrofian o se sustituyen por rayos, pero sus posiciones conservan la evocación al casco y a las sandalias de Hermes/Mercurio.



Figura 4: Barry Allen en la portada de *Showcase Vol. 1 #4* (1956).
Dibujo de Carmine Infantino, © DC Comics.

Las similitudes de Flash con Hermes/Mercurio no pasaron desapercibidas a los guionistas y artistas que continuaron desarrollando al personaje, razón por la cual el superhéroe se encontraría con el dios grecorromano en varias ocasiones. Una de ellas tuvo lugar en *Flash #55* (1991), un *crossover*

con la miniserie *La Guerra de los Dioses* protagonizada por Wonder Woman, donde los hechos giran alrededor del enfrentamiento entre panteón romano y panteón griego. En este cómic, Flash (aquí álter ego de Wally West) debe mediar en el conflicto entre Hermes y Mercurio. Curiosamente, ninguno de los dos dioses porta su simbólico casco ni sandalias aladas, sino que ambos van descalzos; su única referencia a la iconografía clásica es el caduceo, lo que los distingue de Flash, en contraste también con los símbolos que este tomó de las deidades grecorromanas (Figura 5).

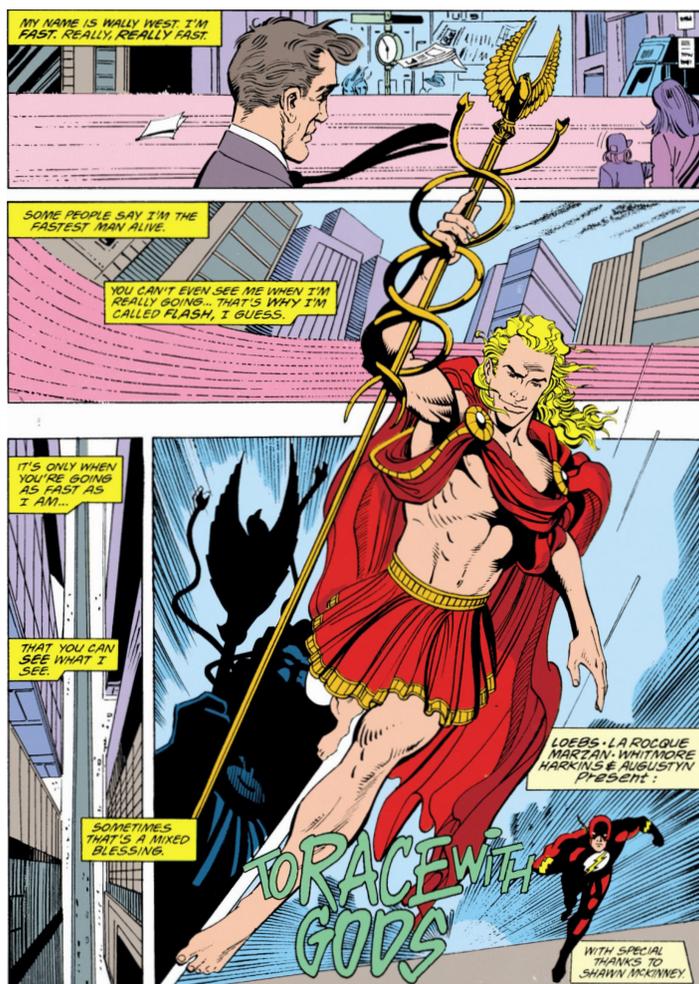


Figura 5: Representación de Hermes en *Flash*, vol. 2 #55 (1991, 1, 1-5). William Messner-Loebs (guion) y Greg LaRocque (dibujo), © DC Comics.

En el cómic *Injustice: Gods Among Us: Year Four* (2015), la Liga de la Justicia debe enfrentarse a los dioses olímpicos, grupo que, en esta ocasión, está compuesto por Hércules, Atlas, Apolo, Eros, Atenea, Hera, Zeus, Ares y Hermes. Flash (Barry Allen) es rápidamente identificado por Hermes como un objetivo, debido a su velocidad, y ambos se enfrentan en varias ocasiones. En su primer enfrentamiento, Hermes resulta vencedor; sin embargo, Flash es el ganador en el segundo asalto. Este Hermes (Figura 6) es representado con rasgos militares, pues lleva una armadura ataviada con una capa que recuerda a la de los legionarios romanos; su casco alado es ahora un casco de guerra (no específico de un área o cultura), y su caduceo es también una espada. Sus sandalias aladas se camuflan en las botas militares.



Figura 6: Representación de Hermes en *Injustice: Gods Among Us: Year Four* #10 (2015, 16, 1-3). Brian Buccellato (guion) y Rex Locus (dibujo), © DC Comics.

Tras el reinicio⁵ de DC Comics en 2011, fenómeno conocido como los «Nuevos 52», los héroes de la Edad Dorada fueron reinventados y modernizados en el cómic *Tierra-2*⁶ (2012). Aquí, la manera en que Jay Garrick adquiere sus poderes es muy distinta a la que presenta el relato original

5. Reinicio o *reboot* es la denominación que se utiliza en el mundo del cómic para referirse a un nuevo comienzo para un personaje ya establecido. Este nuevo inicio puede ser a gran escala, lo que permite arrancar una nueva historia desde el principio, o más limitado, alterando solo algunas cualidades del personaje en cuestión (Proctor 2017, 226).

6. *Earth-2* en el idioma original.

de 1940: ya no se debe a un accidente en el laboratorio, sino que adquiere tintes mitológicos. El dios Mercurio (Figura 7), tras escapar de un terrible enemigo, se encuentra moribundo. Antes de morir⁷, ve en Garrick el potencial de un héroe, así que le otorga su velocidad. Este Mercurio es, desde el punto de vista iconográfico, más similar a la idea general del dios grecorromano. Sin embargo, el traje de Jay Garrick cambia (Figura 8). Ya no resulta tan evocador de la iconografía de Hermes/Mercurio: el casco se asemeja al de un motociclista y las botas no tienen alas.



Figura 7: Representación de Mercurio en *Earth-2 #1* (2012, 23, 1). James Robinson (guion) y Nicola Scott (dibujo), © DC Comics.

A pesar de que los creadores de Jay Garrick diseñaron su traje inspirándose en el dios clásico y aunque el personaje de Garrick, dentro de su universo ficcional, se vistiera conscientemente de esta forma (Dallas 2008, 6), es interesante observar que, en las ocasiones en las que aparece el dios

7. Sobre el deicidio en los cómics y la cultura popular, véase Gordon (2017).

Hermes/Mercurio, este no comparte los elementos iconográficos que Flash toma del modelo clásico (Figuras 5, 6, 7 y 8). Esto podría insinuar que la elección de Garrick de vestirse con el casco y las botas aladas fue un acto de subversión metarreferencial dentro del mismo universo DC. Existe una tensión en Flash entre la idea tradicional de Hermes/Mercurio, reconocible para Flash y los lectores (Figuras 1 y 3), y la representación de estos dioses dentro del universo DC (Figuras 5 y 6). A su vez, en los momentos en los que el dios sí aparece representado de manera tradicional es Flash quien se distancia de su iconografía (Figuras 7 y 8). Parece, por lo tanto, que los guionistas y artistas quisieran distanciar al personaje de la tradición al mismo tiempo que toman de ella la inspiración para el personaje.

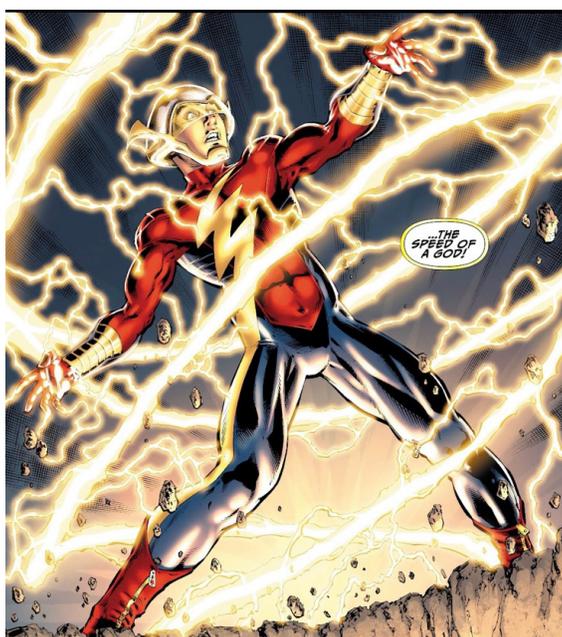


Figura 8: Jay Garrick en *Earth-2* #2 (2012, 7, 2). James Robinson (guion) y Nicola Scott (dibujo), © DC Comics.

Quizás uno de los diseños de Flash más reminiscientes de Hermes/Mercurio es el que se presenta en *Kingdom Come* (1996). Escrita por Mark Waid y dibujada por Alex Ross, esta obra narra con matices épicos la llegada del apocalipsis en un posible futuro del universo DC. *Kingdom Come* es una historia con tintes bíblicos y muy densa desde el punto de vista intertextual (Stevens 2011, 131). En este cómic, que presenta el conflicto entre la antigua generación de superhéroes y la nueva, los veteranos han alcanzado un

estatus casi divino. Por ejemplo, Linterna Verde vive en una ciudad esmeralda que orbita alrededor de la Tierra, vigilante y preparado para detener cualquier amenaza procedente del espacio, como un Zeus sentado en su trono en lo alto del Olimpo, alejado de los mortales (Waid y Ross 2014, 43, 1-2). Flash se encuentra en un estado similar y, en su primera aparición en este cómic, se describe como si hubiera abandonado su humanidad:

In the time of Superman's absence, Keystone City has become a Utopia – a protectorate relentlessly patrolled by a gale force once human. No one sees him... no one hears him. He runs a lonely race... but all who live here have felt his presence. He is everywhere at once... A guardian angel who rights even the most harmless of wrongs with lighting speed. He lives between the ticks of a second. He is The Flash. (Waid y Ross 2014, 41, 1-2)

Este Flash, casi divino, considerado una fuerza de la naturaleza al igual que los antiguos dioses griegos, es Wally West. Con todo, el diseño realizado por Alex Ross, con su dibujo más realista y fotográfico, lo asemeja más a Jay Garrick. La figura de West es completamente roja y parece estar desnuda, como una estatua clásica de mármol (Figura 9), similar, aunque de distinto color, al Mercurio que aparecería décadas después en *Tierra-2* (Figura 7). Su único complemento es el pétaso característico de Garrick. Ross, con su interés en los personajes de la Edad de Oro, orienta sus diseños hacia la búsqueda del cuerpo perfecto, al igual que ocurrió con los primeros personajes de estos cómics en las décadas de los años treinta y cuarenta (Jeffery 2016, 229).

Esta idealización física era común en la primera mitad del siglo xx y se aprecia de forma evidente en la búsqueda del cuerpo perfecto con inspiración clásica por parte de los nazis (Arcella 2017, 197)⁸. Por eso, el traje de los superhéroes tiene una doble función: por un lado, las mallas sirven para mantener el aspecto simple, abstracto e icónico, que ayuda a identificar al héroe y a salvaguardar su identidad civil (Coogan 2006, 35); por otro lado, al cubrir todo el cuerpo para mantener en secreto su identidad personal, el traje también marca toda la musculatura, convirtiéndose así en una especie de desnudez permitida que resalta el físico del superhéroe y lo asemeja a

8. Esto se refleja de manera palmaria, por ejemplo, en la creación del Capitán América (coetáneo de Jay Garrick), donde el Dr. Reinstein, un científico judío-alemán que trabajó para el Gobierno nazi antes de huir a EE. UU., encargado de la creación del suero del supersoldado, dice: «No es superhumano, ¡pero se ha convertido casi en un humano perfecto! Personificación del ideal *mens sana in corpore sano*» (Lee y Kirby 1969, 16, 2). A través de la conocida máxima de Juvenal (*Sátiras* 10, 356) se vinculan aún más las características físicas del superhéroe con el ideal del cuerpo elaborado desde la recepción del mundo clásico.

la estatuaria clásica. Pese a no tratarse en puridad de un desnudo, la exageración anatómica y el énfasis en la sexualidad física fueron las principales causas de la censura sobre los cómics que se produjo en los Estados Unidos en los años cincuenta (Taylor 2007, 345).

En *Kingdom Come*, el Espectro⁹ también sugiere, esta vez de una manera más explícita, la idea de divinización de los superhéroes, al decir «The Gods of yesteryear no longer walk among the humans» (Waid y Ross 2014, 44, 1). Los superhéroes, que siempre fueron como dioses en términos de poder, ahora asumen su papel como divinidades trabajando en las sombras por el bien de la humanidad, sin tener contacto directo con ella. Esta última idea, con todo, no remite directamente a la mitología grecolatina, donde los dioses interactúan de forma constante con los mortales, interfiriendo en sus vidas en diferentes niveles, y no viven apartados de ellos, al contrario de la manera en la que Waid y Ross presentan a sus superhéroes/dioses. Este juego sobre los superhéroes como dioses que plantea el guionista y artista justifica, al menos en parte, que en *Kingdom Come* Flash adquiriera el aspecto más «clásico» de todas sus interpretaciones (Figura 9).

A pesar las similitudes iconográficas entre Flash y Hermes/Mercurio, las historias que vinculan explícitamente al héroe con el mundo grecorromano son limitadas. Esto se debe a que Flash es concebido principalmente como un personaje de ciencia ficción (Webb 2019, 88); sus aventuras como héroe se corresponden más con este género que con las historias de la mitología, a diferencia de otros personajes como Wonder Woman o Thor. Aunque dentro de la ciencia ficción puedan establecerse ciertas relaciones con la mitología, como ocurre con el mito de Prometeo que sirvió de inspiración para la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelly¹⁰, reconocida como la fundadora de este género, en el caso de Flash no son tan evidentes. Esto implica que los procesos de recepción clásica que operan alrededor del



Figura 9: Wally West como Flash. *Kingdom Come* (1996, 41, 2). Mark Waid (guion) y Alex Ross (dibujo), © DC Comics.

9. El Espectro, personaje también conocido como el Espíritu de la Venganza, es un agente de La Presencia, el creador último del universo DC y la contraparte ficcional de Dios, según la tradición abrahámica. Muchas veces es caracterizado con simbología cristiana. El Espectro usualmente está unido a un humano que canaliza sus poderes y le sirve de guía.

10. Evidenciado en el subtítulo: *El moderno Prometeo*. Para más sobre la recepción clásica en *Frankenstein*: González-Rivas Fernández (2019).

personaje se limitan a su estética o, a lo sumo, a aspectos de la construcción narrativa del héroe.

De cualquier manera, los guionistas que han estado a cargo del personaje de Flash reconocen en muchas ocasiones la importancia de la iconografía de Hermes/Mercurio, por lo que hacen continuas referencias al dios, más allá de la iconografía compartida o de sus encuentros ya mencionados. Un ejemplo de ello se observa en el cómic *Flashpoint* de Johns y Kubert, originalmente publicado en 2011 por DC Cómics, donde Flash (Barry Allen) altera el universo en un intento por volver al pasado para salvar a su madre. En este nuevo universo, Batman es Thomas Wayne, el padre de Bruce Wayne (el Batman del relato original). Al enterarse de que Barry va a recomponer la línea temporal, Thomas le da una carta para que se la entregue a Bruce. Este último, al recibir la carta de su padre –quien está muerto en ese universo–, le dice a Allen que es «el mejor mensajero del mundo» (Johns y Kubert 2023, 1264, 1), en una evidente evocación de Hermes/Mercurio.

En el medio comicográfico, la imagen es un elemento de vital importancia, puesto que es el recurso que diferencia este medio de otro tipo de narrativas. Scott McCloud en su libro *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993), especifica como en este género la imagen es más importante que el texto pues pueden existir cómics sin palabras (McCloud 1999, 8). Es por eso que el acercamiento al cómic desde la recepción clásica y con un punto de vista pictórico-estético puede resultar muy fructífero. Sin embargo, en lo relativo a Flash, la influencia grecorromana traspasa el dibujo para encontrarse también en la propia narración y composición de historias.

3. FLASH Y LOS MODELOS NARRATOLÓGICOS CLÁSICOS

Flash fue uno de los primeros superhéroes, lo que ubica al personaje en el marco fundacional de este género de cómics, una época, a finales de la década de los treinta, en que sus convenciones aún no estaban plenamente establecidas. De esta manera, Flash, junto con otros personajes, definieron las características clave del género, entre las cuales se incluye la inspiración en el modelo clásico del héroe (Unceta Gómez 2020, 5). Flash no solo fue el primer superhéroe con una especialidad, entendida como un superpoder único, sino también uno de los primeros en obtener su superpoder como consecuencia de un accidente científico. Este hecho sentó un precedente para muchos otros personajes o grupos heroicos, como Los Cuatro Fantásticos (1961) o Hulk (1962).

Como ya he avanzado, la estética heroica y la iconografía clásica son la única conexión con el mundo grecolatino que hallamos en el cómic

norteamericano. La esencia mítica de las aventuras de los personajes de este género es evidente. En términos generales, los superhéroes, al igual que sus modelos clásicos, protagonizan grandes hazañas y gestas, aseguran el orden en el mundo y encarnan determinados valores morales (Unceta Gómez 2007, 335)¹¹, que se manifiestan claramente en su *catchphrase*¹² particular: por ejemplo, la de Superman es «Truth, Justice and a Better Tomorrow»¹³.

El análisis del desarrollo de las aventuras de Flash resulta interesante, pues establece un patrón que, en mayor o menor medida, reproducen todos los personajes que han portado este nombre. Ello delinea un personal «viaje del héroe», el cual se entrelaza de una forma u otra con las historias de los héroes clásicos. El «viaje del héroe» es un modelo narrativo establecido por Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras* (1949). En él, Campbell intenta determinar los patrones comunes en las historias de los héroes de distintas mitologías. La obra ha tenido un gran número de detractores, pero Campbell, aunque ese no fuera su objetivo, tuvo un gran impacto en la cultura popular y ha proporcionado un modelo narrativo para los nuevos héroes, en especial los del cómic. En el libro *El poder del mito* (Campbell y Moller 2015, 11) se cuenta cómo George Lucas invitó a una proyección privada de su película *La guerra de las galaxias* (1977) a Joseph Campbell, pues se sentía en deuda con él por haber inspirado su historia. De manera similar, Campbell manifestó que las películas de Lucas ocupaban en el imaginario popular el mismo lugar que habitan los mitos: «*La guerra de las galaxias* no es una simple historia moralizante, sino que trata de las fuerzas de la vida en tanto se consuman, se quiebran o suprimen mediante la acción del hombre» (Campbell y Moller 2015, 192). Con este libro (y el documental que le dio origen), la teoría de Campbell se hizo popular para el público general, razón por la cual los propios creadores de historias, incluidos los guionistas de cómics, comenzaron a escribirlas con plena conciencia del guion establecido por Campbell (Rogers 2011, 74).

11. Los superhéroes son estrictamente modelos de conducta masculina, sobre todo en sus inicios, donde estos personajes son viriles, valientes, fuertes y sacrificados, mientras que las mujeres pocas veces hacen aparición como heroínas y, si lo hacen, siempre asumen un papel secundario. Wonder Woman, por ejemplo, empezó a trabajar como secretaria para la Sociedad de la Justicia y no como miembro de ella (Thomas 2015, 81).

12. Frase emblemática y recurrente de ciertos personajes que tiende a ser representativa de sus valores.

13. «Por la verdad, la justicia y un mejor mañana». Esta versión es la más moderna y fue presentada en el evento DC Fandom en 2021. Anteriormente la *catchphrase* de Superman terminaba con «y la forma americana», en vez de «y un mejor mañana». Este cambio muestra el reconocimiento internacional del personaje o, más bien, el interés económico de las productoras para extenderse a otros ámbitos geográficos.

La mayor parte de los elementos de la estructura narrativa heroica de Flash, resumidos en la Tabla 1, son compartidos por otros superhéroes y héroes clásicos. Por ejemplo, al igual que ocurre con Jay Garrick y Bart Allen, a muchos de los grandes héroes de Grecia y Roma les falta una figura paterna, a menudo porque se trata de un dios (como Zeus) y no interviene en la vida de su hijo hasta la madurez. Sin embargo, en muchas ocasiones estos héroes eran «adoptados» por alguien que desempeñaba la función de padre, como en el caso de Heracles, quien fue criado por Anfitrión, o de Perseo, a quien Dictis crio como a un hijo. Estos ejemplos recuerdan al de Superman, quien también fue adoptado.

Heracles, a menudo reconocido como el gran héroe civilizador de la tradición occidental, es probablemente quien más ha influido en la concepción del «viaje del héroe» que Joseph Campbell exploraría a fondo en *El héroe de las mil caras* (1949). En este libro, Campbell sostiene que el viaje heroico se repite a través de todas las mitologías de las distintas culturas del mundo. Esto implica que muchas de las pautas que componen la estructura narrativa heroica, «que imprime consistencia mítica al relato» (Salcedo 2022, 56), están presentes en la historia de Heracles. El impacto de la teoría de Joseph Campbell tuvo importantes consecuencias en el proceso creativo detrás del cómic y su influencia fue tal que, indirectamente, modeló las expectativas de creadores, críticos y lectores, que esperaban esta estructura del viaje heroico en las aventuras de los superhéroes. Pero este modelo, también, limita el tipo, el número y las características de las historias que se pueden narrar (Rogers 2011, 74).

Los poderes de Heracles, a diferencia de los de la mayoría de los superhéroes, no fueron adquiridos por accidente, sino que fueron heredados de su padre, el dios Zeus. A Bart Allen le ocurre lo mismo, pues tiene supervelocidad como consecuencia de ser nieto de un Flash anterior, Barry Allen. Ambos personajes manifestaron sus poderes siendo muy pequeños: Heracles mató a las serpientes enviadas por Hera para acabar con su vida¹⁴, así como el crecimiento acelerado de Bart delató su poder (Waid y Wieringo 1994, 18, 1). Como mencioné anteriormente, no hubo un accidente que causara que estos dos personajes obtuvieran sus poderes; sin embargo, sí parece que hubo un evento que comenzó a dirigirlos hacia su destino heroico. Para Heracles, se trata del momento en que mató a su maestro de música con una lira, lo que provocó que Anfitrión lo llevara al campo para cuidar su ganado. Para Bart, consistió en viajar al pasado para que Wally West lo curara de su enfermedad, tras una carrera alrededor del mundo

14. Apolodoro, *Biblioteca* II, 4, 8.

(Waid y Pacheco 1994, 39-41). Heracles comparte otros muchos temas heroicos con Flash: el gran héroe clásico también se une a un «superequipo», los Argonautas¹⁵, como Flash, quien funda la Liga de la Justicia (entre otros equipos), y hace gestos que implican pasar el testigo a otro héroe, como regalar a Filoctetes sus flechas y arco, o pedir a sus hijos (los Heráclidas) que conquisten el Peloponeso por él¹⁶; mientras que, tras la muerte de Barry Allen, el segundo Flash, su ayudante, Kid Flash (Wally West), se convertiría en el tercer Flash.

Las similitudes entre ambos personajes no se limitan a los paralelismos narrativos; otro nexo se encuentra en el uso que hacen de sus poderes. Debido a su iconografía, muchos tienden a olvidar que Heracles no era simplemente fuerte, sino que vencía a los monstruos combinando esta «superfuerza» con su astucia. En el enfrentamiento con la Hidra (uno de los doce trabajos a los que tuvo que enfrentarse), al darse cuenta de que, al cortar una cabeza, surgían otras dos, se le ocurrió que su compañero Yolao las cauterizara cada vez que él las cortaba¹⁷, mostrando así una combinación de fuerza y astucia.

Con Flash ocurre algo similar: él solo cuenta con supervelocidad, pero gracias a sus conocimientos científicos es capaz de llevar este poder al límite. Aprende, por ejemplo, que, si corre a altas velocidades en círculo, puede crear una especie de tornado y también que puede atravesar objetos sólidos, si vibra a cierta frecuencia. De esta manera, la supervelocidad se convierte en un único poder que otorga acceso a muchos otros, lo que sitúa al personaje al mismo nivel que otros, como Superman o Wonder Woman, que cuentan con un amplio inventario de habilidades.

La Tabla 1 presenta las pautas fundamentales que se repiten a lo largo de la historia de los cuatro Flash principales (Jay Garrick, Barry Allen, Wally West y Bart Allen). Todos esos hitos reproducen en buena medida el ciclo heroico de Campbell, lo que permite además establecer ciertos paralelismos con algunos de los héroes clásicos. Estas pautas no están limitadas exclusivamente al personaje de Flash y, en numerosas ocasiones, se pueden percibir similitudes con otros personajes del género superheroico. Sin embargo, en términos generales, puede decirse que estos hitos conforman la estructura narrativo-heroica de este personaje.

15. Apolodoro, *Biblioteca* I, 12, 16.

16. Apolodoro, *Biblioteca* II, 10, 8.

17. Apolodoro, *Biblioteca* II, 6, 2.

TABLA 1: ESTRUCTURA NARRATIVO-HEROICA DE FLASH

Etapa del viaje según Campbell	Elemento identificativo en Flash	Explicación
<p>Llamada a la aventura/Renuncia a la llamada «El destino ha emplazado al héroe y ha mudado el centro espiritual de gravedad desde el ámbito de la sociedad que habita hasta una zona desconocida» (Campbell 2021, 83). «Su mundo floreciente se transforma en un erial y siente que la vida carece de sentido» (Campbell 2021, 84).</p>	<p>Pasado traumático Flash pasa de ser un personaje común a uno desdichado, separándose de su sociedad por el dolor. El dolor de la pérdida o tragedia hace de Flash una víctima que debe ser salvada.</p>	<p>Todos los Flash han experimentado un pasado tormentoso. Tanto Jay como Bart crecieron sin la figura paterna: el padre del primero murió en la Primera Guerra Mundial, mientras que el del segundo fue ejecutado por unos alienígenas. La madre de Barry fue asesinada por su archienemigo, el Profesor Zoom, cuando él tenía tan solo once años, y su padre fue injustamente acusado del crimen y condenado a cadena perpetua. Por otro lado, Wally creció en un hogar donde sus padres, que no se amaban, mostraban apatía hacia él. Su refugio fue su tía Iris, novia y posteriormente esposa de Barry Allen.</p>

Etapa del viaje según Campbell	Elemento identificativo en Flash	Explicación
<p>Ayuda sobrenatural «Protector y peligroso, maternal y paternal a un tiempo, este principio sobrenatural que ofrece custodia y protección une en una sola figura todas las ambigüedades de lo inconsciente» (Campbell 2021, 101)</p>	<p>Accidente (adquisición de poderes) Flash sufre un accidente que lo conecta con una energía natural, la Fuerza de la Velocidad, que le otorga sus poderes. Esta fuerza, por tanto, actúa como protección del héroe, pero también lo embarca en peligrosas aventuras.</p>	<p>Todos los Flash adquirieron sus poderes a raíz de un accidente, con la excepción de Bart, quien nació con una conexión biológica a la Fuerza de la Velocidad¹⁸ debido a que es el nieto del segundo Flash, Barry Allen. El accidente de Jay ocurrió cuando, sin pretenderlo, rompió unos tubos de ensayo mientras experimentaba con agua pesada, lo que provocó la inhalación de vapores tóxicos. Por otro lado, Barry y Wally fueron bañados accidentalmente por productos químicos después de que un rayo golpeará unos estantes donde estaban almacenados¹⁹.</p> <p>Esta ayuda sobrenatural también aparece en la figura del mentor. Barry Allen, por tanto, tomaría este rol para West, y este lo haría para Bart Allen.</p>

18. Las aventuras de Bart como Flash en las páginas de *The Flash: The Fastest Man Alive* (Bilson, Demeo *et al.* 2006-2007) comienzan con un accidente. Bart, con veinte años en ese momento, trabaja en Motores Keystone, una empresa de automóviles. Mientras hacía un turno con su amigo Griffin, la empresa sufre un ataque terrorista. La explosión le da a Griffin poderes y, cuando Bart intenta rescatarle, causa una segunda explosión, lo que muestra que ya no tiene control sobre esos poderes y que le pueden matar (Bilson y Demeo 2006, 22-25).

19. Wally obtuvo sus poderes cuando era niño y, al crecer, empezaron a causarle grandes dolores, por lo que tuvo que abandonar su identidad como Kid Flash. Sin embargo, en *Crisis en Tierras Infinitas* (Wolfman y Pérez 1985-1986), un rayo de antimateria disparado por el Anti-Monitor, una entidad cósmica que deseaba la destrucción de toda la vida, alcanza a Wally, provocando la cura de su enfermedad. Es aquí cuando Wally se convierte en Flash (tras la muerte de Barry), por lo que este accidente puede ser tomado como el detonador de su identidad (Wolfman y Pérez 1986).

Etapas del viaje según Campbell	Elemento identificativo en Flash	Explicación
<p>Cruce del primer umbral (1) «La aventura consiste siempre y en todas partes en atravesar el velo de lo conocido y adentrarse en lo desconocido». (Campbell 2021, 111).</p>	<p>Reconocimiento de los poderes y su utilidad Flash debe aprender a manejar sus nuevos poderes, debe aprender a correr de una forma antes desconocida para él.</p>	<p>Antes de convertirse en héroes, todos los Flash atraviesan un periodo de entrenamiento y adaptación a sus poderes. Este tiempo varía para cada uno; en los casos de Wally y Bart, fue más breve, ya que contaron con mentores que les instruían mientras seguían ejerciendo como héroes. Jay, por su parte, tardó un año en ponerse el casco (Fox y Lampert 1940, 6, 6-9), mientras que en <i>Flash: Año uno</i> (Williamson y Porter 2019) se narra cómo Barry pasa meses entrenando y aprendiendo el funcionamiento de sus poderes, antes de salvar la primera vida.</p>

Etapa del viaje según Campbell	Elemento identificativo en Flash	Explicación
<p>Cruce del primer umbral (2) «Los poderes que vigilan ese límite son peligrosos, es arriesgado vérselas con ellos, aunque el peligro se desvanece cuando el que cruza tiene la capacidad y el valor de hacerlo» (Campbell 2015, 112).</p>	<p>Decisión de ser un héroe Flash, de manera consciente, decide convertirse en héroe, aceptando los riesgos que esta vida le acarreará.</p>	<p>Aunque también se trata de un elemento común a todos ellos, la decisión de asumir el papel de héroe varía, al igual que el proceso de aprendizaje. Para Wally y Bart, este paso es inmediato: el primero se convierte en Kid Flash y el segundo en Impulso²⁰. A Jay lo motiva la lectura de un periódico en el que se informa de cómo unos estafadores han arruinado a unos comerciantes y eludido la justicia (Fox y Lampert 1940, 6, 8-9). En cambio, Barry encuentra la motivación en una experiencia traumática: viaja al futuro y se encuentra con una distopía gobernada por el villano conocido como Tortuga. Al regresar al pasado y encontrar nuevamente a Tortuga robando un banco, decide intervenir (Williamson y Porter 2019, 46-48).</p>

20. Para Wally, también es inmediata la decisión de convertirse en Flash tras la muerte de Barry; para Bart no: este necesitó de un año antes de convertirse en el Velocista Escarlata.

Etapa del viaje según Campbell	Elemento identificativo en Flash	Explicación
<p>La senda de las pruebas. «Ayudan al héroe, en secreto, el consejo, los amuletos y las veladas acciones del colaborador sobrenatural al que encontró cuando se disponía a adentrarse en este nuevo ámbito» (Campbell 2021, 129) Pruebas, aliados y enemigos²¹ «Es muy natural que los héroes recién llegados al mundo especial inviertan algún tiempo en dirimir en quién se puede confiar, quién les puede prestar valiosos servicios y quién no es digno de su confianza» (Vogler 2002, 169)</p>	<p>Incorporación a un superequipo Flash también acepta la ayuda de ciertos civiles y ayudantes como Kid Flash o Impulso.</p>	<p>Todos los Flash han sido fundadores de supergrupos, lo cual resalta la importancia del personaje dentro del universo DC y su popularidad entre los aficionados. Jay Garrick fue miembro fundador de la Sociedad de la Justicia, Barry Allen de la Liga de la Justicia, Wally West colaboró en la fundación de los Jóvenes Titanes y más tarde se unió a los Titanes (una versión adulta del grupo original) y la Liga de la Justicia. Bart, por su parte, fundó Justicia Joven junto al tercer Robin y Superboy, y más tarde se unió a los Jóvenes Titanes. Cuando Bart asumió el traje de Flash, tenía como objetivo unirse a la Liga de la Justicia; sin embargo, falleció antes de poder hacerlo.</p>

21. Este es el nombre dado por Christopher Vogler a esta etapa en su libro *El viaje del escritor* (originalmente publicado en 1992) donde adapta la teoría de Campbell a un manual de escritura, siendo su adaptación, en ocasiones, más comprensible que las de Campbell.

Etapa del viaje según Campbell	Elemento identificativo en Flash	Explicación
<p>El encuentro con la diosa «El héroe capaz de tomarla tal y como es, sin sufrir ninguna conmoción indebida, sino con el cariño y la confianza que ella requiere, será potencialmente el rey de su mundo creado, la encarnación del dios» (Campbell 2021, 151).</p>	<p>Romance La importancia del romance en Flash se debe a la naturaleza de sus poderes. La enamorada no es una diosa como plantea Campbell, pero actúa como una fuerza que evita que Flash quede perdido por culpa de sus poderes. El amor se plantea como una fuerza superior a la Fuerza de la Velocidad: «I've escaped the Speed Force before, Jay, and I'll escape it again. I've got Linda» (Jones y Van Sciver 2009, 7, 5).</p>	<p>Tanto en el caso de Jay, como en el de Barry y Bart, su romance principal como Flash se presenta en el primer volumen en el que se introduce el personaje. Jay tiene una relación con Joan Williams, quien finalmente se convierte en su esposa; la pareja de Barry es Iris West, con quien también se casa; por último, Bart mantiene una relación con Valerie Pérez, una científica de los Laboratorios STARS que le ayuda a canalizar sus poderes. Wally es el único que no tiene un romance principal desde el principio, debido a que, en los primeros cómics de su serie como Flash, Wally es presentado como un mujeriego. Hasta <i>Flash</i> vol. 2 #28 (1989), no conoce a Linda Park, una reportera con quien finalmente contrae matrimonio.</p>
<p>Apoteosis «Pero la muerte no fue el fin. Nos fue dada la vida nueva, el nuevo nacimiento, el nuevo conocimiento de la existencia, para que no vivamos solo en este cuerpo físico, sino en todos los cuerpos físicos del mundo» (Campbell 2021, 208-209)</p>	<p>Muerte y paso del testigo La muerte de Flash implica una unificación a la Fuerza de la Velocidad, y desde allí darán poder a los siguientes velocistas y pasarán el manto de Flash al siguiente (en general su pupilo).</p>	<p>Casi todos los Flash han «muerto» en algún punto de la narrativa. Para los Flash, la muerte a menudo consiste en quedar atrapados en la Fuerza de la Velocidad, que, en ocasiones, se describe como el «Cielo» o el «Valhalla» de los velocistas. Barry Allen quedó atrapado en este lugar después de salvar el universo en la historia de <i>Crisis en Tierras Infinitas</i> (1985).</p>

El hecho de que Flash haya experimentado un desarrollo narrativo similar en todas sus encarnaciones le aporta un cierto carácter mitológico. Los mitos y los personajes mitológicos son estáticos, poco cambiantes;

algunos poseen narración e historia, pero esta se considera su registro definitivo e irreversible (Eco 2023, 267). El personaje de cómic, que, según Umberto Eco, nace en la generación de la novela, vive en un estado ambivalente entre lo novelesco y lo mítico. La novela exige un desarrollo en sus personajes, mientras que el mito los obliga a permanecer inmutables, creando así una paradoja difícil de resolver para los guionistas (Eco 2023, 273). En los cómics de la Edad de Oro (1938-1955) y la Edad de Plata (1956-1970), esta tensión se resolvía provocando una crisis en *el tiempo de la narración*, que conectaba un relato con otro. En cada cómic, el personaje resolvía un problema que no necesariamente estaba conectado con el de la entrega anterior, evitando así el paso del tiempo para el personaje (Eco 2023, 277). Sin embargo, esta solución no resultó permanente. Con el paso del tiempo, tanto los guionistas como el público comenzaron a demandar historias más complejas que no podían limitarse a un solo número. Esto implicaba que los superhéroes empezaban a verse afectados por la temporalidad, que, según Eco (2023, 272), los acerca a su consumación y, por ende, a su desmitificación. Algunas de estas historias dejaron de ser vistas como infantiles, debido a la violencia y la complejidad de su narración y temas, como es el caso de *El Regreso del Caballero Oscuro* (1986) de Frank Miller (véase Darowski 2018, 11).

La solución que encontraron los guionistas y editores fue retornar al *statu quo*; un superhéroe puede pasar por eventos que cambien su vida y afecten a su narrativa durante un tiempo; sin embargo, tarde o temprano, debe volver a su estado mítico inicial. Así, por ejemplo, en el evento de Marvel conocido como *Guerra Civil* (Miller y McNiven 2007), Spider-Man revela su identidad secreta, lo que altera el mito del personaje al romper la separación entre lo humano y lo «divino» (es decir, su estatus como superhéroe); podemos comparar este análisis con el que estableció Campbell sobre los jueces, cómo el acto de ponerse la toga actúa como un ritual mitologizado, separando al hombre de lo divino (Moyers 2015, 10-11). Sin embargo, solo unos meses después, en *Spider-Man: One More Day* (Straczynski y Quesada 2008), Peter Parker recupera su identidad secreta, restaurando así el *statu quo* y evitando que la temporalidad afecte al personaje, lo que lo mantiene en su estado mítico.

Con Flash, se encontró otra solución durante varios años. Barry Allen fue el Flash que experimentó la transición de narraciones de un solo número (entregas autoconclusivas dentro de una narración serial) a arcos narrativos (con historias que se desarrollan a lo largo de varias entregas). Por lo tanto, fue el primer Flash en experimentar cambios significativos que cuestionaron su inmutabilidad mítica; su esposa, Iris West, fue asesinada y él mató a su archienemigo, el Profesor Zoom. Todo ello acercaba a Barry

a la consumación de la que habla Eco. Tanto es así que, efectivamente, Barry Allen tuvo que morir. Esto hubiera implicado que Flash habría dejado atrás el mito para convertirse en un personaje novelesco. Con todo, esta posibilidad no llegó a darse. El estado original de Flash se recuperó gracias a un ingenioso mecanismo: se otorgaba la dimensión mítica a la máscara, no al personaje. Wally West regeneró el mito de Flash al vestir el traje que anteriormente había llevado su tío, retrocediendo así el tiempo de la narración que Allen había avanzado. Ahora, parte del mito de Flash consistía en que, llegado el momento, el personaje le pasaría el testigo a otro, para que se convirtiera en el nuevo Flash. De esta manera se podía avanzar en la temporalidad sin restar inmutabilidad al mito. Posteriormente, a West le sucedió lo mismo que a Barry y los creadores lo resolvieron de la misma manera, es decir, haciendo que Bart Allen asumiera el relevo. Sin embargo, en este caso no funcionó, puesto que Bart no se encontraba en la misma situación que Wally cuando se convirtió en Flash. Bart fue forzado por la editorial a ponerse el traje, esto es evidente debido a que lo hicieron envejecer para que pudiera tener una edad adecuada para esa función y, también, alteraron su personalidad (Waid 2008, 193-194). Todo ello resultó en la muerte rápida de Bart y el regreso de West. Sin embargo, esta solución no resolvía que Wally aún estuviera consumido y al final de su carrera.

El hecho de que situar a Bart como el nuevo Flash y traer a Wally de vuelta no funcionase a nivel narrativo y de ventas empujó finalmente a la editorial a emplear el mismo método que con el resto de los superhéroes: retornar al comienzo, trayendo de vuelta a Barry Allen. Habían pasado tantos años desde su muerte que el problema de su carácter novelesco se había mitigado. Morir y regresar de la muerte habían arraigado más al personaje en el mito. Entrar y salir de la Fuerza de la Velocidad equivale para los velocistas de DC Comics a una *catábasis* y posterior *anábasis*, bajada a los infiernos y regreso ascendente. Barry, por tanto, acababa de realizar una hazaña similar a la de Heracles u Orfeo, lo que intensificaba aún más su dimensión mítica, algo que tuvo una clara función en la constitución de la identidad del héroe (Gnesutta 2023, 52). Sin embargo, todos los otros personajes de la familia Flash actuaron como un constante recordatorio de que *el tiempo de la narración* sí estaba transcurriendo. La solución a esta paradoja fue el reinicio total del universo DC con los «Nuevos 52»²², donde todos los personajes volvían a su relato fundacional, a su versión más mitológica, más arraigada a la estructura narrativo-heroica original.

22. Véase nota 4.

A pesar de las similitudes existentes entre los superhéroes y los héroes clásicos en términos de actitud, ya que ambos son vistos como modelos de conducta en sus respectivas sociedades (Unceta Gómez 2020, 6), debemos entender que las sociedades que los crearon están muy alejadas. Los héroes clásicos son más bélicos y violentos, no tienen reparos en matar a sus enemigos, algo que contrasta con la moral de los superhéroes; los primeros luchan por objetivos concretos, los segundos por el bien común. Estos últimos, aunque utilizan la violencia, están sujetos por un código ético que les impide matar a ningún ser vivo, sobre todo en personajes como Superman o Flash, en contraste con otros más oscuros, como Lobezno (miembro de los X-Men). Con todo, la revisión posmoderna del mito inaugura esta posibilidad, debido a que las líneas entre el bien y el mal se comienzan a cuestionar, así como la efectividad de la justicia (Comerford 2016, 2).

La moralidad de los superhéroes está influida por la ideología de la época y el lugar donde fueron creados, lo que incluye el capitalismo y cierto maniqueísmo, ya que estos héroes suelen lidiar con problemas como robos, secuestros y asesinatos, todos ellos relacionados con la individualidad y la propiedad privada (Gabillet 1994, 203). Esta idea ha podido evolucionar desde la Edad de Oro con ciertos superhéroes, como es el caso de Superman, cuyas historias más recientes se centran en su capacidad para inspirar, quedando el conflicto contra los villanos en un plano secundario. Esto no ocurre con Flash. Los antagonistas de Flash, especialmente el grupo usualmente llamado los Villanos, liderado por Capitán Frío, siempre se han dedicado a robar bancos con objetivo de enriquecerse²³. Cada vez que Flash los captura, regresa el orden al mundo, dando lugar a uno de los paradigmas homéricos²⁴.

Con la llegada de Geoff Johns como guionista de *Flash* (2000), se empezó a explorar de manera más detallada el pasado de estos villanos. El escritor dedicó números enteros a mostrar los orígenes de estos personajes, que ayudaban a entender su comportamiento (Dallas 2008, 196). El resultado fue la comprensión de que todos ellos pertenecían a las áreas marginales de la sociedad que Flash protege. El Capitán Frío, por ejemplo, creció con un padre que había sido expulsado del cuerpo de policía y abusaba de sus hijos. La única forma que encontró de escapar de esa terrible

23. Aunque es cierto que estos villanos han tenido una evolución en cuanto a sus motivaciones y han funcionado como ejemplo de algunos problemas sociales, como las drogas, y la imposibilidad de su reinserción, sus historias, casi siempre, regresan a estos robos. Véase Smith y Burke (2019).

24. «Homeric paradigm: its linking of heroism to the restoration of order from a state of disorder» (Rubino 1994, 85).

situación fue unirse a una banda criminal, tal como se narra en *The Flash* vol. 2 #182 (Johns y Kolins 2002)²⁵. Un caso aún más extremo es el de Ola de Calor, quien admite que su obsesión con el fuego es una enfermedad. Por ello, no se convierte en un villano por decisión propia o mala suerte, sino que sufre una patología que le impide encajar en la sociedad (Smith y Burke 2019, 500).

Flash, a diferencia de otros personajes como Batman, intenta rehabilitar a sus villanos, buscándoles un lugar en el que puedan vivir en sociedad. El Flautista, Trickster y Ola de Calor intentan integrarse, trabajando en algunos casos para el FBI. Sin embargo, tarde o temprano, vuelven a su naturaleza criminal, en gran medida debido a que la sociedad a la que Flash quiere que se adapten no está preparada para integrarlos. Esto sitúa a Flash al mismo nivel que los héroes clásicos, como héroe civilizador, a pesar de no matar, pues constantemente actúa para mantener la estabilidad de su sociedad, sin preocuparse por los defectos del sistema en el que vive.

El modelo del mito del héroe clásico tiene una gran influencia sobre los superhéroes norteamericanos, tanto a nivel narrativo como simbólico, a pesar de las diferencias del medio que los produce. Los propios guionistas y dibujantes son conscientes de esta conexión, lo que provoca que, en muchas ocasiones, busquen y refuercen esta relación en sus historias, para lograr una mejor recepción de estas (Unceta Gómez 2020, 6). Flash no es una excepción; de hecho, su situación como uno de los personajes fundacionales del género lo hacen responsable de este suceso, pues su creación sirvió de inspiración para otros héroes.

4. CONCLUSIONES

Este trabajo ha pretendido explorar una tradición estética y literaria que emerge en la Antigüedad, la de los héroes míticos, y continúa resonando en la actualidad en la forma de los superhéroes del cómic. De tal modo, he tratado de arrojar luz sobre aspectos tanto del personaje de Flash como del uso que los cómics hacen del mundo clásico, ambos determinados por el funcionamiento propio de este medio. Uno de los hallazgos más intrigantes es que, aunque el traje de Flash evoca la iconografía tradicional del dios Hermes/Mercurio, en las ocasiones en que Flash ha interactuado con este dios, la divinidad no viste con el atuendo tradicional, lo que crea un

25. Recogido en el libro *Las mejores historias de Flash* (2022), editado por Gustavo Martínez.

contraste evidente entre el superhéroe y la representación del dios clásico que se hace en este medio. Otro aspecto interesante radica en la tensión entre los superhéroes y su conexión con el mito, de acuerdo con la descripción de Umberto Eco. La invariabilidad y la inmutabilidad de los superhéroes les permiten perpetuarse sin desvanecerse, lo que los sitúa en un estado análogo al de las divinidades clásicas, pero sin compartir, *de facto* al menos, su inmortalidad. Esto era, sobre todo, más evidente en los cómics entre las décadas treinta y setenta, después continuó con desarrollos que se terminaban resolviendo cuando el héroe es devuelto a su situación original.

Flash, en tanto es de los primeros personajes del género de superhéroes, representa un objeto de estudio valioso. Los elementos utilizados en su creación sentaron las bases y se consolidaron como herramientas y mecanismos recurrentes en otros personajes del género superheróico. Su fuerte vinculación con la ciencia ficción añade otra interesante capa; aunque los escritores parecen esforzarse por alejarlo de lo mitológico, ese intento es una tarea imposible. El marco de referencia al que pertenece, la cultura occidental, que tiene en el mundo grecorromano uno de sus cimientos indisolubles, y su condición de héroe garantizan la persistencia de las resonancias mitológicas. De ahí que rastrear estas conexiones en el personaje de Flash resulte especialmente enriquecedor.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ARCELLA, Luciano. «Obsesión con la belleza. Nazismo y cultura alemana: una opción estética». *Historia y Espacio*, 2017, 13(49), pp. 185-224. <https://doi.org/10.25100/hye.v13i49.5853>
- BILSON, Danny y Paul DEMEO. *The Flash: The Fastest Man Alive: Lightning in a Bottle*. New York: DC Comics, 2007.
- CAENERS, Torsten. «Patchworking the Man of Steel: Myth, Classical Heroes, Circus Strongman and the Creation of Superman». En LINDER, Martin y Nils STEFFENSEN (eds.). *Classical Heroes in the 21st Century: New Perspectives on Contemporary Cinematic Narratives of Antiquity*. Baden: Ergon Verlag, 2023, pp. 29-50.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Trad. Carlos Jiménez Arribas. Gerona: Atlanta, 2021.
- CAMPBELL, Joseph y Bill MOYERS. *El poder del mito*. Trad. César Aira. Madrid: Captain Swing, 2015.
- COMERFORD, Cristopher. «Ambiguous Heroism: Anti-Heroes and the Pharmakon of Justice». *IM E-Journal*, 2016, 11(Special Issue), pp. 1-13. <http://hdl.handle.net/10453/120521>

- COMIC BOOK HISTORIANS. *The Harry Lampert 2000 Shoot Interview by David Armstrong* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n80wvODc&themeRefresh=1> [21 octubre 2022].
- COOGAN, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: MonkeyBrain Books, 2006.
- DALLAS, Keith. *The Flash Companion*. Rayleigh: TwoMorrrows Publishing, 2008.
- DAROWSKI, Joseph J. «The Superhero Narrative and the Graphic Novel». En HOPPENSTAND, Gary. *Critical Insights: The Graphic Novel*. Michigan: Salem Press, 2014, pp. 3-16. doi:10.1017/9781316759981.030
- DETHLOFF, Craig. «Coming up to Code: Ancient Divinities Revisited». En KOVACS, George y C. W MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 103-114.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. A. Boglar. Barcelona: Debolsillo, 2023.
- FINGEROTH, Danny. *Superman on the Couch: What Superheroes really tell us about Ourselves and Our Society*. London: Bloomsbury Academic, 2004.
- FOX, Gardner y Harry LAMPERT. «Flash Comics # 1». En CALDERÓN, Francisco (ed.). *Especial Flash Comics (1940-2015): 75 años de Flash*. New York: DC Comics, 2015, pp. 1-15.
- GABILLET, J. P. «Cultural and Mythical Aspects of a Superhero: The Silver Surfer 1968-1970». *Journal of Popular Culture*, 1994, 28(2), pp. 203-213. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1994.2802_203.x
- GNESUTTA, Melisa. «Catábasis e identidad. El imaginario escatológico en tres obras literarias: *Odisea*, *Eneida* y *Adán Buenosayres*». En LISSANDRELLO, José (ed.). *Cosmogonía y escatología. El recurso persuasivo de Platón a través del relato cosmogónico*. Río Cuarto: UniRío, 2023, pp. 51-60.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. «Frankenstein; or the Modern Prometheus: una tragedia griega». *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 2019, 19, pp. 309-326. Recuperado a partir de <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/2720>
- GORDON, Joel. «When Superman Smote Zeus: Analyzing Violent Deicide in Popular Culture». *Classical Receptions Journal*, 2017, 9(2), pp. 211-236. <https://doi.org/10.1093/crj/clw008>
- HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003. New Surveys in The Classics.
- HARDWICK, Lorna. «Aspirations and Mantras in Classical Reception Research: Can There Really Be Dialogue Between Ancient and Modern?». En DE POURCQ, Marteen, Nathalie DE HAAN y David RIJSER (eds.). *Framing Classical Reception Studies: Different Perspective in a Developing Field*. Leiden: Brill, 2020, pp. 15-32.
- HARDWICK, Lorna y Christopher STRAY. *A Companion to Classical Reception*. Oxford: Blackwell, 2008.
- HOMERO. *ODISEA*. TRADUCIDO POR CARLOS GARCÍA GUAL. MADRID: ALIANZA EDITORIAL, 2016.
- JEFFERY, Scott. *The Posthuman Body in Superhero Comics: Human, Superhuman, Transhuman, Post/Human*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

- JOHNS, Geoff y Scott KOLINS. «Flash: Cero Absoluto». En MARTÍNEZ, Gustavo (ed.). *Las mejores historias de Flash*. Barcelona: DC Comics/ECC, 2022, pp. 129-152.
- JOHNS, Geoff y Andy KUBERT. *Flashpoint*. New York: DC Comics, 2023.
- LEE, Stan y Jack KIRBY. *Capitán América # 109*. New York: Marvel Comics, 1969.
- MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Paradox Press, 1999.
- MESSNER-LOEBS WILLIAM Y GREG LAROQUE. *The Flash #55*. New York: DC Comics, 1991.
- MILLAR, Mark y Steve MCNIVEN. *Civil War*. New York: Marvel Comics, 2007.
- PALERMO, Sara. «La recepción lésbica de la amazona: el caso de Wonder Woman». *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 2020, 9, pp. 11-22. <https://doi.org/10.15366/jfgws2020.9.002>
- PROCTOR, William. «Reboots and Retroactive Continuity». En WOLF, Mark (ed.). *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York: Routledge, 2017, pp. 224-235.
- ROBINSON, James y Nicola SCOTT. *Tierra 2*. New York: DC Comics, 2013.
- ROGERS, Brett M. «Heroes Unlimited: The Theory of the Hero's Journey and the Limitations of the Superhero Myth». En KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 73-86.
- RUBINO, C.A. «The Obsolence of the Hero: Voltaire's Attack on Homeric Heroism». *Pacific Coast Philology*, 1994, 29(1), pp. 85-94. <https://doi.org/10.2307/1316350>
- SALCEDO GONZÁLEZ, Cristina. *Perséfone renacida. El mito de Perséfone en la literatura juvenil anglosajona del s. XXI: un estudio desde la mitocrítica y la Recepción Clásica* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2022.
- SHNECK, Ken. «Superman: A Popular Culture Messiah». En OROPEZA, B. J. (ed.). *The Gospel According to Superheroes: Religion and Pop Culture*. New York: Peter Lang Publishing, 2008, pp. 33-48.
- SMITH, Matthew J. y Tod W. BURKE. «Profiling The Rogues: Seeking Criminal Intent in *The Flash* of Geoff Johns». En DAROWSKI, Joseph J. (ed.). *The Ages of The Flash: Essays on the Fastest Man Alive*. North Carolina: McFarlan & Company, 2019, pp. 474-515.
- STEVENS, Benjamin. «Seven Thunders Utter Their Voices: Morality and Comics History in *Kingdom Come*». En KOVACS, George y C. W. MARSHALL (eds.). *Classics and Comics*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 129-141.
- STRACZYNSKY, Joseph Michael y Joe QUESADA. *Spider-man: One more day*. New York: Marvel Comics, 2008.
- TAYLOR, Aaron. «He's Gotta be Strong, and He's Gotta be Fast, and He's Gotta be Larger Than Life: Investigating the Engendered Superhero Body». *The Journal of Popular Culture*, 2007, 40(2), pp. 344-360. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2007.00382.x>
- TAYLOR, Tom, Brian BUCCELLATO y Bruno REDONDO. *Injustice – Gods Among Us Year 4: The Complete Collection*. New York: Dc Comics, 2019.
- THOMAS, Roy. *Wonder Woman: The War Years 1941-1945*. New York: Chartwell Books, 2015.

- UNCETA GÓMEZ, Luis. «mito Clásico y Cultura Popular: Reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense». EPOS, 2007, 23, pp. 333-344. <http://hdl.handle.net/10486/706266>
- UNCETA GÓMEZ, Luis. «El epítome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo posmoderno con la Antigua Roma». En UNCETA GÓMEZ, Luis y Carlos SÁNCHEZ PÉREZ (eds.). *En los márgenes de Roma: la antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*. Madrid: UAM Ediciones, 2019, pp. 17-35.
- UNCETA GÓMEZ, Luis. «From hero to superhero: The update of an archetype». En LÓPEZ GREGORIS, Rosario y Cristóbal MACÍAS VILLALOBOS (eds.). *The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2020, pp. 1-17. <https://doi.org/10.1075/ivitra.23.c1>
- VOLGER, Christopher. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ed. Jorge Conde. Madrid: Ma non troppo, 2002.
- WAID, Mark. «Mark Waid: Running on Impulse by John Wells» En DALLAS, Keith (ed.). *The Flash Companion*. Raleigh: TwoMorrows Publishing, 2008, pp. 189-194.
- WAID, Mark y Greg LAROQUE. *The Flash vol. 2 #28*. New York: Dc Comics, 1989.
- WAID, Mark y Alex ROSS. *Kingdom Come*. New York: DC Comics, 2014.
- WAID, Mark, Mike WIERINGO *et al.* *Impulse: Reckless Youth*. New York: DC Comics, 1996.
- WEBB, Liam T. «The Birth of the Silver Age Flash: Reasons and Influences». En DAROWSKI, Joseph J. (ed.). *The Ages of The Flash: Essays on The Fastest Man Alive*. Jefferson: McFarlan & Company, Inc., Publishers, 2019, pp. 83-115.
- WILLIAMSON, Joshua y Howard PORTER. *Flash: Año uno*. New York: DC Comics, 2019.
- WOLFMAN, Mark y George PÉREZ. *Crisis en Tierras Infinitas vol. 1*. New York: DC Comics, 2022a.
- WOLFMAN, Mark y George PÉREZ. *Crisis en Tierras Infinitas vol. 2*. New York: DC Comics, 2022b.

RESEÑAS

WINSTANLEY, William. *El paladín de Essex*. Trad. por Pedro Javier Pardo y María Losada Friend. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca - Instituto Cervantes, 2022, 289 pp. *El paladín de Essex*, de William Winstanley: una reescritura didactista del *Quijote* entre lo caballeresco y lo picaresco.

1. LA INFLUENCIA QUIJOTESCA Y SUS REESCRITURAS

El Quijote es, esquivando quizá *La Odisea* y *Hamlet*, la obra narrativa que más repercusión, directa o indirecta, ha generado en la historia de la literatura, superando toda frontera nacional, lingüística o genérica. Esta prolijidad interdiscursiva ha provocado que el texto de Cervantes haya sido objeto de reescrituras de todo tipo: desde reproducciones paródicas hasta imitaciones más serias que han empleado sus contenidos, praxis escritural o personajes en nuevas narrativas con diferentes propósitos adaptados a su época y contexto. *El paladín de Essex* de William Winstanley es uno de estos ejemplos paradigmáticos: concretamente, aquel que cierra el ciclo reescritural relativo al siglo XVII inglés, mayormente centrado en el aspecto cómico-paródico de la obra cervantina, que a partir del XVIII pasaría a quedar relegado por otras imitaciones más serias y prospectivas que centrarían su reescritura en aspectos más formales y ontológicos de la obra, entendiendo ya el texto cervantino desde su innovación

narrativa y sorprendente vanguardismo experimental para la época. En esta edición, producida por la Universidad de Salamanca, el Instituto Cervantes y dirigida por Pedro Javier Pardo García (junto a un sugerente prólogo de Luis García Montero, que complementa al lúcido estudio crítico de Pardo), podemos acceder a la primera traducción de este texto al español, tan importante para entender tanto el siglo XVII inglés como la historia de las reescrituras quijotescas.

2. *EL PALADÍN DE ESSEX*: SÁTIRA Y DIDACTISMO EN LA LITERATURA INGLESA DEL XVII

En la tónica del quijotismo del siglo XVII en Inglaterra, *El paladín de Essex* recoge la faceta paródica del *Quijote* sobre los libros de caballerías, poseyendo un carácter igualmente lúdico y humorístico (ahora más central, en vez de mecanismo dirigido a otro fin, como hacía Cervantes) que deviene en una narración fluida y entretenida. Aunque pudiera parecer que Winstanley realiza una imitación de forma equivalente y unilateral, este no es exactamente el caso, tal y como indica Pardo García en el estudio crítico. Acorde al canon epocal en la literatura inglesa del XVII y XVIII, ampliamente centrado en la sátira y el didactismo (aspectos tan opuestos como complementarios), *El paladín de Essex* no sitúa su parodia dentro de los márgenes meramente literarios, sino que expande la crítica cervantina al idealismo de las novelas de caballerías hacia los

márgenes sociológicos extratextuales en un sentido más directo, aplicando un mecanismo satírico además de paródico (más atenuado o periférico en *El Quijote*) y una intencionalidad didactista. Paradójicamente, aunque Winstanley simplifica el mecanismo textual quijotesco, también añade factores que no computaban en la obra cervantina y enriquece algunos de sus aspectos intratextuales.

Para ello, se sirve de la parodia caballeresca, pero la proyecta hacia su contexto, además de establecer un desarrollo mucho más duro y crítico con su protagonista (el joven pseudo-quijote Billy de Billerecay, aunque no así con su escudero y acompañante, Ricardo), con un final sin redención alguna y con una moraleja adoctrinadora mucho más férrea que escapa de la dualidad cómico-trágica de Cervantes, quien termina primando el segundo aspecto sobre el primero. Esta condición tiene su base, precisamente, en las convenciones hegemónicas del canon literario en la Inglaterra del XVII-XVIII. Frente al humanismo relativista y sumamente conceptual del barroco hispánico¹, el régimen realista que imprimen las imitaciones quijotescas de época en Francia y la posterior tendencia redimidora y de aprendizaje en la Alemania del XVIII (en la tónica del *bildungsroman*, denominado por Pardo

quijotismo formativo), las imitaciones quijotescas de época en Inglaterra suelen orientarse hacia los dos aspectos antes comentados: la sátira social más directa, con un humor ácido y crítico; y el didactismo con una intención moralizante hacia el lector, muchas veces encarrilado por ese humorismo satírico (algo que se extiende más aún en el XVIII, también en la España secular). Con este propósito, Billy el caballero errante es tornado en un personaje desvalorizado, ególatra, ridículo y falto de redención alguna, con objeto de establecer su crítica satírica de corte sociopolítico; mientras que su escudero, Ricardo, cobrará en la narrativa un papel mucho más esencial que su correlato previo, instaurando dentro de la novela una nueva faceta genérico-discursiva que complementa y se tensiona con la de caballerías: la picaresca.

3. LA CABALLERÍA FRENTE A LA PICARESCA: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

Pudiera parecer que caballería y picaresca son legítimos opuestos, pero, dentro de los márgenes quijotescos, esto no es realmente cierto. El mecanismo cervantino heredado por Winstanley se centra, precisamente, en deconstruir los ideales literarios de lo caballeresco con una diégesis opuesta (relista, en lugar de maravillosa) moldeada por un discurso también diametralmente opuesto: esto, al final, termina provocando que el ideal caballeresco se desmorone hacia la realidad más dura y plana, hacia lo mundano. Sin

1. Cuyo ejemplo más paradigmático es el propio *Quijote*, aunque su estela puede retrotraerse hasta *El criticón* e incluso hasta la tradición poética conceptual del protorenacimiento y los trovadores hispánicos, en contraste con los provenzales.

embargo, en *El paladín de Essex*, este no es exactamente el caso. Primero, porque juega en los márgenes fantásticos al introducir un anillo mágico que recibe Ricardo, el escudero, y que no solo cambia cómo era entendida toda la diégesis interna anteriormente, sino también el propio discurso de la obra: no transmutando la crítica quijotesca de orden realista y desidealizador, sino el argumento axiológico y sociopolítico que se inscribe en ella y el desarrollo narrativo en cuanto a sus funciones actanciales y progresión estructural (pues cambia tanto el protagonismo como el desarrollo de la trama). Mientras que Cervantes busca su expresión humanista de tipo conceptual y relativista como objetivo primordial del texto, Winstanley busca la sátira directa, el humor y el didactismo moralizante: esto provoca que se iguale caballería a picaresca en su aspecto discursivo (aunque no en sus valores inscritos), cosa que no ocurre en *El Quijote*, donde la desidealización caballerescas deviene en un relativismo perspectivista (algo que se observa muy bien en las historias incrustadas). Esta igualación sería más bien una equiparación, pues no significa que caballería y picaresca sean lo mismo, sino que el mecanismo desidealizador suscita que aquel que busca la fantasía se tope de frente con lo mundano, y lo mundano, dentro del discurso crítico-satírico de Winstanley, se asienta en la búsqueda de beneficio personal, el medrar social y el divertimento a costa de otros².

Por tanto, ese paso hacia lo mundano genera que lo que se concibe como caballeresco, dentro de la apariencia quijotesca proyectada por Billy, termine siendo en verdad picaresco, cuyo mejor ejemplo son los trucos y artimañas llevadas a cabo por Ricardo desde que consigue el anillo; momento desde el cual, paradójicamente, la trama se vuelve tanto más picaresca como más caballerescas, aunque este último aspecto esté sometido a una inversión axiológica. También por este motivo, caballería y picaresca no son iguales, sino que están equiparadas dentro del discurso establecido. Lo caballeresco se convierte en un descenso de lo ideal a lo real que lleva al mal-hacer, al menos desde la percepción lectora, pues Billy en ningún momento (a diferencia de Don Quijote) escapa a su ensoñación. Y lo picaresco en un mecanismo ascendente, pero que también desemboca en ese mal-hacer, no solo porque Ricardo es el único que posee un artefacto mágico y consigue el heroísmo (aunque en un sentido irónico y crítico) mediante superar afrentas caballerescas y *desfazer tuertos*, sino además porque ese discurso crítico está en el fondo manifestando que los ardidés caballerescos y el poder otorgado a individuos que les sitúa por encima del resto, en el mundo real, no suelen servir para otra cosa que para medrar, subyugar y el provecho propio a costa de otros.

2. De forma similar a lo que ocurría con determinados personajes en la segunda

parte del *Quijote*, solo que aquí sucede desde el inicio y la lectura de libros de caballerías en general.

Esto se observa en que el *desfazer tuertos* de Ricardo no termina siendo otra cosa que *fazer tuertos* continuadamente, cuyo mejor ejemplo es la caída en desgracia de Thomasio, el padre de Billy, sobre quien sobrevienen las mayores injusticias e infortunios (perfecto alegato de Winstanley, al ser el que le hizo leer libros de caballerías en primera instancia). Lo mismo sucede con otros personajes, como el juez de paz (frente al juez de instrucción, representante del juicio racional y el orden, más alineado con la perspectiva autoral latente en el subtexto) o varios de los alguaciles que liberan a Billy tras las fechorías ejecutadas desde su quijotesca confusión entre realidad e irrealidad, pues todos estos personajes buscan su diversión propia a costa del mismo, en vez de llevar a cabo sus funciones de acuerdo al poder que les ha sido otorgado y evitar que ocurran los agravios y fechorías en los que se incurre durante el relato. En este sentido, como resalta hábilmente Pardo en el estudio crítico de la obra (con mucha más extensión y rigurosidad de análisis), la figura de Ricardo posee un papel subversivo, incluso con la trama cervantina, además de carnavalesco. En consecuencia, este mecanismo crítico y subversivo viene a decirnos que el ideal caballeresco muda en perversión, y lo picaresco es lo único que de verdad se mantiene bajo él dentro del mundo real, equiparando ambos hasta cierto punto: uno por la vía negativa y el otro por la positiva (paradójico contraste que muestra la inversión axiológica que Winstanley nos ofrece).

4. EL ASPECTO DIEGÉTICO Y EL ASPECTO DISCURSIVO

Otro aspecto fundamental es el contraste entre lo diegético y lo discursivo. Si en lo diegético *El paladín de Essex* engrana con el *romance* caballeresco clásico (idealista), al contar con la aparición de elementos mágicos o sobrenaturales, en lo discursivo engrana con el *roman* (ficción realista dentro del Medioevo tardío y humanismo), aunque por inversión y vía negativa, pues apunta hacia un discurso realista desencantador (es decir, un *antirromance*). Esto es lo que Pardo determina como su *contra-escritura* sobre Cervantes, frente a su *sobre-escritura*, aquella que emula la parodia y crítica contra los libros de caballerías. Esta *contra-escritura* supone la reversión del aspecto realista por el sobrenatural, solo que esto sucede únicamente en el ámbito diegético, dado que el discursivo funciona acorde al realismo y la desmitificación, solo que este desencantamiento no es llevado a cabo por la propia diégesis de la historia (como sí ocurría en las reescrituras quijotescas francesas), sino por la semiosis textual de Winstanley y su moraleja didáctica a través del mecanismo irónico-satírico. Al final, la consecuencia en la percepción lectora es la misma: una desmitificación de lo ideal hacia lo mundano³, que cobra además un

3. Un *antirromance*, en términos de Paul Salzman, o *mock-romance* en los de Samuel Holland, mediante la técnica discursiva del *low burlesque*.

tinte sumamente ácido, crítico y mucho más directo y moralizante.

5. CONCLUSIONES: LA DUALIDAD, REDENCIÓN DE WINSTANLEY

Esta simplicidad argumental deturpa en cierta forma la complejidad humanista de Cervantes, y sin duda alguna se puede inferir que el texto de Winstanley es mucho menos sofisticado filosófica, ética y literariamente. No obstante, hay un aspecto que se ha podido ir observando y que al final supone, casi con una paradójica dualidad propia de lo cervantino, la redención de *El paladín de Essex* como reescritura del *Quijote*: este es, precisamente, la dualidad. Winstanley mantiene una dualidad constante, aunque no tan relativista como la cervantina (pues, precisamente, se afianza en la contraposición): por ejemplo, en sus dos personajes protagonistas, cuya inversión de roles es mayor aún,

tomando Ricardo al final el papel protagónico (y pseudocaballeresco) en detrimento de Billy; también en la mentada dualidad entre *sobre-escritura* y *contra-escritura*, caballería y picaresca, real y sobrenatural, orden social y villanía, inmovilismo y medrar, diégesis y discurso o perspectiva didáctico-moralizante y perspectiva lúdico-funcional⁴ sobre los *romances* caballerescos (sintetizadas en el juez instructor y el juez de paz: *docere* frente a *delectare*). Esta interesante tensión entre dualidades será lo que le otorgará al texto de Winstanley un interés semiótico a tomar en cuenta que, gracias a esta traducción y estudio de su obra, podemos por fin disfrutar en castellano para entender mejor la historia exógena de las influencias y reescrituras quijotescas, y en retrospectiva, las virtudes de esta obra magna para la historia de la literatura española y universal.

Jorge ARROITA
jorgegfa@usal.es

4. Donde el juez de paz da un interesante argumento sobre los *romances* como opio del pueblo en favor del inmovilismo y orden social, también defendido por el juez instructor, pero desde la vía opuesta.

GONZÁLEZ IGLESIAS, José Antonio y Guillermo APRILE (eds.). *La felicidad en la Historia. Representaciones literarias de la felicidad desde la Antigüedad al presente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2023, 270 pp. ISBN: 978-84-1311-744-7.

Me habría gustado leer este libro solo por placer, sin haber contraído el compromiso previo de hacer una reseña sobre él; claro que entonces quizá nunca habría llegado a mis manos; además, soy consciente de que leer por placer es algo vedado desde hace tiempo a cualquier profesor de universidad medianamente honesto en su profesión. Hay tanto que leer por obligación que resulta difícil dedicar los momentos de ocio a la misma actividad. Y, sin embargo, tengo un vago recuerdo de los momentos de felicidad –ya que de eso vamos a tratar– que en algún tiempo lejano me procuró la lectura. De todos modos, a pesar de haberlo leído con un lápiz en la mano, este libro me ha proporcionado algún momento de placer y muchos de interesante reflexión.

El caso es que el libro no venía con los mejores augurios. Se trata de una recopilación de artículos, producto de un coloquio internacional (“Transformaciones de la felicidad, de la Antigüedad al presente”, 19-20 de abril del 2022), que, a su vez, es actividad derivada de un proyecto de investigación de título parecido. Es decir, los ingredientes habituales para adoptar el mayor recelo frente a él. A cambio, he de confesar que el tema me parecía muy atractivo y, además, contaba con el aval de haber

sido elaborado por compañeros de la Universidad de Salamanca, siempre tan serios en sus tareas profesionales.

Desde el principio me pareció particularmente interesante el objetivo de relacionar las enseñanzas de la Antigüedad con el mundo actual, intento declarado por los editores en la introducción al libro (“Textos clásicos y actuales en los estudios sobre la felicidad”), donde, además de apuntar la plena vigencia de los textos griegos y romanos, señalan la voluntad de los distintos articulistas de tender puentes con la cultura contemporánea.

Me parece también digno de destacar el esfuerzo divulgativo de los diferentes autores a la hora de transmitir sus investigaciones; por eso es un libro, en general, de agradable lectura, que se hace difícil comentar globalmente. Apuntaré a continuación, con la brevedad inexcusable, aquello que, en cada caso, me ha parecido más interesante, consciente de que la mayoría de los trabajos merecerían atención más detenida.

David Konstan (“La felicidad y la historia”) trata sobre los factores externos en la felicidad del individuo. ¿Es posible, como pensaban estoicos y epicúreos, conseguirla sin país, sin amigos, sin familia y en las peores condiciones sociales? ¿Hasta qué punto esas condiciones marcan la felicidad individual? A tal propósito se hace eco de un programa de TVE, de 1987, en el que Octavio Paz, Vargas Llosa, Vázquez Montalbán, Agustín Goytisolo, Jorge Semprún y Fernando Savater debatieron sobre cuál había sido la época más feliz de la historia. Frente al optimismo de Vargas

Llosa sobre la sociedad occidental contemporánea, Octavio Paz ponía de manifiesto su escepticismo: “Son sociedades que me da tristeza verlas porque me parece que son sociedades encadenadas al culto del éxito, del dinero, movilizadas por la propaganda, por el consumo”.

Pura Nieto (“Filón de Alejandría: felicidad, historia y virtud”) nos trasmite las tres características que, según el platónico Filón de Alejandría, determinan el concepto de felicidad: 1) la libertad del individuo para aceptar en su vida y reconocer la Ley Mosáica, 2) la estabilidad y constancia en la excelencia y virtud, 3) el sentido de comunidad. La primera se explica por la condición de rabino del filósofo y creo que se comenta sola; la segunda resulta un tanto consabida, pero la tercera no deja de llamar mi atención. Cuenta Nieto que Filón ponía el ejemplo de algunas sectas judaicas (terapeutas o esenios), en las que había apreciado esa felicidad. Ese sentimiento de pertenencia a una comunidad creo que se parece bastante al concepto de amistad que defendía Epicuro y que consideraba elemento importante para la felicidad.

Marco Antonio Santamaría (“Las fórmulas de felicitación o macarismos en la literatura griega: de los cultos místicos a la iniciación filosófica”) define en su ensayo qué se entiende por macarismo: una forma de felicitación por un modo de ser o un logro fuera de lo común. Los macarismos consideran dignos de felicitación a los piadosos con los dioses, a los favorecidos por ellos y a los que logran un conocimiento reservado a unos

pocos, ya sea por la revelación mística (los iniciados en los ritos eleusinos, por ejemplo) o por el uso de una inteligencia excepcional, los filósofos, por ejemplo, a quienes se felicita por haber alcanzado un saber vedado a la mayoría. La filosofía se presenta, así, como una forma de iniciación con resultados benéficos, porque es usada en beneficio de los ciudadanos.

En “Diez palabras de Horacio sobre la felicidad”, J. A. González Iglesias estudia la oda I 37 de Horacio, centrándose en el personaje de Cleopatra y en los versos que el poeta le dirige: *quidlibet impotens / sperare fortunaque dulce / ebria*. (10-12). El autor analiza la semántica de cada una de esas palabras para concluir que en la lógica horaciana el mal está en el exceso. Me gustaría apuntar aquí, por si sirve de ayuda, que *sperare*, “tener esperanzas”, tiene en Séneca y en el pensamiento estoico claras connotaciones negativas.

Cleopatra aparece como un contrapunto de los ideales horacianos: la vida absolutamente privada frente al espacio público; la musa *humilis* frente a la arrogancia; el control y el autodomínio como vías hacia la felicidad. Solo al narrar la dignidad de la muerte de Cleopatra (*voltu sereno*) pone Horacio a la reina al lado de su proyecto de felicidad. La imperturbabilidad predicada por los filósofos se hace visible en la serenidad del personaje en ese momento final.

Guillermo Aprile (“El motivo de felicidad de los Metelos en la literatura histórica latina: temas, funciones, variaciones”) estudia en este ensayo la felicidad proverbialmente atribuida

a la aristocrática familia de los Cecilio Metelos, deteniéndose en la figura de Metelo Macedónico, que vivió en el siglo II a. n. e. Aprile analiza los textos de Veleyo Patérculo (1.11), Plinio el Viejo (*Nat.* 7. 139-146) y Valerio Máximo (7.1.1). Los de Veleyo y Valerio, historiadores del siglo I d. n. e., repiten la imagen de la “buena muerte” del Macedónico, rodeado de sus hijos y llevado en andas hasta la pira por ellos. Aprile apunta a la injerencia de la propaganda de Augusto en esta imagen doméstica de la felicidad; se trataba de exaltar la vida familiar como espacio central para alcanzar la felicidad. Una visión que contrasta con el modelo predominante hasta el siglo I a. n. e., donde el servicio al Estado se consideraba la mejor forma de felicidad.

La versión de Plinio, quizá la más interesante, discute el pensamiento predominante en su época, que consideraba la felicidad como una mera cuestión subjetiva, apartada de la materialidad física. Plinio concluye que puede considerarse bien tratado por la fortuna aquel que consigue no ser infeliz.

“El discurso público sobre la felicidad bajo Trajano” es un artículo de Isabel Gómez Santamaría, donde se analizan textos de la época de este emperador y de su antecesor, Domiciano, para intentar comprender qué se entendía por felicidad pública en los inicios de la dinastía Antonina. Gómez Santamaría revisa textos de Séneca, Marcial, Plinio el Joven y Tácito, así como inscripciones y monedas, para concluir que la expresión *felicitas temporum*, utilizada

profusamente en ellos, empieza a significar no solo prosperidad material, sino también condiciones de seguridad para desarrollar una carrera política. Son senadores quienes identifican la felicidad ambiente colectiva con aquello de lo que han estado privados en tiempos del emperador Domiciano, y, de algún modo, se opera una reducción de lo público a lo senatorial. “El momento histórico determina la concepción y percepción de la felicidad, como lo hace también la perspectiva del que la nombra y escribe sobre ella”, concluye la autora.

Particularmente interesante me ha resultado el trabajo de Marta Martín Díaz: “Imágenes epicúreas de la felicidad en el prólogo del libro II del *De rerum natura* de Lucrecio (Lucr. 2, 1-61)”. Con una breve, pero excelente, introducción a la filosofía epicúrea, Martín Díaz pone en relación el conocido tetrafármaco de Filodemo de Gadara con el prólogo al libro II de la obra de Lucrecio. Filodemo establecía cuatro pasos para alcanzar la felicidad: no temer a dios, no temer a la muerte, saber que lo bueno es fácil de conseguir y que lo terrible es fácil de soportar. Lucrecio presenta imágenes concretas que ayudan a retener visualmente lo que se intenta explicar. La imagen definitiva es la claridad de la razón frente a las tinieblas de la ignorancia: “La luz que aporta la filosofía epicúrea se contrapone a la oscuridad de un mundo sin conocimiento, privado de esta razón”.

Es también un trabajo notable el de J. A. Sánchez Martínez: “La evasión como forma de felicidad en la *Farsalia* de Lucano”. En una obra tan

pesimista, en la que, además de los estragos de la guerra civil entre cesarianos y pompeyanos, se narra la pérdida de la *libertas* a cambio del despotismo de los césares, hallamos destellos de felicidad que se producen gracias a distintos tipos de evasión.

La tregua de Ilerda (4. 168-205) ejemplifica la evasión de la *lex*, cuando el estado de felicidad se alcanza por la ruptura de la disciplina bélica: soldados de ambos bandos deciden confraternizar improvisando una tregua.

El sueño de Pompeyo la noche antes de la batalla de Farsalia (7. 1-44) sirve para ejemplificar la evasión de la realidad: un sueño feliz en contraste con su derrota y muerte reales.

La omisión en el relato de la maniobra decisiva en la batalla de Farsalia, exaltada por César en su *De bello ciuile* (3. 93), es el ejemplo de evasión de la narración; Lucano intenta condenar a César desde el silencio, con la esperanza quizá de que en la posteridad pague las culpas que ha contraído y que en tiempos del poeta no se le exigían.

En “La felicidad en el pensamiento político”, de Ariel Sribman, encontramos un recorrido histórico que analiza los cambios en la relación felicidad-política. Para algunos pensadores la esencia de la felicidad radicaba en la tranquilidad (Epicuro), para otros en la pasión (Nietzsche); a veces se busca la felicidad mirando a la divino, otras mirando a lo terrenal, pero no hay una evolución lineal, es frecuente la recuperación de ideas y modelos del pasado.

Sribman apunta algunas diferencias cruciales entre Roma y el

siglo XXI. Bajo el Imperio, la felicidad del emperador equivale a la del Imperio; en Occidente del XXI la felicidad es exclusiva de los ciudadanos. Para Cicerón felicidad es igual a virtud e implica participación en asuntos públicos; en el XXI esperamos que la política traiga felicidad con independencia de la participación en ella.

Termina el autor señalando, con la ayuda de Aristóteles, una inteligente posibilidad: quizá, en lugar de presuponer que la política ha de traer la felicidad, deberíamos otorgar a la filosofía más oportunidades de hacernos felices.

“Felicidad y literatura. *El azul de las abejas* de Laura Alcoba” es el título del artículo firmado por María Ximena Venturini. Un análisis de la novela mencionada en el título a partir de los postulados sobre felicidad de Sara Ahmed. La novela, que pertenece a la literatura del exilio, se ocupa de los expatriados a causa de las dictaduras argentinas. Una niña, desplazada en París junto a su madre, es feliz al releer las cartas que intercambiaba con su padre, encarcelado en Argentina.

Borja Cano Vidal también se hace eco de los postulados de Sara Ahmed sobre felicidad en su artículo “Un esbozo de felicidad: espacio, tiempo y escritura en *Los llanos* de Federico Falco”. El protagonista de la novela de Falco, tras un atribulado periplo vital, logra alcanzar al menos un esbozo de felicidad con la horticultura y la escritura.

Rafael Ponte Velasco es autor del artículo “La creación como camino a la felicidad. Una lectura de la novela gráfica *La broma asesina* de A. Moore

y B. Bolland a través de pautas narrativas horacianas y el estoicismo”. Ponte reivindica en este curioso ensayo la lectura como acto creativo y las posibilidades que ofrece para la felicidad: “Leer los cómics y ver las películas que tratan de sus desventuras conlleva no pocas satisfacciones”.

Finalmente, en “Dos formas de felicidad en una epístola amistosa de Catulo” Julián Bautista Bernal estudia el poema 9 del poeta de Verona, una carta de bienvenida a su amigo Veranio; el ensayo se centra en los últimos versos, donde el poeta se pregunta si hay “entre todos los

hombres felices alguno que se sienta más alegre o más feliz que él” (10-11). El autor analiza las diferencias entre los adjetivos *beatus* y *laetus* y formula una hipótesis bastante plausible: *beatus* haría referencia a la felicidad espiritual y *laetus* a la que se percibe a través de los sentidos. Catulo transmite de ese modo “la idea de una felicidad doble, una física y perceptible por los sentidos para terminar en un sentimiento de felicidad redondo y espiritual”.

Antonio CASCÓN DORADO
Universidad Autónoma de Madrid
antonio.cascon@uam.es

ALFARO, Margarita; LALAGIANNI, Vassiliki, POLYCANDRIOTI, Ourania (coords.). *Voyage et idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie – XX^e siècle)*. Montrouge: Éditions du Bourg, 2022, 483 pp.

El volumen coordinado por Margarita Alfaro, Vassiliki Lalagianni y Ourania Polycandrioti constituye una valiosa aportación dentro del ámbito de los estudios literarios relacionados con el viaje desde una mirada comparatista. Así lo reflejan también las editoras en una primera reflexión introductoria en la que el viaje se concibe como fuente de información y espacio de expresión. El enfoque plural y transversal de las diecinueve aportaciones que conforman la obra responde al aspecto intrínsecamente abierto que caracteriza la literatura de viaje en la que confluyen géneros diversos y una amplia paleta de temáticas ligadas al desplazamiento y a la vivencia por parte del que viaja y lo que de ella quiere compartir con el lector. La división de la obra en cuatro grandes apartados permite abarcar tres ámbitos geoespaciales concretos como son el Mediterráneo oriental, el continente africano y el Medio y Lejano Oriente; al mismo tiempo que una última sección invita a reflexionar sobre el colonialismo en un sentido amplio.

En «La Méditerranée orientale», encontramos cinco contribuciones que desde diferentes ángulos se vinculan a este rico y milenar espacio de intercambios tanto comerciales como culturales e ideológicos. En un primer momento, Lucile Arnoux-Farnoux (Universidad de Tours) retoma

los dos viajes que realizó Paul Éluard a Grecia a mediados de los años 1940 con el fin de analizar la imagen que el poeta construyó del país helénico tras aquella experiencia y de qué modo este imaginario espacial repercutió en su creación literaria. A continuación, Iphigénie Botouropoulou (Universidad Nacional y Capodistria de Atenas) aborda la figura de la escritora y periodista Magdeleine Paz y de manera particular Egarné, *Au pays des dieux parmi les hommes*, obra literaria en tono de reportaje periodístico en el que la autora refleja sus impresiones del viaje que realizó a Grecia en 1934, desde un doble enfoque que conjugará la mirada poética de la belleza del país con una descripción de la realidad social y política observada. Timour Muhidine (CERMOM, INALCO, Sorbonne Paris Cité) se detiene en el escritor turco Attilâ İlham para desgranar en esta ocasión la influencia que tendrán las estancias parisinas que realizará en los años 1960 en la configuración de un imaginario que recorrerá su creación. La mítica ciudad se va perfilando en un mosaico de perspectivas diversas en función de los lugares por los que transitará. La poeta y profesora Maria Tsoutsoura (Universidad de la Sorbona) contextualiza y recorre los textos que Georges Sféris escribirá en francés entre 1941 y 1944, lejos de su Grecia natal. En ellos, la autora vislumbra una profunda conciencia europea y un espíritu comparatista, fuente nutricia de la obra poética de Sféris. Por su parte, Alain Quella-Villeger (miembro del CRHIA de las Universidades de La Rochelle y Nantes)

centra su contribución en la novelista Marcelle Tinayre y de manera particular en el relato que escribirá tras su viaje a Salónica en 1916, bajo el título *Un été à Salonique*, para destacar la dimensión pacifista y feminista que recorre el texto.

A esta primera parte, le sigue un segundo conjunto de estudios reunidos bajo el epígrafe «L'Afrique et le Moyen Orient». Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid) inaugura esta sección con una reflexión sobre el fenómeno de la migración en el contexto mediterráneo contemporáneo que apunta hacia una concepción del desplazamiento como una negociación en la que interactúan diferentes actantes. El estudio de la novela *Partir*, del escritor de origen marroquí Tahar Ben Jelloun, le permite orientar el análisis desde el punto de vista del desafío social que supone la migración tanto para las sociedades de origen como para las de acogida. Por su parte, Renée Champion (IMAF-EHESS, Universidad de Nueva York en París) plantea un análisis comparado de las tres ediciones que se llevaron a cabo en 1957, 1960 y 1999 de *L'Algérie* en 1957, obra de Germain Tillion en la que se observa con detalle la íntima ligazón entre biografía y etnografía. El libro recogerá los testimonios y las experiencias del viaje que lleva a cabo esta autora en junio de 1957 como miembro de una comisión encargada de inspeccionar cárceles y campos de internamiento argelinos. Seguidamente, Loukia Efthymiou (Universidad Nacional y Capodistria de Atenas) presenta la obra de la periodista,

escritora y política Louise Weiss, y de manera particular los escritos que resultarán de los viajes que realizará al Medio y Lejano Oriente entre 1946 y 1968 y en los que plasmará un espíritu crítico hacia la civilización occidental inmersa, a su juicio, en una profunda crisis de valores. Hélène Tatsopoulou (Universidad Nacional y Capodistria de Atenas) cierra este segundo apartado con una aportación que estudia la atracción literaria que despertará Yemen en dos grandes escritores franceses en los que además confluyen la vocación de viajeros y periodistas. Para ello, estudia *Fortune* (1932) de Joseph Kessel y *Les Environs d'Aden* (1940) de Pierre Benoit.

Las editoras de esta obra subrayan con acierto que el Extremo Oriente ha sido y sigue siendo un espacio ensoñado en la lejanía que atrae a escritores viajeros por sus múltiples atractivos culturales, geográficos e ideológicos, tal y como así lo ilustran a su vez los seis estudios reunidos en esta tercera sección. Es el caso, por ejemplo, de la primera aportación a cargo de Jean Marc Moura (Universidad de Paris Ouest/ Institut Universitaire de France), en la que el autor desarrolla las nociones de viaje e ideología en la novela *Le Miroir des limbes* de André Malraux con el fin de ejemplificar las prácticas de la movilidad desde una perspectiva política. A continuación, Muriel Detrie (Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3) analiza los escritos que cinco miembros de la delegación de la revista *Tel Quel* redactaron tras su viaje a la China maoísta en la primavera de 1974 y de qué modo los

mismos autores revisaron la versión inicial tras la muerte de Mao, para poder así incorporar una mirada crítica de la realidad maoísta, sorteada en la primera versión para salvar así la censura. Posteriormente, Nicolas Bourguinat (Universidad de Estrasburgo) destaca el compromiso que subyace en *Indochine S.O.S.*, una de las obras clave en la etapa de denuncia del colonialismo francés que caracteriza la trayectoria creativa de la periodista Andrée Viollis. Arzu Etensel (Universidad de Ankara) recupera a las viajeras suizas Ella Maillart y Annemarie Schwarzenbach para poner en valor la mirada femenina que nos legaron de su viaje por Afganistán en 1939. Vassiliki Lalagianni (Universidad del Peloponeso) y Sara Steinert Borella (Virginia Tech Steger Center) vuelven sobre la figura de Ella Maillart para, en esta ocasión, interesarse por *Oasis interdits de Pékin à Cachemire* (1937), en el que la viajera recoge las impresiones de su periplo por la región china de Sinkiang, prohibida a los extranjeros en aquella época.

Voyage et Idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie – xx^e siècle) se cierra con un último conjunto de cinco textos agrupados en torno al epígrafe «Colonialisme et travelogue postcolonial» y que inciden en las dos posibles miradas que el relato de viaje puede generar; por una parte, la mirada geográfica y filosófica y, por otra, la mirada ideológica. De este modo, Kathleen Gysels (Universidad de Angers) estudia, por ejemplo, el compendio de poemas póstumo *Dernière escale* en el que su autor, el poeta Léon-Gontran

Damas aborda el choque de civilizaciones; mientras que Yves Clavaron (Universidad de Jean Monnet, Saint-Étienne) explora por su parte la función ideológica que los relatos de viaje europeos han tenido en la construcción de un imaginario común sobre Oriente y en su contribución en el proceso de colonización mediante un corpus compuesto por tres obras pertenecientes a Bernard Dadié, Salman Rushdie y Caryl Phillips. Alex Demeulenaere (Universidad de Trèves) centra su contribución en *Terre d'ébène*, conjunto de relatos de viaje que el periodista Albert Londres redactará durante sus desplazamientos por las colonias francesas. Veracidad y ética periodística confluyen en una mirada que se aleja deliberadamente del exotismo y del discurso colonialista que caracterizan, sin embargo, los relatos de viaje de Louis Bertrand, objeto de reflexión de la contribución de Irini Apostolou (Universidad Nacional y Capodistria de Atenas). Un último estudio corre a cargo de Christine Peltre (Universidad de Estrasburgo), quien propone detenerse en el pintor Nicolas de Staël y de manera particular en el viaje que realizó a Marruecos entre 1936 y 1937. De aquella experiencia resultará una percepción alejada del discurso colonial que enriquece la concepción del viaje desde la perspectiva francesa y francófona que este volumen recoge con acierto.

No cabe duda de que nos hallamos ante una obra colectiva de referencia para el acercamiento al concepto de viaje en un sentido amplio que sobresale además por su rigor y la coherencia en la organización

interna de los trabajos. La pluralidad de miradas que resulta de cada una de las obras analizadas pone de relieve que los acontecimientos históricos y políticos acontecidos a lo largo del siglo xx han transformado la percepción de los espacios recorridos y la escritura del viaje resultante, heredera de la concepción humanista

promulgada por Michel de Montaigne. La lectura de este volumen aporta a su vez claves para comprender la nueva dimensión que el viaje está adquiriendo en el siglo XXI.

Beatriz Cristina MANGADA CAÑAS
Universidad Autónoma de Madrid
beatriz.mangada@uam.es

RIGAL ARAGÓN, Margarita y GONZÁLEZ MORENO, Fernando (eds.). *Reflexiones en torno al comparativismo en Literatura y Arte. Tendencias clásicas y modernas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2022, 348 pp.

Habitualmente, la mayor dificultad que se produce al reunir estudios comparados en un solo volumen es encontrar un elemento común o, mejor dicho, una serie de conexiones que den uniformidad al mismo. Sobre todo cuando un monográfico presenta trabajos que analizan temas de coordinadas cronotópicas diferentes, abarcando Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea, es esencial que algunas reflexiones, a modo de introducción, forjen un armazón teórico que otorgue coherencia y cohesión a todo el volumen. En este caso, la tarea se cumple satisfactoriamente gracias a Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno, que en su «Introducción», al margen de comentar la subdivisión de los artículos en tres bloques, expresan con claridad el principio cardinal que han aplicado en su edición: no poner límites geográficos o de cualquier otro tipo, ni siquiera los autoimpuestos (10).

La justificación de este criterio de selección la complementa y ratifica el trabajo de Dámaso López García: «Origen, progresos, estado actual y futuro de todo comparatismo». Resulta curioso que el título del primer bloque coincida con el de la única aportación que constituye el mismo. Sin embargo, ya en el estudio introductorio mencionado con

anterioridad se explica el motivo de ello, afirmando que ese artículo «nos sitúa en el centro mismo del problema de la definición y el objeto de estudio, la metodología, la índole cambiante y camaleónica de esta disciplina. Así, [...] proporciona el marco teórico perfecto a los dos bloques que siguen» (10).

En efecto, al seguir un principio uniforme y regulador como medio de abordaje de una cuestión tan compleja (el comparatismo), López García no solo abre la senda para la lectura de estudios de caso, sino sobre todo proporciona información relevante en torno al propio concepto de comparatismo y su historia. Los escollos generados por modelos tradicionales, el desaliento que en el pasado generaba la carencia de fundamentos teóricos, el problema del canon en relación con las trampas de una definición concluyente de lo que es literatura, la discriminación respecto de las áreas literarias más o menos valoradas, etc., se ilustran con perspicacia. Por tanto, ambos trabajos fomentan la cohesión entre las 16 aportaciones que articulan el volumen, adquiriendo la función de pilares teóricos y metodológicos que rigen la estructura del libro.

Contando con estas premisas, nos adentramos en el segundo bloque, cuyo primer estudio es el de Rosario López Gregoris, «Utopía y fantasía en la novela griega y sus efectos en la novela europea». Los párrafos dedicados al marco histórico y cultural de la época en la que se escribieron las dos obras, *Relatos verídicos* de Luciano y *Dafnis y Cloe* de Longo,

dan la pauta para guiarnos en una interpretación de sendas creaciones desde una perspectiva utópica. Incluso se ha utilizado la negrita con el fin de resaltar los conceptos clave de dicho modo de escritura y agilizar, así, la comprensión de la lectura que López Gregoris propone, quien confiere una continuidad temática a la literatura idílica, que sigue manifestándose incluso en producciones contemporáneas.

La conexión entre pasado y actualidad es aún más evidente con la relación entre mitología y arte, que Gloria Marco Munuera pone en evidencia en «El Canto de la Vía Láctea». Nos encontramos frente al interesante y único caso en este monográfico en que la persona realiza un análisis de sus propias creaciones. Pinturas y fotos trazan un recorrido semántico, cuyo eje central es la leche materna y el amamantamiento, empezando por los mitos griegos y acabando con la mención de una película de Fellini y los fotogramas de Morell. Instintos primordiales, deseos atávicos y nostalgia por la fase inicial de nuestras vidas aúnan las reflexiones de la autora sobre lo que quiso comunicar en sus obras.

Alcanzamos la Baja Edad Media con Carmen Poblete Trichilet y su «Consideraciones en torno al patrimonio literario, sus encargos y el coleccionismo entre el Medievo y el Renacimiento: fray Ambrosio Montesino y las élites femeninas de la corte de Isabel la Católica». Un dato digno de mención es el texto del *Romance de la Santísima Magdalena* que, en palabras de la autora, «es un caso casi único [...]

Hecho que no es habitual en la época» (83), ya que existen dos versiones que el escritor escribió, corrigió y las vio publicadas. Quizás el estudio carezca de un análisis más profundizado de la obra, en relación con la temática del artículo y la figura de María Magdalena como modelo de mujer.

Para el siglo XVIII, contamos con la aportación de Alejandro Jaquero Esparcia: «Alabanzas de tradición barroca en el Siglo de las Luces. La defensa del arte liberal en los versos didascálicos de *La Pintura* (1786)». La comparación se da lugar con un vínculo diacrónico entre dicha centuria y la anterior, analizando una obra teórica sobre pintura. A través de la lectura de una defensa de las artes y, concretamente, del Barroco, Jaquero resalta cómo los teóricos del Setecientos rescatan del olvido y dan un nuevo lustre a la propia figura del artista, en conformidad con la idea de mecenazgo dieciochesco.

Ya llegamos al tercer bloque, enfocado en comparatismos a partir del siglo XIX. Es bastante más consistente que la parte II, por lo que se advierte cierta desproporción entre los dos. Por otro lado, hay que considerar la notable colaboración de los investigadores pertenecientes al grupo LyA.

En efecto, ya el primer trabajo, de Charles Johanningsmeier [«Las ediciones Tauchnitz: un acercamiento de la literatura americana a España (1841-1941)»], revela la labor del ya mencionado grupo. En este caso, Gema Martínez Ruiz es la traductora al español de lo que escribe el catedrático de la Universidad de Nebraska Omaha. En el recorrido histórico

que ilustra la situación de ventas de autores estadounidenses en las ediciones Tauchnitz, Johannisngsmeier destaca la dificultad de su difusión por tierras ibéricas por diferentes motivos, como la falta de interés por la literatura de Estados Unidos en España que, según el autor, en cierta medida sigue afectando a los lectores de la España actual.

Diez páginas de bibliografía complementan el documentadísimo capítulo de Margarita Rigal Aragón y José Manuel Correoso Rodenas, «My existence will terminate with my tale». Edgar Allan Poe, una biografía literaria». La bella cita que da comienzo al trabajo nos recuerda el vínculo estrecho entre realidad y ficción que se crea al redactar biografías de escritores, sobre todo cuando el personaje central de la vida contada es Edgar Allan Poe. Leemos, así, el primer estudio «poeniano» del volumen, caracterizado por una gran cantidad de datos que arrojan luz sobre la trayectoria vital del maestro de la literatura americana, enriquecidos por fotos de cubiertas, portadas y páginas titulares. No obstante, como bien apuntan los autores, todavía quedan enigmas por resolver, lo que refuerza el halo de sugestión que envuelve a la figura de Poe.

La siguiente aportación, de Ana Belén Doménech García, se inspira en una conferencia que Rigal Aragón dio en Logroño en 2019. En su «Poe y las distintas caras del Romanticismo», propone una colocación genérica del *corpus* del escritor bostoniano con un análisis contrastivo de obras que en parte complementan lo dicho en el

capítulo anterior. Resulta sugerente el juicio conclusivo de Doménech, que hace hincapié en la voluntad por parte de Poe de dar lugar a «la manifestación de su ideario estético más personal: el intelecto de la imaginación estética» (180).

Con María Isabel Jiménez González y su «Afianzando vínculos entre la literatura y el arte: *The amazing Poe. Pionero de la literatura de ciencia ficción*» se sondean los elementos de ciencia ficción de su producción. Nos brinda un viaje por ilustraciones y fotos que, al margen del impacto visual, sirven para recalcar cómo la literatura que une ficción y tecnología tuvo a uno de sus mayores representantes.

Por su parte, Gema Martínez Ruiz le da un giro metafórico y estético en «The Tell-Tale Heart» y «The Black Cat» bajo el prisma simbólico y visual». Nos explica que la combinación de palabras de Poe y creaciones de los ilustradores produce «un tándem entre el terror y la insania, por un lado, y la visualidad y la estética, por otro» (201). En el artículo hallamos propuestas de interpretación inspiradoras, como por ejemplo la perspectiva dicotómica humano/divino que contrapone ojos y corazón en relación con «The Tell-Tale Heart», y la labor hermenéutica abarca también a las ilustraciones.

Los cuatro trabajos que tematizan la escritura de Allan Poe consolidan la cohesión y colaboración efectivas entre los miembros del grupo de investigación.

Con el de Sonia García Alcázar y Sonia Morales Cano («Pluma y cincel: el imaginario gótico funerario en

la obra de Gustavo Adolfo Bécquer»), seguimos explorando territorios de lo gótico. Las indagaciones transversales de las dos autoras se llevan a cabo de forma tanto diacrónica (Medioevo y Romanticismo) como sincrónica (comparatismo entre Europa y España). La importancia de lo visual también la observamos en Bequer, y en este capítulo encontramos numerosos pasajes que lo confirman, especialmente un párrafo extenso con muchos detalles escultóricos e iconográficos (239). Tal vez una alusión a los *Capricci* o *Grotteschi* de Piranesi y unas conclusiones menos escuetas pudieran enriquecer la interesante aportación.

Nuevamente nos desplazamos a Estados Unidos, pero ya en otra época y destacando otro arte: el cine. Mónica Sánchez Tierraseca y su «La mutación del terror fantástico de Tod Robbins al drama humano de Tod Browning: tres versiones de *El trío fantástico*» sacan del olvido dos adaptaciones de una novela de Robbins, más célebre por haber escrito el relato «Espuelas», del que derivó la película *Freaks*. La comparativa prosa y cine adquiere más valor con la descripción minuciosa de la trama fílmica de una versión de *El trío fantástico* (256-258). Las conclusiones coinciden con la reflexión final acerca del mensaje moral que transmiten el relato y las dos trasposiciones cinematográficas.

Esta vez la literatura estadounidense se vincula con España merced a la relación entre el escritor Ernest Hemingway y los republicanos de la guerra civil. El de Ricardo Marín Ruiz («La imagen de Ernest Hemingway

durante la guerra civil española en las biografías de Kenneth S. Lynn y Mary Dearborn») es un aporte sobre noticias falsas y (en ocasiones, parcialmente) auténticas de su vida. Asimismo, se ponen de relieve su «ingenuidad» ideológica y la fe ciega en las autoridades comunistas estacionadas en España, concretamente en Barcelona (277-279), que desembocó en una «negación sistemática de las atrocidades cometidas en el bando republicano» (279). A ello se añade la relación conflictiva con el famoso autor Scott Fitzgerald y el hecho de que el propio Hemingway fuera proclive a ficcionalizar su vida, lo cual genera mucha ambigüedad de juicios en las biografías posteriores, y Marín Ruiz no deja de subrayarlo.

Lo ficcional también fundamenta el análisis de María Augusta Albuja Aguilar. Viajes en el tiempo y «western» espacial, *science-fantasy* y *space-opera* son algunos de los aspectos que se evidencian en «*Charlie y el Gran Ascensor de Cristal: Intergenérica e Intergaláctica*». Se aclara el motivo de lo intergenérico que leemos en el título, dado que la autora incide en la intersección de elementos pertenecientes a patrones literarios distintos, para así llegar a la conclusión de que la novela de Dahl es asimilable a la *science-fantasy* (292-294), con rasgos narrativos que se aproximan a la *space-opera*.

Las últimas dos aportaciones se alejan de los mundos hispánico y lo anglófono y se acercan a los francófono y lusitano, respectivamente.

El primero de ellos es de Julia Oeri, cuyo título es «La geo poética de Lorand

Gaspar en *Feuilles d'observation*. Su punto de mira es de gran actualidad, ya que trata sobre geopoética, geocrítica y ecocrítica. Es abundante en consideraciones estético-filosóficas, y llama la atención el uso de epígrafes poco convencionales («Observar», «Reflexionar», «Crear»). La manera de examinar la poética «engagée» (311) de Gaspar nos invita a respetar la naturaleza y a enfrentarnos con más conciencia a la crisis medioambiental que estamos sufriendo.

El segundo, que da cierre al volumen, se mueve por derroteros comparativos extracontinentales: «El viaje a África y sus escrituras: nuevas perspectivas». Las anotaciones de los viajeros portugueses del siglo XXI, que van apuntando lo que observan y viven, conforman una narrativa que, en palabras de Barbara Fraticelli, es clave para comprender que «África se convierte en un espacio fecundo para la imaginación occidental, al que se aduce con una mirada despojada de viejos estereotipos caducos» (317). En este trabajo, sobresale el hecho de que en aquellos testimonios lusos se configuran dos directrices ontológicas y epistemológicas: la búsqueda

de sí mismos y el proceso de desmitificación de un continente que anteriormente se conocía a menudo solo por lugares comunes.

A la vista de lo que se ha comentado sobre el volumen reseñado, salvo algunos fallos estructurales que podrían perjudicar parcialmente su homogeneidad, como por ejemplo la presencia de traducciones al español solo en algunos trabajos (elección que queda al arbitrio de los autores, más que los editores) o el uso de la negrita en casos puntuales, el resultado final es excelente en términos de contenido. Además de la utilidad de la información proporcionada por la sección «Sobre los autores» y el listado por capítulos de las ilustraciones, *Reflexiones en torno al comparativismo* supone un aporte extraordinario a los estudios de comparatismo y a la propia concepción de los estudios comparados, y podría ser el hito inaugural de una nueva forma de plantear estas investigaciones.

Daniele ARCIELLO
Universidad de León, España
darc@unileon.es

ARIAS, Rosario y ZARO, Juan Jesús (eds.). *Género, heterodoxia y traducción. Difusión del ocultismo en España y en el ámbito europeo (1840-1920)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2023, vi + 262 pp.

La presencia del ocultismo en la literatura de los siglos XIX y XX es aún un tema que requiere una investigación en profundidad. Esto es aún más cierto en el caso de las letras españolas y, en especial, andaluzas, donde el ocultismo tuvo una fuerte presencia que aún no se ha explorado como es debido. Afortunadamente, el presente volumen, resultado del Proyecto de investigación FEDER «Género y espiritismo en Andalucía (1840-1920): Enfoque filológico y traductológico (UMA18-FEDERJA-167)», tiene como objetivo paliar algunas de esas carencias. Desde múltiples perspectivas, los/as autores/as que en él participan arrojan luz sobre determinadas obras en las que subyace el pensamiento ocultista. En este sentido, conviene destacar la importancia que tuvieron muchas sociedades esotéricas de finales del siglo XIX y principios del XX, como la Sociedad Teosófica, para el desarrollo del pensamiento y la literatura femeninas¹. Así, este volumen engloba estas dos esferas: la influencia del ocultismo, por una parte, en las letras andaluzas y, por otra, en el pensamiento

femenino. Lo hace, además, desde dos grandes enfoques, que se traducen en una primera gran división del volumen en dos bloques: el primero, titulado «Enfoque filológico» (pp. 9-168) abarca siete capítulos, mientras que el segundo, «Enfoque traductológico» (pp. 171-248) abarca cuatro.

En la «Presentación» (pp. 1-8), los editores exponen el objetivo principal del volumen: explorar el desarrollo de comunidades y redes ocultistas, pero con un enfoque particular en la mujer dentro de estas redes (p. 1). Además, se presenta un resumen de los capítulos del volumen; comienza a continuación el primero de los bloques con el capítulo «Fantasmas vistos y no vistos. Espiritualismo y ocultismo en la ficción de Violet Tweedale» (pp. 9-26), a cargo de Patricia Pulham, y traducido al castellano por Miguel Ángel Cascales Serrano. En él, la autora explora la figura de Violet Tweedale (1862-1936) y su relación con el espiritismo, especialmente en dos de sus obras: *Phantoms of the Dawn* y *The House of the Other World*. Tweedale, según señala Pulham, en sus novelas de corte espiritista, presenta rasgos de la literatura decimonónica decadentista, si bien Tweedale ha quedado habitualmente excluida de los estudios sobre esta corriente. A continuación, en el segundo capítulo, titulado «Espiritismo, teosofía y librepensamiento: la narrativa de Ángeles Vicente García (1878-?, s. XX)», Rosa Haro Fernández presenta a esta autora, también vinculada con el movimiento espiritista, así como con otros círculos esotéricos decimonónicos como la Sociedad Teosófica. Ángeles Vicente, además

1. Sobre esta cuestión, véase, por ejemplo, el volumen de Dixon, Joy. *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

de involucrarse en estas corrientes, fue defensora de los derechos de la mujer, por lo que vemos que el ocultismo de esta época es un espacio de desarrollo de ideas asociadas a la liberación de la mujer. En ello abunda Miguel Ángel González Campos en el capítulo tres, titulado «Florence Farr y la búsqueda constante desde la heterodoxia y el feminismo pagano» (pp. 44-63), donde el autor presenta la polifacética figura de Farr mediante algunas de sus obras como *Modern Woman: Her Intentions* y *Magical Essays and Instructions*, en las que la autora abraza la heterodoxia y se sitúa voluntariamente en los márgenes, desde donde articula su activismo profundamente vinculado al paganismo. Los capítulos cuatro y cinco están dedicados a la figura de Amalia Domingo Soler (1835-1909), pero desde perspectivas muy diferentes: en el capítulo cuatro «Amalia Domingo Soler: espiritismo, feminismo y reivindicación social» (pp. 64-86), Sofía Muñoz Valdivieso la enmarca en la misma corriente que Ángeles Vicente y Florence Farr: se trata de autoras vinculadas al ocultismo como forma de expresión marginal y a través del que articulan sus reivindicaciones, principalmente vinculadas al feminismo. Como destaca Muñoz Valdivieso, en el caso de Domingo Soler, esto se llevó a cabo mediante la revista *La Luz del Porvenir*, que sirvió como plataforma para muchas autoras que trataban el tema del espiritismo y el ocultismo de manera más amplia. Por su parte, en el capítulo cinco, «Revisitando a Amalia Domingo Soler desde la lectura distante: un análisis de sentimiento»,

Javier Fernández Cruz (pp. 87-114) propone, de manera novedosa, adoptar el enfoque del *Distant Reading* o lectura distante, que, según indica el autor, puede definirse como «todos aquellos métodos computacionales englobados en las humanidades digitales que se usan para analizar datos literarios» (p. 94). En el capítulo que nos ocupa, Fernández Cruz propone el uso de la herramienta *Lingmotif* para detectar en la obra de Domingo Soler los seis arcos emocionales de la clasificación de Vonnegut. En el sexto capítulo, «Rastreo de rasgos espiritistas en la novela europea decimonónica (1840-1920)» (pp. 115-146), Borja Navarro Colorado presenta un estudio de conjunto. Para ello, y de manera similar al capítulo anterior, Navarro Colorado toma como punto de partida el corpus ELTEC (*European Literary Text Collection*), en concreto, una selección de novelas en inglés, francés y español. De ellas, el autor extrae aquellos pasajes relacionados con el espiritismo. Destaca un dato que quizás pueda resultar sorprendente: los pasajes analizados mediante este método indican que hay una mayor presencia del espiritismo en la novela de fin de siglo española y francesa que en la inglesa. En el último capítulo de este bloque, «“Un poder tan oscuro y más allá de nuestro control”: las cartas de Martineau sobre el Mesmerismo (1845) y la racionalización de aspectos irracionales», María Losada Friend presenta a una autora comprometida con otras de las corrientes esotéricas que afloran en el siglo XIX: el mesmerismo. El caso de Harriet Martineau resulta paradigmático para comprobar

cómo muchas de estas corrientes –y en especial el mesmerismo– suponen una intersección entre lo sobrenatural y lo científico.

El segundo bloque que, como se ha señalado, está dedicado a una serie de trabajos de corte traductológico, comienza con el capítulo de Rocío García Jiménez «Historia editorial y análisis comparativo de las traducciones al español de la novela espiritista de Sir Arthur Conan Doyle *The Land of Mist*» (pp. 171-190). En este capítulo, García Jiménez compara dos traducciones de esta obra de Conan Doyle: la de Enrique Díaz Retj y la revisión que de esta hicieron en 2015 África Aguilar Marrón y Antonio Duque Amusco. La autora se centra en diversos aspectos de estas traducciones, y su análisis revela determinadas claves de ellas, especialmente de la más reciente de 2015. En el capítulo nueve, «La campana de difuntos», *El Corresponsal*, Madrid (1842): ¿primera traducción de un texto de Charles Dickens publicada en España?» (pp. 191-209), Carmen Acuña Partal y Marcos Rodríguez Espinosa presentan, en efecto, la que es la primera traducción de Dickens impresa en España, pero que, en contra de lo que pudiera parecer, no es una traducción de *The Chimes* del autor británico, sino de una versión francesa de un fragmento de *Barnaby Rudge. A Tale of the Riots of Eighty*. Acuña Partal y Rodríguez Espinosa presentan así un análisis pormenorizado del recorrido de la traducción de esta obra. En el capítulo diez, «Entre la filología y la teosofía: primeras traducciones de clásicos indios en España»

(pp. 210-226), Juan Jesús Zaro Vera analiza cómo las primeras traducciones de textos indios provienen del contexto filológico y del contexto teosófico. Para ello, toma como base, por una parte, la primera traducción al español del *Hitopadeza* por parte del helenista de la Universidad de Granada José Alemany y Bolufer y, por otra, el *Bhagavad-Gita* del médico y teósofo Josep Roviralta Borrell. Zaro Vera resalta las diferencias entre ellos: destaca, en el caso de Roviralta Borrell, el hecho de que sus creencias ocultistas se dejen entrever en la traducción. Para concluir, encontramos el capítulo «La revista sevillana *El espiritismo*: una historia de traducción y censura» (pp. 227-249). Miguel Ángel Cascales Serrano analiza el recorrido y los contenidos de esta revista y su impacto durante el período de su publicación (1869-1878). Destacan las censuras a las que se vio sometida (una de ellas acabó definitivamente con la revista). Cascales Serrano presenta de manera pormenorizada, además, esta publicación como cuna de diversas traducciones de textos relacionados con el esoterismo y el ocultismo. Como señala el propio autor, el análisis presentado permite hacerse una idea del panorama general del espiritismo en la segunda mitad del siglo XIX, por lo que este capítulo supone un cierre excelente para el volumen. Finalmente, encontramos un índice onomástico que cierra el volumen (pp. 250-260).

El esoterismo y el ocultismo son corrientes marginales en tanto que han sido excluidas por los discursos políticos, sociales y religiosos

oficiales, pero no lo son en tanto que han tenido una gran influencia en diversos autores de los siglos XIX y XX. En ese sentido, y como señalaba en la introducción a esta reseña, resulta muy provechoso que por fin se esté arrojando luz sobre estos autores y, especialmente, autoras, a las que este volumen ayuda a hacer justicia, y lo

hace de manera acertada: desde diferentes perspectivas. En este sentido, se trata de un libro muy recomendable y que abre nuevas vías de investigación.

Carlos SÁNCHEZ PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid
carlos.sanchezp@uam.es

LOSADA, José Manuel. *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid: Akal, 2022, 828 pp.

José Manuel Losada, catedrático de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid, recopila en su obra *Mitocrítica cultural. Una definición del mito* el trabajo desarrollado durante los últimos quince años en el marco de múltiples proyectos de investigación que concluyeron con «Aglaya: Estrategias de Innovación en mitocrítica Cultural» (2020-2023). Los resultados de una investigación de tal envergadura ya se vislumbraban en la publicación de *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural* (2016), pero en la presente obra el Dr. Losada logra sistematizar las conclusiones de este período investigador en un volumen, cuya extensión anuncia el rigor y la profundidad del trabajo realizado en sus páginas.

El presente libro se ocupa de la ardua tarea de responder a la eterna pregunta de qué es el mito, o más bien a la actualización contemporánea de este interrogante, es decir, qué no es mito. Ante el creciente fenómeno de una «mitificación indiscriminada» (p. 532) y la injustificada inflación del término «mito», Losada se enfrenta en su *magnum opus* al desafío de acotar el concepto, además de fundar y establecer las bases hermenéuticas de una nueva disciplina: la mitocrítica cultural. El investigador encuentra en esta «una armonía posible entre las ciencias empíricas y humanas, entre las esferas experimental, religiosa y mítica» (p. 687). Atravesada por el hibridismo, la transversalidad y la transdisciplinariedad, la mitocrítica

cultural se abre a la complejidad y al «misterio» (p. 687) de su objeto de estudio, abrazando las diferentes facetas que conviven en la expresión del mito. Así, el Dr. Losada la considera como «una disciplina a caballo entre cinco grandes tipos de ciencias humanas: nomotéticas, históricas, filosóficas, filológicas y divinas» (p. 28).

El volumen se estructura en dos grandes partes: una primera sección introductoria y una segunda dedicada a la esperada definición de «mito» y al desarrollo de las bases de la inédita «mitocrítica cultural». Como buen heredero de la mitocrítica tradicional, el Dr. Losada establece a lo largo de la introducción las bases de quienes lo precedieron y, a continuación, con el objetivo de fundamentar su nueva disciplina, retoma, reformula o suprime aquellos aspectos que considera imprecisos o incorrectos para su nuevo replanteamiento del estudio del mito. Además, en su deseo de actualizar el estudio del mito al contexto actual, examina también los principales fenómenos del paradigma contemporáneo en Occidente –la globalización, la lógica de la inmanencia y la *dóxa* del relativismo– con el fin de establecer el modo en que estos afectan a la concepción que se tiene del mito y el modo de estudiarlo en la actualidad. Estas tres tendencias contemporáneas se presentan como los principales agentes de la creciente desmitificación o de creación de mitos de la inmanencia –el amor, el progreso– en el contexto contemporáneo. En definitiva, han conducido a «la crisis del mito» (p. 556), que se ha visto formalmente reflejada en la

«distorsión» (p. 557) –«modificación de mitemas»–, la «subversión» (p. 559) –«inversión de mitemas»– y, finalmente, la «desaparición» del mito (p. 565) –«supresión de mitemas»–. Estos fenómenos responden, de acuerdo con el Dr. Losada, a que el mito se ha visto desprovisto de su carácter fundamental, a saber, la trascendencia: «Todo es cuestión de trascendencia. Trascendencia sobrenatural, sagrada, numinosa» (p. 685). La trascendencia se revela como el eje vertebrador de la definición del mito para el investigador. Así se ve reflejado en la definición del término con la que José Manuel Losada abre la segunda parte del volumen:

El mito es un relato fundacional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carentes, en principio, de testimonio histórico y remitentes a una cosmogonía o una escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas. (p. 193)

A lo largo de la segunda parte, el volumen desgana término a término toda la definición postulada por el investigador. El rigor y la precisión terminológicos demuestran la calidad científica de la propuesta de definición y del trabajo en su conjunto. Así, se analizan las formas y los temas de los mitos, siempre en línea con la reivindicación de analizar los mitos desde su propio contexto cultural de origen. También se expone una interesante reflexión en torno a los diversos tiempos del mito, entre los cuales el investigador tan solo destaca uno

vinculante e intrínseco a la forma mítica: «tiempo trascendente y absoluto, escindido de nuestras coordenadas espaciotemporales» (p. 687). Asimismo, en su voluntad de discernir qué es y que no es mito, el Dr. Losada establece una clara diferencia entre este concepto y otros términos con los que habitualmente se confunde: imagen y símbolo. Así, mientras que ni la imagen ni el símbolo pueden constituirse como mito, este último puede incluir una «carga simbólica» (p. 320) y de imágenes. Del mismo modo, también lo distingue de otros correlatos del imaginario como la ciencia ficción, la fantasía, la magia o el esoterismo, que tampoco responden a los elementos inherentes al mito establecidos por el investigador, es decir, la trascendencia y la naturaleza dinámica del relato.

Además de distinguir el mito de conceptos cercanos y frecuentemente confundidos, la segunda sección del volumen dedica una importante relevancia al desarrollo de nuevos términos acuñados por el Dr. Losada para dar nombre a fenómenos o elementos míticos determinados. Así, ofrece el fundamental concepto de «proso-pomito», que responde al personaje mítico y lo distingue de las figuras arquetípicas, simbólicas o pseudomitificadas, a las que en algunos contextos –industria del cine, mundo deportivo, política– se las ha referido como «míticas». A diferencia de estas últimas, el «proso-pomito» propuesto por Losada consiste en «un personaje con dimensión sagrada por esencia (de estirpe divina) o directamente relacionado con la sacralidad (héroe en contacto

con la divinidad)» (p. 356). Por lo tanto, otros personajes literarios «mitificados» que carezcan del carácter trascendente también son excluidos de esta definición. Esta reflexión se ve complementada por el abordaje que en el octavo capítulo hace de los fenómenos de mitificación de personajes históricos, animales u objetos, y de desmitificación «deliberada o inde liberada» (p. 500).

La estructura del mito ocupa una posición central en la reflexión que el Dr. Losada hace del mito. El investigador concede una importancia capital a deshacer habituales confusiones entre conceptos estructurales como mitema, tema o motivo. A pesar de heredar la terminología de Lévi-Strauss de «mitema», Losada distingue su concepción del término de aquella durandiana al considerarlo no solo como unidad mitológica mínima, sino como aquella que aparece «cargad[a] de valencia trascendente» (p. 536). Todos aquellos elementos del mito que no cuenten con esta trascendencia serán considerados meros «temas narrativos» (p. 536) dentro del marco de la mitocrítica cultural. Este capítulo también establece que un mito está compuesto de la combinación de un mínimo de dos mitemas (p. 542) y que estos últimos no son exclusivos de un mito, sino que pueden ser compartidos por varios.

Además de la estructura, distinciones terminológicas y reflexiones en torno al tiempo mítico, la segunda parte del volumen también profundiza en una cuestión de gran calado en relación con la definición de mito del Dr. Losada: «el acontecimiento

extraordinario». Esta noción responde al momento de «interacción de personajes sobrenaturales o [...] el choque de los mundos inmanente y trascendente a través de sus respectivos personajes» (p. 59). Este instante de «heterogeneidad biofísica» (p. 59) –término acuñado por el Dr. Losada– resulta inherente a la esencia del mito y, por tanto, constata el carácter fundamental de la trascendencia en la definición del mito que propone la mitocrítica cultural.

Todas las reflexiones teóricas anteriormente expuestas vienen acompañadas a lo largo del volumen de profusos ejemplos de la mitología occidental, que no solo enriquecen y clarifican los postulados teóricos planteados, sino que además dan cuenta del enorme bagaje cultural y mítico con el que el investigador Losada cuenta. Además, los análisis de los ejemplos ofrecidos son rigurosos y se desarrollan ampliamente sin sacrificar la claridad de la estructura del volumen. Por último, la maravillosa edición de Akal incluye al término de sus páginas una extensísima bibliografía y cuatro índices –mitológico, analítico, de obras y onomástico– que resultarán de particular interés y utilidad al investigador que quiera hacer una consulta concreta en el inmenso volumen aquí reseñado.

En definitiva, José Manuel Losada encumbra a través de este volumen fundacional a la mitocrítica cultural como la disciplina de estudio de los mitos por excelencia y convierte la presente obra en un libro de referencia para todos los interesados o estudiosos de la mitología. El Dr.

Losada logra, así, dar al estudio del mito el carácter autónomo que necesitaba como disciplina para poder ofrecer un análisis de la expresión mítica no subordinada a otras metodologías ajenas al propio objeto de estudio. Además, este volumen brinda claridad terminológica al estudio del mito, define inequívocamente el término y ofrece «pautas inconfundibles» (p. 6) para su reconocimiento e identificación. Solo resta desarrollar

trabajos punteros a partir de esta bien fundamentada disciplina y esperar la anunciada tipología de los mitos, que promete ser igual de revolucionaria, bien justificada y rigurosa que el trabajo realizado en *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*.

Laura CASTILLO BEL
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
lcasti06@ucm.es

URRACO-SOLANILLA, Mariano; MESA-VILLAR, José María y FILHOL, Benoît (eds.). *Imágenes distópicas. Representaciones culturales*. Madrid: Catarata, 2022, 288 pp. ISBN 978-84-1352-588-4.

Guerras, atentados terroristas, pandemias, desigualdades sociales, calentamiento global... Vivimos en un mundo propenso a la distopía y en los últimos tiempos estamos asistiendo a una sintomática proliferación de creaciones de esta naturaleza, auge que requiere un estudio detallado como el que aquí se ofrece. Como señala Marcos Jiménez González en su capítulo (p. 13): la distopía “ya no es solo un género, sino un fenómeno social que nos gusta a la par que nos aterra, en su contradicción y complejidad. En eso consiste su atracción estética: en algo parecido a una experiencia sublime, que produce terror y atracción al mismo tiempo”. Por estos y otros motivos, la propuesta de *Imágenes distópicas. Representaciones culturales* resulta muy oportuna. El volumen consta de diecisiete capítulos de temáticas y enfoques variados, cuyo contenido paso a comentar.

Abre el libro Marcos Jiménez González, quien en “Los argumentos universales distópicos: hacia una genealogía narrativa” (pp. 11-25) ofrece una primera aproximación al género distópico, apoyándose, por una parte, en el análisis narratológico que proponen Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal*, en concreto, en los motivos de “la creación de vida artificial”, y “la salida de la caverna”, y, por otra, en el monomito campbelliano del héroe, aplicado a la lucha contra un contexto totalitario.

Aunque interesantes y bien tratados, estos acercamientos no cubren en toda su amplitud la descripción del género distópico, por lo que, si bien se trata de un trabajo con muchas virtudes, si lo consideramos el pórtico del libro (cuestión a la que vuelvo más adelante), su alcance es limitado.

El segundo capítulo corre a cargo de Enrique Meléndez Galán y lleva por título “Una iconografía de ida y vuelta: cultura visual e interacciones entre realidad, ficción especulativa y apocalipsis en tiempos de pandemia” (pp. 27-43). En él, se plantea de manera convincente la existencia de una serie de influjos recíprocos entre la ficción distópica y los medios de comunicación; es decir, nuestra vivencia de experiencias traumáticas, como la pandemia de la COVID-19, y su representación mediática se articulan por medio de claves procedentes de la ficción, y, a la inversa, los modos de representación de la ficción especulativa distópica más reciente –se utiliza el ejemplo del cine de zombis del decenio de los 2020– se han visto condicionados y modificados por esa vivencia concreta.

La contribución de Ana-Clara Rey Segovia, “Retrotopías antiutópicas en el audiovisual mainstream: el ‘realismo capitalista’ en la distopía contemporánea” (pp. 45-58), comienza con unas reflexiones sobre las relaciones entre utopía y distopía, que, de haberse incluido un capítulo introductorio, habrían ido mejor allí. A continuación, introduce el concepto de “retrotopía”, propuesto por Zygmunt Bauman, que recoge ficciones distópicas que proponen una vuelta a

los orígenes y que la autora pone en relación con la “epidemia de nostalgia” que se observa en la producción audiovisual contemporánea, para, finalmente, analizar brevemente algunas producciones recientes, como *Los juegos del hambre* o *El cuento de la criada*, entre otras.

El siguiente capítulo es “Terrorismo, dólares, nostalgia y virus. Un recorrido por las pesadillas seriales estadounidenses del siglo XXI” (pp. 59-76), firmado por Delicia Aguado-Peláez y Patricia Martínez-García. En él, las autoras abordan el análisis de un número amplio de productos televisivos seriales de contenido distópico. El estudio, a mi juicio uno de los más meritorios del volumen, ofrece un interesante panorama diacrónico, pues organiza el material a través de los mandatarios que se han sucedido en Estados Unidos, desde 2001 a 2023, y deja de manifiesto cómo distintas circunstancias (la guerra contra el terror de George Bush, la gran recesión en el mandato de Barack Obama, el ascenso de la *alt right* con Donald Trump y la crisis sanitaria que tuvo que gestionar Joe Biden) han condicionado los mensajes ideológicos que rezuman estos productos culturales.

“El universo transmediático de *Metro 2033*, una problematización de lo político (y lo real) desde lo distópico” (pp. 77-89), firmado por Andy Eric Castillo Patton y Mariano Urraco-Solanilla, se ocupa de la narrativa transmedia que inaugura la novela postapocalíptica *Metro 2033* y sus secuelas, escritas por el autor ruso Dmitri Glujovski, y se extiende después a otros medios. Sobre la base de la

teoría de la convergencia mediática de Henry Jenkins, los autores abordan la manera en que este universo distópico desarrolla unas implicaciones sociopolíticas en la narrativa en las que “se pueden plantear problemas, temas y respuestas frecuentemente reprimidas en la esfera del debate público” (p. 86), planteamiento muy acertado, pero que merecería haber recibido un mayor desarrollo.

Francisco José Martínez Mesa, en “*Years and Years*, la vertiente gratificadora de la distopía” (pp. 91-106), se ocupa de la miniserie británica de Russell T. Davies. Tras unas interesantes reflexiones sobre el auge reciente del género distópico y sobre el interés que ha despertado en el ámbito académico, el trabajo se centra en algunos aspectos de esta producción, cuyo final tiene un toque esperanzador, lo que permite incluirlo en el tipo de “distopía gratificadora”, una de las categorías de la clasificación de los tipos de distopía que ha propuesto este autor y que nos ayuda a entender mejor el género.

Con el capítulo de Jaime Romero Leo cambiamos radicalmente de ámbito cultural. “Definición, origen y consolidación del género distópico *sekai-kei* en el Japón contemporáneo” (pp. 107-122) se ocupa de la distopía *sekai-kei*, cuya principal característica es la de estar protagonizada por adolescentes que tienen que enfrentarse a una amenaza, que, con todo, no ocupa el foco de la narración, pues, con un marcado carácter intimista, el relato otorga una gran presencia a la cotidianidad de sus vidas y, sobre todo, a sus relaciones afectivas. Así,

el mundo psicológico de los protagonistas y sus tramas opacan, de manera llamativa, la presencia y la fuerza de la distopía en sí misma. El capítulo contextualiza bien la aparición de este singular género y, aunque se refiere también a otras producciones, lo ejemplifica fundamentalmente con el análisis de *Neon Genesis Evangelion*, anime emitido por primera vez entre 1995 y 1996, y que dio carta de naturaleza al *sekai-kei*. El trabajo es meritorio, pero se echan en falta unas conclusiones que resuman y evidencien sus aportaciones.

En el octavo capítulo, “La robótica asistencial, una distopía muy cercana. *Klara and the Sun*, de Kazuo Ishiguro” (pp. 123-138), Adriana Kiczkowski se ocupa de la novela publicada en 2021 por Kazuo Ishiguro, autor británico de origen japonés. El trabajo, cuya estructura se difumina por la falta de una organización en apartados, dedica una sección quizá excesivamente amplia a la robótica, que resta espacio al análisis de la novela en sí misma, pero que, a cambio, permite presentar unas interesantes reflexiones sobre la cultura de los cuidados en nuestro mundo contemporáneo.

Andrea Burgos-Mascarell se interesa igualmente por la literatura, en esta ocasión la juvenil. En su texto “Hogar y seguridad en *Los juegos del hambre* y *Divergente*” (pp. 139-152) ofrece también una estimable introducción breve al género utópico/distópico, su historia y su tipología, para abordar después el análisis del motivo del viaje y su relación con el hogar como lugar seguro en las novelas

que aparecen en el título, lo que las vincula con la *Odisea*, una conexión que sin duda puede enriquecer el análisis de ambas obras.

Sigue a este el capítulo de Lidia María Cuadrado Payeras, “Horizontes de esperanza en la literatura de pandemias: el cuerpo como lugar de resistencia en *The tiger flu*, de Larissa Lai” (pp. 153-167), en el que se ofrece un análisis de esta novela de ciencia ficción de la escritora canadiense de origen estadounidense Larissa Lai, que presenta los efectos devastadores de la “gripe del tigre” que le da título. El análisis, de cierta complejidad argumentativa, se sirve del posthumanismo crítico y el nuevo materialismo, y desarrolla el concepto de “horizontes de esperanza”, sobre el que propone la existencia de un fenómeno que la autora denomina “esperanza encarnada”, “que conlleva un acercamiento desde el materialismo y desde la filosofía medioambiental contemporánea a la configuración de mundos posibles” (p. 166).

“Del exterminio programado a la reconstrucción social: restauración de la identidad y quiebra del totalitarismo tecnológico en el filme *La fuga de Logan* (1976) de Michael Anderson” (pp. 169-185) es el título del capítulo de José-María Mesa-Villar, que aborda la película cotejándola con la novela homónima en que se basa, coescrita por William F. Nolan y George Clayton Johnson (1967). El análisis, esmerado y rico en matices, habría sacado rendimiento, especialmente para entender la plasmación del totalitarismo, del hecho de que la obra puede leerse como una reescritura

de la alegoría platónica de la caverna, motivo al que se refiere Jiménez González en su trabajo (pp. 16-19).

Benoît Filhol, el tercero de los coeditores, es también el responsable del capítulo “De *Destrucción* de René Barjavel (1943) a la serie *El colapso* del colectivo Les parasites (2019): ejemplo paradigmático de la mutación del relato apocalíptico” (pp. 187-202), en el que se presenta un certero análisis comparativo entre una novela francesa de los años cuarenta y una serie reciente, también francesa. Para ello, se comienza con una pertinente reflexión sobre la evolución semántica del término *apocalipsis* y se aborda después el análisis comparativo atendiendo a sus estructuras mitémicas subyacentes.

En su trabajo “Frankenstein en el siglo XXI: dos visiones fílmicas distópicas de la ciencia biomédica” (pp. 203-215), Paul Mitchell plantea que las recepciones de Frankenstein de Mary Shelley se vuelven paulatinamente más distópicas. Para ello, aborda con solvencia el estudio de dos creaciones fílmicas, *Frankenstein* de Jed Mercurio (2007) para televisión y la producción de Bernard Rose con el mismo título para la gran pantalla. Según se plantea, “ambas adaptaciones fílmicas utilizan tropos distópicos para problematizar el paradigma biomédico” (p. 203).

Mario Ramos Vera firma “Una senda de saberes prohibidos: el horror distópico en la obra de H. P. Lovecraft” (pp. 217-230), trabajo en el que se centra en los relatos *El que susurra en la oscuridad* y *En la noche de los tiempos*. Tras recordar la

evolución ideológica del autor, se abordan por separado ambos relatos para tratar de defender que se trata de distopías. Sin embargo, tras la lectura del capítulo, uno se queda con la duda de si, en realidad, desde la perspectiva del autor no deberíamos considerarlos relatos utópicos, un reflejo del modelo de realidad que el autor desea (sobre las ambigüedades en la demarcación de utopía y distopía trata también Jiménez González en su capítulo, p. 13 y nota 3). Seguramente, en lugar de invertir tanto esfuerzo en demostrar la “pulsión distópica” de esas narraciones, habría tenido más rendimiento identificar los elementos que, dado el impacto posterior de Lovecraft, han influido en el desarrollo de un paradigma distópico.

Sigue el capítulo “Vigilancia y homogeneización visual: pilares de la construcción del biopoder en *La naranja mecánica* (1962) de Anthony Burgess” (pp. 231-244). En él, Laura Blázquez Cruz aborda la presencia de elementos oculares que sirven para crear un ambiente opresivo en la novela de Burgess, cuyo principal rasgo distópico es el control social totalitario. El análisis de aspectos como los uniformes o el método Ludovico, relevantes en sí mismos, parece guardar una relación tenue con la temática del libro, sensación a la que colabora también la ausencia de unas conclusiones en el trabajo.

En “*Detroit: Become Human*. Reinventando los arquetipos distópicos a través de la jugabilidad” (pp. 245-262), Sergio Albaladejo Ortega y Miguel Ángel Martínez Díaz estudian

un premiado videojuego de aventura protagonizado por androides en la estela del filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Así, los autores comparan el videojuego con la película para determinar la manera en que la jugabilidad del primero reinventa los arquetipos distópicos del segundo. La innecesaria profusión de anglicismos dificulta la lectura de un trabajo que, por lo demás, presenta una estructura con excesivo envaramiento académico (estado de la cuestión, discusión...) para un libro de estas características y se centra en una serie de detalles que resultan poco productivos para el estudio de la distopía en sí misma.

“Distopías poéticas y retazos de otros mundos: una aproximación a la obra de Simon Stålenhag desde la hermenéutica analógica y la retroprogresión” (pp. 263-276) de Francisco José Francisco Carrera es el decimoséptimo y último capítulo. En él se aborda uno de los trabajos más conocidos del autor sueco, *Historias del bucle*, libro ilustrado publicado en 2015. El estudio se plantea desde la hermenéutica analógica (“teoría filosófica para la interpretación de textos que busca mediar entre la total equivocidad posmoderna y la univocidad más dogmática”, p. 265) y el concepto de retroprogreso propuesto por Salvador Pániker, que permite “comprender el impulso de la historia hacia adelante sin perder cierto sentido de continuidad a través de la tradición” (p. 267), cuyo rendimiento no es del todo claro en la argumentación.

Cierra el libro el listado de notas biográficas, presentadas en orden

alfabético, que pone de manifiesto el carácter marcadamente interdisciplinar del equipo detrás de esta publicación, algo que se manifiesta de manera palmaria tanto en la riqueza de enfoques analíticos como de intereses y objetos de estudio, procedentes de diferentes medios culturales contemporáneos y de ámbitos geográficos variados. Ello, sin duda, puede señalarse como uno de los principales puntos fuertes de esta publicación. Sin embargo, hay un aspecto que limita el alcance del volumen y es su falta de planificación.

Como en toda obra colectiva con un número amplio de trabajos, hay capítulos que despiertan más interés que otros, aportaciones con las que, en función de inquietudes o gustos personales concretos, se puede conectar más o menos, trabajos más o menos logrados; pero, si lo que se pretende, más allá de esas inclinaciones personales, es propiciar la lectura completa de la obra, resulta imprescindible una buena coordinación editorial. No sabemos de dónde surge el proyecto, cuáles son sus propósitos, ni por qué el volumen es oportuno. Se echa en falta en el libro una introducción, no solo que dé cuenta del volumen en su totalidad y permita entenderlo como un proyecto colectivo que persigue ofrecer respuestas a preguntas concretas, con una concepción unitaria, sino que también ofrezca unas claves sobre qué se entiende por distopía, qué manifestaciones encuentra y cómo se ha abordado su estudio con anterioridad.

Ello habría evitado repeticiones en los distintos capítulos e incluso algunas incoherencias, y también

habría aligerado la responsabilidad al primer capítulo. Pero sin esa introducción, y dado que el foco en la distopía es desigual, hay numerosas cuestiones que se repiten o están demasiado atomizadas como para poder conseguir una visión de conjunto. Falta también una estructura que ubique las contribuciones y establezca lógicas internas, organizando los contenidos y favoreciendo conexiones, pues no se aprecia una organización subyacente a la sucesión de capítulos, en la que, además, se pierde el criterio diacrónico (que, por otra parte, abordan bien trabajos como los de Filhol o Aguado-Peláez y Martínez-García).

De manera semejante, las referencias internas habrían ayudado a crear cohesión. Así, en la página 59, la afirmación “Los productos culturales actúan como un gran juego de espejos, pues son capaces de reflejar el contexto del que beben y, a su vez, son responsables de crear la imagen que se muestra” se enriquecería con una nota que remitiera al artículo de

Enrique Meléndez Galán, que trata, precisamente, de ese tipo de influencias bidireccionales. Lo mismo ocurre con el motivo del viaje del héroe, desarrollado por Burgos-Mascarell, y la introducción que se ofrece sobre él en el capítulo de Jiménez González (pp. 19-21), o con el ya mencionado motivo de la salida de la caverna. Son solo tres ejemplos entre las numerosísimas posibilidades que se han desaprovechado para reforzar las conexiones entre los capítulos y la coherencia interna de la obra.

Todo ello habría permitido conseguir que el volumen fuera algo más que la mera suma de sus partes y habría multiplicado la potencialidad y la transcendencia de un material que es, en sí mismo, muy valioso. Aun así, no me cabe duda de que esta es una aportación importante llamada a mantenerse mucho tiempo como una referencia ineludible en los estudios sobre la distopía.

Luis UNCETA GÓMEZ
Universidad Autónoma de Madrid

ANDRADE BOUÉ, Pilar y CORREOSO RODENAS, José Manuel (Coords.) *Estudios de Literatura Comparada 4: Misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media. Teatro y Literatura. Literatura y animales*. Ed. SELGYC, 2024, pp. 241.

En *Reproducción de los animales*, Aristóteles estudia el cuerpo y los procesos fisiológicos humanos en comparativa con los de los animales. En su distinción entre machos y hembras, establece que la mujer, como hembra, es similar a un niño en la forma y que, en definitiva, es un macho estéril e impotente (Libro I, 1994: 20-25). En estas consideraciones se observan dos reflexiones fundamentales, que, hasta cierto punto, han conseguido sobrevivir hasta nuestra contemporaneidad: la vinculación de las mujeres con lo animal, con lo natural, y la construcción de la figura femenina como sucedáneo de lo masculino. La tradición de las letras y las artes occidentales es heredera de este tipo de pensamientos, pues se ha solido conectar a la mujer con lo irracional y lo pasional; en definitiva, lo animal, con evidente connotación negativa. Sin embargo, esta tónica es ampliamente rebatida y cuestionada por el feminismo y sus distintas ramas, como el ecofeminismo, que supone una línea de pensamiento que se ocupa de esclarecer las similitudes y conexiones entre la opresión de la mujer y la opresión del mundo natural. La tradicional opresión de las mujeres es asimilada con el especismo y la explotación animal y natural como reflejo del sistema capitalista y patriarcal. Estas reflexiones están

conectadas con la obra que ocupa esta reseña, pues, por ejemplo, Bahillo escribe: “Souvent, le bourgeois établit un parallèle entre le rapport des époux et celui des animaux à leurs maîtres. Ainsi semble-t-il reprendre l’image de la femme que l’on retrouve dans les bestiaires médiévaux et où elle apparaît identifiée aux animaux nuisibles (28)”. Si bien el ecofeminismo u otro pensamiento feminista no son la piedra angular de *Estudios de Literatura Comparada 4: Misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media. Teatro y Literatura. Literatura y animales* (2024), esta colección es capaz de aunar varias líneas de investigación *a priori* dispares, atravesando consideraciones sobre lo femenino, lo humano, lo animal y lo literario.

Resultado de las aportaciones reelaboradas de participantes en el XXIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC), celebrado en la Universidad Complutense de Madrid los días 22, 23 y 24 de febrero de 2023, este volumen supone una rica aportación al campo de la literatura desde varios prismas diferentes, combinando estudios teatrales con reflexiones sobre la interpretación de la mujer en la literatura medieval europea, así como la posición y el tratamiento de los animales en diferentes obras poéticas. Pilar Andrade y José Manuel Correoso han constituido un complejo y completo monográfico dividido en tres partes diferenciadas, a mi juicio honrando y exaltando la merecida reputación que caracteriza a la SELGYC. La primera estudia, bajo

el paraguas de varios escritos de la Edad Media, cómo se dibujan la misoginia y la filoginia como dos pensamientos que confluyen aun siendo disímiles. Las diferentes contribuciones se centran, sobre todo, en el discurso medieval, que comúnmente se ampara en los escritos bíblicos. En las obras seleccionadas convergen tanto el pensamiento judeocristiano, que respalda la interpretación de los personajes femeninos acentuando su concepción negativa, como un pequeño acercamiento a la posibilidad de comprender a la mujer desde un prisma que contemple su realidad y la considere como sujeto y no como objeto. La dificultad que supone la unión de ambos conceptos es suplida por los diferentes autores, permitiendo con ello ofrecer una visión global de la cultura literaria y religiosa europea de la Edad Media, incluso para aquellos lectores que no están familiarizados con dicho ámbito. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento para comprender la misoginia como piedra angular de gran parte de los textos escogidos por los distintos autores de este capítulo, cuyos objetos de estudio son *Espill* de Jaume Roig y la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena. Dichos textos pueden consultarse como paradigmas de la visión global medieval (Alemany, 17):

Como en todas estas obras, las mujeres de la novela de Roig constituyen una completa galería de los horrores por la que discurren malas esposas, madres despiadadas, pésimas amas de casa, religiosas reprobables, charlatanas ociosas, maníacas de

la cosmética, falsas, holgazanas, sucias, lujuriosas, brujas, hechiceras, neuróticas, ladronas o asesinas, todas las cuales, en suma, vienen a ser la mismísima encarnación de los pecados capitales.

Este primer bloque consigue generar un discurso unitario al tratar de responder a la visión de la mujer en los textos seleccionados, aunque, como es lógico, algunos escritos son más dispares que otros, pasando por la poesía erótica y su consecuente animalización y deshumanización de lo femenino (Lombana) y por los escritos religiosos (Alemany, Bahillo y Hernández). Es todo un acierto la selección de artículos, pues acercan a lo femenino medieval a través de sus partes: lo erótico y pecaminoso, por un lado, y sus antítesis: lo sacro y lo virtuoso, por otro.

La segunda parte, sin embargo, es más dispar y su adición supone un reto temático. Tras las reflexiones anteriores, centradas en una materia específica, los diferentes artículos sobre el teatro y la literatura parecen desentonar, *a priori*, del hilo conductor que combina lo femíneo con lo animal. Cada uno de los artículos que comprenden el índice de este bloque y que abordan lo teatral y lo literario permiten afrontar un amplio espectro de cuestiones. Desde un primer momento llama la atención la separación entre teatro y literatura, como se insiste en el artículo de García, puesto que el teatro es por definición literatura representada. En cualquier caso, el teatro sirve de precedente para acercar a lectores y espectadores a diversas temáticas, como la historia,

el arte, la memoria o los avances tecnológicos, los cuatro pilares sobre los que se sustentan las diferentes contribuciones. La riqueza de este bloque pasa por entender el teatro desde distintos puntos de vista, como una herramienta que acerca a los espectadores cuestiones que parecen dispares, y sirve también como reflejo de lo identitario, un instrumento para generar y distribuir una imagen concreta. En este punto, el teatro no se diferencia de la literatura, pero su representación física y la cercanía con quienes lo disfrutan hace que el drama sea aventajado por su imprescindible carácter sensorial y social.

Este último punto es interesante y sobre este se articulan, por ejemplo, las reflexiones de Goicoechea e Iztueta, que comprenden el teatro como la materialización de lo dramático y su funcionalidad para recuperar y mostrar la memoria y la historia. Es de esta manera lógico que la separación –que anteriormente me he atrevido a cuestionar– entre literatura y teatro, pues el teatro forma parte de lo literario, pero es una de sus máximas expresiones, en la que se amplían los límites de lo verbal. Sobre el encuentro de lo artístico y lo literario, un binomio tan fundamental, Banús, Bernilla y Guizado son muy acertados al comprender el teatro como canalizador de las artes pictóricas y como espacio multidisciplinario. La selección de textos es oportuna dada la interconexión que existe entre todos ellos y que ofrece una visión que es tanto específica como general al mismo tiempo.

Del teatro y la literatura como tándem se pasa a la tercera y última

sección, que precisamente enlaza, de una manera muy perspicaz, con las cuestiones que se planteaban en el primer bloque de contenidos, aquello que tiene que ver con lo humano y sus posibles relaciones con lo animal. De este modo, *Literatura y animales* parece nacer para cubrir una cuestión tan novedosa y actual como es el estudio de lo animal en relación con lo cultural, social e histórico. Este apartado es además el más extenso, lo que permite esclarecer la idea del animal como sujeto multimodal, en el que confluye la propia estética de la creación poética y la materialización metafórica de vicisitudes humanas. Cuando se estudia al animal como medio a través del cual se une lo natural con lo artificial se suele recurrir al símbolo, como varios autores así hacen (Arrieta, Castillo y Pérez y Lastičová, por ejemplo). La importancia de la simbología radica en las múltiples posibilidades de significación que ofrece, conectando la idea de lo animal con la cultura y los conocimientos humanos. Esta perspectiva es intrincada, pues es fácil caer en la consideración de que lo animal –la metáfora, el símbolo– se subyuga a lo humano y que existe como medio de reflexión o de representación, no como sujeto en sí mismo. No obstante, esta no es la tesis, a mi parecer, que siguen las distintas contribuciones. La corporalidad animal, por ejemplo, lejos de entenderse como un recurso para explotar, es dotada de características poéticas en la contribución de Alonso e, incluso, puede moverse en aguas más ambiguas cuando se atiende a cómo el escritor

japonés Tanizaki hace deseable la animalidad frente a lo propiamente humano, del modo en el que apunta Arrieta. El verdadero protagonismo lo ostentan, pues, los animales, sobrepasando los estigmas que tradicionalmente les han sido atribuidos. Estos diferentes estudios son reflejo, como bien apuntan Castillo y Pérez, del análisis marginal y profundamente disciplinar que son los estudios de animales. A pesar de esta evidencia, los artículos ofrecen diferentes posibilidades y vías de investigación que contribuyen a construir una idea más completa de este campo.

Si, como he apuntado antes, las temáticas puedan resultar dispares y enormemente subjetivas *a priori*, la realidad es que los coordinadores han conseguido crear varios hilos conductores que dotan de sentido al conjunto. No sería lógico, dada la naturaleza del volumen, tratar de condensar todas las líneas de investigación bajo una idea demasiado general, pudiendo dar como resultado una serie de reflexiones conectadas por una vaga intencionalidad. Con ello, quedan demostradas dos cuestiones: la primera, la capacidad de gestión y maquetación de los editores, mientras que la segunda es el poder aglutinante de la literatura, que constantemente abre las puertas a nuevos estudios e incluso a otras disciplinas. Los enfoques temáticos, de este modo, se enlazan con los aspectos formales, visuales y culturales a lo

largo de los trabajos, haciendo gala de una interdisciplinaridad que debe servir de ejemplo para muchos de los estudios literarios que se publican hoy en día. Como conclusión, a pesar de esta visible disparidad, *Literatura Comparada 4* es una valiosa fuente para el investigador y una buena contribución al campo de la literatura comparada y los estudios literarios. Lo que aquí se prueba es la cantidad de posibilidades que ofrecen estas investigaciones combinándose con lo simbólico, lo teatral, la memoria y lo animal como elementos que son tanto literarios como culturales. No es tarea fácil relacionar todos estos elementos, pero, como ya he insistido, los retos que ha supuesto el volumen han sido superados con éxito.

NOTA

Esta reseña ha sido posible gracias a un contrato predoctoral concedido a su autora por la Universidad de Castilla-La Mancha en el marco del Plan Propio, cofinanciado por el FSE+, desde el año 2021 hasta 2025.

REFERENCIAS

ARISTÓTELES. *Reproducción de los animales*. Trad. E. Sánchez. Madrid: Gredos, 1994.

Gema MARTÍNEZ RUIZ
Gema.Martinez@uclm.es

AUTORES

MARGARITA ALFARO AMIEIRO es profesora catedrática en la Universidad Autónoma de Madrid, donde enseña literatura francesa contemporánea y literaturas francófonas. Dirige el grupo de investigación ELITE (Estudio de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa, HUM F-065), que se centra en el estudio de la literatura intercultural en Europa. Asimismo, es responsable desde 2007 de Proyectos de investigación competitivos (I+D+i) a nivel nacional. Alfaro ha publicado un número significativo de artículos y capítulos de libros en revistas y editoriales de reconocido prestigio. A título de ejemplo, cabe señalar que ha codirigido el volumen *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Peter Lang, 2020) y el número monográfico "Écrivaines interculturelles francophones en Europe: regards créatifs, voix inclusives" (*Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 2022, n.º 22). También ha participado en el volumen titulado *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française* (1981-2011) bajo la dirección de Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (Honoré Champion, 2012) y en el volumen colectivo *Plurilinguisme dans la littérature française* dirigido por Alicia Yllera y Julián Muela (Peter Lang, 2016). Asimismo, ha sido la IP del proyecto «Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva» (PID2019-104520GB-I00) en el que se enmarca el número monográfico titulado *El regreso (im)posible en la narrativa francófona contemporánea* y publicado en 1616:

Anuario de Literatura Comparada, n.º 13. Desde febrero de 2023 preside la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC).

ANA BELÉN SOTO, doctora en Filología Francesa por la Universidad Autónoma de Madrid, tiene una formación académica intercultural que le ha permitido enfocar su ámbito de investigación hacia el análisis de la literatura francesa y francófona contemporáneas. Su investigación gira en torno a la experiencia del desarraigo lingüístico e identitario, por los fenómenos ligados a la experiencia totalitaria y a la movilidad poblacional en un corpus literario autoficcional escrito por mujeres. En la actualidad es profesora contratada doctora interina en el Departamento de Filología Francesa, es miembro del Grupo de Investigación ELITE (Estudios de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa) y dirige el Proyecto de Investigación «Voces de mujer en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain» (SP3/PJI/2021-00521) financiado por la Comunidad de Madrid.

BEATRIZ C. MANGADA CAÑAS es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid (2001) y profesora titular en Filología Francesa en la misma institución, donde investiga e imparte docencia desde 2008. Su perfil investigador está orientado al estudio de las literaturas francófonas contemporáneas, en particular a las temáticas narrativas ligadas a la recuperación de la memoria y la experiencia de la interculturalidad en obras literarias escritas por mujeres. Es miembro del grupo

de investigación «Estudio de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa» (HUM F-065) desde 2008. Ha participado en siete proyectos de I+D+i. Cuenta con más de cincuenta publicaciones en revistas y editoriales de prestigio y es miembro del Consejo de Administración del Conseil International d'Études Francophones.

DIEGO MUÑOZ CARROBLES es profesor de francés y de traducción en la Universidad de Alcalá. Pertenece al grupo de investigación ELITE (Estudios Literarios e Identidades Transnacionales en Europa, HUM F-065). Se interesa por la representación de la identidad híbrida y plurilingüe en autoras francófonas migrantes, un tema sobre el que ha publicado numerosos artículos científicos y capítulos de libros en volúmenes colectivos.

MARÍA DEL ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO es doctora en Filología Francesa, licenciada en Filología Española y en Filología Francesa. Profesora titular en el área de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo, sus líneas de investigación principales abordan las relaciones culturales franco-españolas (XIX-XXI), en particular a través de su prensa periódica e historias literarias, temas históricos y literarios comparados, así como sus traducciones en ambas lenguas, y la literatura francesa contemporánea escrita por mujeres. Ha participado en varios proyectos sucesivos I+D+i liderados por la Universidad de Zaragoza y por la Universidad Complutense de Madrid, y en numerosas publicaciones científicas, obras colectivas y monografías,

seminarios y congresos nacionales e internacionales.

VICENTE E. MONTES NOGALES es profesor en la Universidad de Oviedo. Entre sus publicaciones destacan las monografías *La memoria épica de Amadou Hampâté Bâ* (2015) y *Literaturas orales y escritas africanas: de África occidental a España* (2020). Ha participado en la coordinación de *Contes, mythes, légendes et fables d'Afrique et d'ailleurs. Analyse comparée* (2019) y es el editor de *Introducción a las literaturas orales y escritas africanas* (2022). Participa como guionista en la colección de DVD de la Universidad de Oviedo "Escritores Africanos" y en diferentes proyectos de I+D+i. Coordina las Jornadas Internacionales de Literaturas Africanas, que se celebran cada año en Oviedo. Su ámbito de investigación son principalmente las literaturas orales oesteafricanas y, además, la literatura de migración oesteafricana.

MARTA CONTRERAS PÉREZ se graduó en Estudios Franceses en la Universidad de Sevilla. Estudió el Máster de Estudios Internacionales Francófonos en la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente está inscrita en el programa de doctorado de Estudios artísticos, literarios y de cultura de la UAM bajo la dirección de Margarita Alfaro y forma parte del grupo de investigación de dicha universidad, ELITE –Estudios de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa– con la referencia F-69. También es miembro del Personal Investigador en Formación (PIF) de la UAM. Su tesis

doctoral se enmarca en un convenio de cotutela con la Universidad París X-Nanterre bajo la supervisión de su codirector de tesis Jean-Marc Moura. En 2022 fue seleccionada como una de las finalistas por la Fulbright para un puesto como lectora de español en Estados Unidos durante el curso académico 2023-2024 para una estancia de 10 meses.

MARIE CADETTE PIERRE-LOUIS posee una destacada trayectoria académica como doctoranda en Investigación en Humanidades, Artes y Educación en la Universidad de Castilla-La Mancha. Su pasión por las letras se refleja en su labor como escritora y poeta. Tiene como mayor enfoque teórico-conceptual la literatura comparada y la mitocrítica. Ha tenido el honor de publicar el artículo titulado “La feminidad en sus extremos: un estudio sobre la representación de las mujeres en el cine Z” en la prestigiosa revista *Brumal*. En este artículo, ha explorado los complejos temas relacionados con la feminidad y su representación en el cine.

MARÍA ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN, doctora en Filología Francesa y catedrática en el Departamento de Filología Francesa de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Autora de numerosos estudios sobre literatura francesa desde una perspectiva de análisis del discurso, así como sobre otras lenguas románicas minoritarias y sus literaturas.

INÉS ALICIA ESPINOSA CHARRY es graduada en Lengua Española y

Literaturas Hispánicas por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ha obtenido los títulos de máster en Cultura Audiovisual y Literaria y en Formación del Profesorado (ULPGC) y en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (Universidad Europea Miguel de Cervantes). Actualmente prepara su tesis doctoral en el Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales, en la ULPGC.

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ es licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Sevilla y doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha enseñado en las universidades de León, Autónoma de Madrid y Las Palmas de Gran Canaria, donde es catedrático de Filología Latina desde 2002. Sus líneas de investigación son la lingüística latina y la recepción clásica, a la que dedica actualmente su docencia, junto con la intertextualidad en los productos cinematográficos.

HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO es profesora de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación son la tradición y recepción clásicas y los estudios neohelénicos. Es miembro del proyecto *Marginalia classica* y autora, entre otras publicaciones, del artículo: «The Gaia, Medea and Cronus Hypotheses. Classical Reception in Earth System Science» (*Maia. Rivista di letteratura classiche*, 2021); y de la edición, junto con Luis Unceta, del libro *En los márgenes del mito: Hibridaciones del mito clásico en la*

cultura de masas contemporánea (UAM-Catarata, 2022).

MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA es psicólogo doctor en filología hispánica por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) con la tesis titulada «El Ciclo de la Raposa en los siglos XVIII y XIX». Ha participado y expuesto en seminarios, como el XXIV Simposio de la SELGYC, y ha publicado artículos en revistas especializadas. Sus intereses de investigación se enfocan en los animales no humanos en la literatura examinados desde una perspectiva multidisciplinar.

MARIÁNGEL SOLÁNS es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Zaragoza y obtuvo su doctorado en Filología en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Desarrolla su investigación en los estudios de la edad en la literatura. Ejerce como profesora ayudante doctora en el Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas de la UNED, donde imparte docencia en el área de literatura. Actualmente es directora del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer de la Facultad de Filología de la misma universidad.

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA
GUIDELINES FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL MANUSCRIPTS

1616: Anuario de Literatura Comparada (1616: Annual Journal of Comparative Literature), a journal published annually by the Spanish Society of General and Comparative Literature, is a means of expression devoted to studies in this area, the only limitation being that manuscripts must be approved by the Editorial Board for publication. While respecting the intellectual freedom of authors, the journal does not necessarily endorse the opinions expressed by them.

Original manuscripts in the form of Word for Windows, should be sent, preferably through the application for authors (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) or to Editorial Secretary, Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Articles must be written either in one of the official languages of Spain (Catalan, Spanish, Basque and Galician) or in one of those admitted by the International Association of Comparative Literature (English or French).

Manuscripts must be previously unpublished, have a maximum length of 60,000 characters, including spaces, in the case of articles, 30,000 in the case of notes and 15,000 for reviews. When calculating the length, please include any figures, graphs, maps, notes and bibliography. Figures, graphs, maps must be numbered with Arabic numbers and in order of appearance. Each of these elements should have a short title to define it and its source must be indicated.

Each submission must have a cover page indicating the title and subtitle (if any) in Spanish and English; the name and surname of the author(s); academic or professional information; complete postal address, phone number and e-mail address; and the date the article was completed. The author must also send a short 10 line abstract (max. 150 words) in Spanish and English and the descriptors or key words (max. 6) of the contents to facilitate its finding.

The font used must be 12 point Times New Roman, single spaced. Footnotes, in 10 point, should be numbered correlatively in Arabic numbers and with superscript in the text. Long quotations must be indented and in 11 point.

References in the citations and bibliography shall comply with the model parenthetical style of Chicago-Deusto in cases of texts written in languages of the State (adapted to the spelling rules of the Catalan, Galician and Basque), Chicago style in the case of texts in English (with a consistent use of the standard British or American) and the Chicago-style in the case of texts in French (adapted to its orthographic rules).

The numbering of sections and sub-sections in the original manuscript should be done with Arabic numerals and should not be mixed with Roman numerals or letters. Each first level section can be sub-divided into successive levels numbered consecutively beginning with 1. Always place a full stop (period) between the numbers referring to the different sub-sections (E.g. 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada will acknowledge receipt of original manuscripts within a period of 30 days after reception and the Editorial Board will decide on publication within a period of six months.

Authors will receive one galley proof. The Editorial Board asks that no important variations be entered in the original text during correction of the proofs, because of the extra publishing costs incurred. Authors must correct and return the proofs within 15 days after receiving them.

Copyright belongs to *1616: Anuario de Literatura Comparada*, and permission from the Editorial Board is needed for its partial or total reproduction, indicating the source in all cases.

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1616: Anuario de Literatura Comparada, revista-anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, constituye el cauce de expresión de los estudios dedicados a dicha disciplina, sin más limitaciones que la aprobación por el Consejo de Redacción. Respetuoso este con la libertad intelectual de los autores, no se solidariza, sin embargo, con sus opiniones.

Los originales, confeccionados en Word para Windows, serán enviados preferentemente a través de la aplicación para autores (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) o a la Secretaría de Redacción a nombre de Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Se publicarán artículos en las lenguas oficiales del Estado español (catalán, español, euskera y gallego) y en las admitidas por la Asociación Internacional de Literatura Comparada (inglés y francés).

Los artículos habrán de ser inéditos, con una extensión máxima de 60.000 caracteres, espacios incluidos, en el caso de los artículos, 30.000 para las notas y 15.000 para las reseñas. En el cómputo de la extensión correspondiente se incluirán los cuadros, gráficos, mapas, notas y bibliografía. Los cuadros, gráficos y mapas irán numerados en arábigo, correlativamente, y cada uno llevará un título breve que lo identifique y las fuentes de origen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título y subtítulo (si lo hubiere) en español e inglés; el nombre y apellidos del autor/-es; datos académicos o profesionales; dirección postal completa, teléfono y correo-e, y fecha de conclusión del artículo. Asimismo el autor deberá adjuntar un breve resumen de 10 líneas (150 palabras como máximo) en español e inglés y los descriptores o palabras clave (hasta un máximo de 6) del contenido del artículo que faciliten la localización.

La fuente del texto debe ser Times New Roman 12 puntos, con interlineado sencillo. Las notas a pie de página, en 10 puntos, irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Las citas extensas irán sangradas y en cuerpo 11 de letra.

Las referencias bibliográficas en las citas y en la bibliografía se ajustarán al modelo autor-año del estilo de Chicago-Deusto en los casos de textos escritos en lenguas del Estado (adaptado a la normativa ortográfica del catalán, gallego y euskera), el estilo de Chicago en los casos de textos en inglés (haciendo un uso coherente de la norma británica o estadounidense) y el estilo de Chicago en los casos de textos en francés (adaptado a sus normas ortográficas).

En la numeración de divisiones y subdivisiones de los originales deben emplearse números arábigos, sin mezclarse con cifras romanas o con letras. Cada división del primer nivel puede a su vez subdividirse en sucesivos niveles numerados consecutivamente, empezando por el 1. Siempre se colocará un punto entre las cifras relativas a las divisiones de los distintos niveles (ej.: 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Consejo de Redacción resolverá sobre su publicación en el plazo de seis meses.

Los autores recibirán una sola prueba de edición. El Consejo de Redacción pide que durante la corrección no se introduzcan variaciones importantes en el texto original, pues ello puede repercutir en los costos de edición. Los autores se comprometen a corregir las pruebas en un plazo de 15 días, contados desde la entrega de las mismas.

Los derechos de edición corresponden a *1616: Anuario de Literatura Comparada*, y es necesario el permiso del Consejo de Redacción para su reproducción parcial o total. En todo caso será necesario indicar la procedencia.

1616

Anuario de Literatura Comparada

ISSN:0210-7287-DOI:https://doi.org/10.14201/1616202414-CDU821

Vol. 14 (2024)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

www.eusal.es

MEMORIA Y TRAUMA EN LA LITERATURA HISPANO-GERMANA

CIFRE-WIBROW, PATRICIA. <i>Memoria y trauma en la literatura española, alemana y austriaca</i>	9-23
SIGUAN BOEHMER, Marisa. <i>La memoria de las Brigadas Internacionales en la literatura europea</i>	25-50
MAEDING, LINDA. <i>Trauma y tradición. El desafío de las genealogías literarias tras el exilio y la Shoab</i>	51-69
VOLLMEYER, JOHANNA. <i>Memoria suprimida: literatura bajo represión política</i>	71-102
CIFRE-WIBROW, PATRICIA. <i>Los presentes-pasados en la narrativa postmemorial española y alemana</i>	103-128
MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. <i>El puzle de la memoria en España y en Alemania: miradas retrospectivas a la infancia en escritos autobiográficos o autoficcionales</i>	129-154
VILAR PANELLA, M. Loreto. <i>Tras las sombras. Javier Cercas y Uwe Timm contra el tabú familiar del soldado perpetrador</i>	155-179
GIMBER, ARNO. <i>Conflictos políticos en el teatro documento postdramático. Casos en los mundos germano e hispanohablante</i>	181-195
PÉREZ ZANCAS, Rosa. <i>Los peces de la amargura de Fernando Aramburu: un diálogo transnacional y multidireccional</i>	197-221

VARIA

NAZEMI, ZAHRA. <i>Antiguas perspectivas en el discurso moderno: tópicos literarios en la búsqueda de la paz</i>	225-240
CORREOSO RODENAS, José Manuel. <i>Lenguaje gótico (femenino) y narraciones enmarcadas en <i>The Weir</i>, de Conor McPheron</i>	241-257
RUBIO ORECILLA, Francisco Javier. <i>Emociones y poética cognitiva: un pasaje a la India de ida y vuelta</i>	259-282
CABRERA MARTÍNEZ, Alejandro. <i>Repensando los Héroes de la Antigüedad: Flash y la Recepción Clásica</i>	283-315

RESEÑAS



Ediciones Universidad
Salamanca

Diciembre, 2024

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA
GENERAL Y COMPARADA

