

Aparición, anacronismo y retorno: sobre la narrativa de la memoria en España

*Juan Antonio Ennis**

Resumen

El único objeto asequible a la historia, asevera Georges Didi-Huberman, es la memoria, es decir, el modo en el que el relato del pasado histórico se articula en el presente y la función que al relato de ese pasado se otorga. Desde luego, se trata de una narrativa cuya temporalidad reviste una compleja estratificación y en la cual la cuestión de las formas y principios constructivos operantes no resulta menor. Es por eso que, a la hora de pensar la recurrencia de ciertas formas y tópicos en la narrativa de la (pos)memoria contemporánea, resulta preciso volver sobre la discusión teórica de la temporalidad de la memoria y el trauma histórico. Se propondrá aquí una aproximación a este problema desde una perspectiva que pone en su centro el trabajo de Walter Benjamin en este terreno y sus relecturas contemporáneas.

Palabras clave: narrativa – memoria – historia

1. Asunto: Un tópico recurrente en la construcción de lo que a grandes rasgos puede denominarse como “ficciones de la memoria” en los últimos años en España se encuentra en la escena del retorno del que se suponía muerto, con la imagen del “aparecido” como figuración del retorno del acontecimiento traumático como herida de la historia en el presente. De esta manera, resulta especialmente elocuente la definición por parte de LaCapra (2005, 108) del *acting out* precisamente como “el acoso de los aparecidos y la experiencia de volver a vivir el pasado con toda su demoledora intensidad”. La imagen como aparición es una de estas variantes, como lo es también el documento exhumado, aquel que perturba el orden de la representación vigente. Ejemplos numerosos se encuentran en un corpus examinado a lo largo de trabajos previos, como es el caso del retorno de la imagen espectral de Adolfo Suárez (y el padre del autor, con todas las implicancias del caso) y el documento televisivo del 23-F en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas (Ennis y Bórquez, 2010), la fotografía que rescata *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas (Ennis 2008, 2010a); la ficción, en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, del libro hallado, imposible e ilegible (anacrónico, en el sentido que Didi-Huberman otorga a la palabra) en el contexto de la posguerra para “hacer ver” uno que parece más imposible aún a los ojos del presente y sin embargo resultó especialmente influyente (Ennis, 2010b), el entramado ficcional de los documentos de la historia traumática en *La voz dormida* de Dulce Chacón (Ennis, 2008) y la ficción de la exhumación de documentos que evoca procesos similares en la actualidad en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (Ennis, 2009a, 2010c), *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga o *El corazón helado* de Almudena Grandes (Ennis, 2009b). La más reciente novela de esta misma autora, *Inés y la alegría* (2010), se presenta como eslabón inicial de una serie titulada, a la luz del proyecto galdosiano, *Episodios de una guerra interminable*, y hace ver desde la imagen de la portada aquello que el extenso relato pretende mostrar, tal como explica en el epílogo, aquello que la memoria pública ha olvidado. La misma recuperación del testimonio de los sobrevivientes se caracteriza como resurrección, retorno al espacio público de aquellos cuya voz había sido silenciada (cf. Bórquez y Ennis, 2010). En este sentido, el comentario de Alfons Cervera a propósito de la recepción de su novela *Maquis* (1997) se revela especialmente sintomático:

[...] es como si mi novela hubiera resucitado a los muertos, a toda esa gente que llevaba en el olvido tantos años y ya se sabe que el olvido es algo que se parece mucho a la muerte. No hablo sólo de Maquis, hablo de que entonces surge una especie de movimiento alrededor de algo que ya existía: los libros de Romeu y Serrano, otros que reaparecen desde las estanterías llenas de polvo de las librerías, hablo de los testimonios directos de los supervivientes. (Cervera, 2007, 223).

Hay una economía política-literaria de las imágenes que retornan, de la puesta en escena de estas epifanías públicas de una memoria persistente que se juega en una

compleja dialéctica de la saturación y la falta característica del estado de la cuestión en lo que a memoria del pasado reciente en la España contemporánea se refiere. De lo que se trata aquí es de interrogar una tensión constante que puede percibirse en la narrativa de la memoria en España en los últimos años, campo particular de mi trabajo, pero que es probablemente extensible a otros contextos. Esta tensión se puede situar alrededor de la organización de la memoria como único objeto asequible a la indagación histórica (cf. Didi-Huberman, 2006) a partir de la organización del tiempo y la imagen –en un mundo abrumado por la aceleración desmesurada del tiempo en la multiplicación al infinito de las imágenes-. La misma se articula dialécticamente entre las tendencias totalizantes y disruptivas, entre la reducción de la imagen del pasado traumático al todo del mercado global (en términos de Benjamin y Agamben), su reducción al valor de cambio, su ingestión por el ámbito de lo improfanable) y la restitución de su valor de uso en la ruptura del orden de la representación dado. En el terreno de las ficciones de la memoria, la tensión se da entre la reducción a *commodity* de prácticas otrora preñadas de poder subversivo y la insistencia en la profanación de ese orden, en perturbar el sosiego del relato de sí que ofrece el presente.

2. Problema: Partiendo de la aceptación provisional de dos hipótesis “fuertes” sobre los objetos de indagación de esta investigación en el presente –“la literatura ha perdido su poder subversivo” (cf. Ludmer, 2010); “la Guerra Civil ha logrado un espacio protagónico en la cultura española y en su virtual escenario histórico porque dicho evento ya no supone una amenaza (su potencial revulsivo e inquietante ha sido desactivado), o bien porque algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial” (Gómez López-Quiñones)¹– puede plantearse que estas dos percepciones, su combinación o cruce aparecen incorporadas en el horizonte sobre el que se despliegan estas narrativas, las cuales, si bien no puede afirmarse que reivindican los fueros “subversivos” de la literatura (íntimamente ligados a una autonomía que ya aparece como quimérica o falaz), tientan un modo particular de intervención en el presente. Así, la literatura, al procurar una intervención disruptiva en el horizonte de la memoria pública, excede muchas veces los propios límites, cuestionando y recurriendo simultáneamente a lo extraliterario, a objetos, recursos y legitimaciones no sólo extraficcionales sino también ligadas a discursos cuya “reivindicación de verdad” (cf. LaCapra, 2005) utiliza y recusa.

Lo que tenemos que reclamarle al fotógrafo es la capacidad de dar a su toma la inscripción [Beschriftung] que la arranque de la clausura de la moda y le otorgue su valor de uso revolucionario. Sin embargo, daremos todo su énfasis a esta exigencia

¹ Un tercer vértice paradójico completaría el punto de partida señalado más arriba, que anuda la puesta en entredicho de la literatura y la memoria, agregando la percepción de una pérdida similar en lo que a la noción de “trauma” se refiere. De acuerdo con Michael Rothberg (2000, 186), “One of the central paradoxes of postmodernism is the coexistence of an obsession with trauma [...] with a sense that trauma has lost its disruptive edge”.

cuando nosotros – los escritores – vayamos hacia la fotografía. También aquí, para el autor como productor, el progreso técnico es así el fundamento para su progreso político (Benjamin 1991, 693).²

Sacar la imagen de la clausura impuesta por la moda y devolverle su valor de uso. Benjamin insiste en esta lógica en el ensayo sobre Karl Kraus, donde sostiene que la fuerza de la cita consiste en (1991, 365): “no en conservar, sino en limpiar, arrancar del contexto; la única en la que aún hay esperanza de que algo de esta época perdure – precisamente porque se la sustraído de él.” Esta lógica del tiempo de las imágenes y los textos -la fotografía y la cita-, de las políticas de su disposición (o, con Didi-Huberman (2008), *dys-posicionamiento*) y el orden del tiempo (aquí el intertexto benjaminiano es una vez más el de las *Tesis*) es lo que me interesa leer en el cruce entre aparición y posmemoria en la narrativa española contemporánea.

Del otro lado, el controvertido concepto de la “posmemoria” se presenta también como una política de las imágenes en la organización del tiempo de la memoria. No es casual que Marianne Hirsch y James Young encuentren como uno de los textos característicos de su objeto de estudio la historieta *Maus* de Art Spiegelman. La imagen, evocada por Young, del dibujante con máscara de ratón bajo las luces de la televisión, sentado sobre una montaña de cadáveres, da cuenta de la complejidad de un conflicto que va más allá del mero hastío ante la recurrente narración de un pasado en última instancia ajeno, pero que pesa en la repetición de su relato sobre la propia identidad como parte del propio. Como asevera Spiegelman, citado por Young en el análisis de su obra que abre *At Memory's Edge*, “I need to show the events and memory of the Holocaust without showing them. I want to show the masking of these events *in their representation*” (Young, 2000, 32). La obsesión del pasado no debe sin embargo llevar a confusión. Puede pensarse en esta generación de los “nietos de la guerra” (Juliá, 2006) como una “generación de la posmemoria” que, al igual que sucede con la de Spiegelman y Philip Roth en Estados Unidos, encuentra su terreno mucho más en el presente que en el pasado, presente que incluye, más allá de la búsqueda de un pasado mejor, de una ascendencia legítima para sí en la segunda república (Gómez López-Quiñones, 2006), el devenir *commodity* de esa memoria traumática y su “tecnologización” (Rothberg 2000, 189).³

3. Tiempo y retorno: A partir de una serie de intuiciones teóricas cuya cristalización conceptual reviste una particular flexibilidad, Georges Didi-Huberman ha podido desarrollar una teoría de la historia, el tiempo y la imagen que no solamente se propone como alternativa a modelos tradicionales o vigentes – sobre todo en la historia del arte,

² En los casos en que se indica el texto original en la bibliografía, la traducción es propia.

³ Por “tecnologización” podemos entender en Rothberg el marco general introducido anteriormente para la emisión *The year of the Holocaust*: “a framework that implies the conjuncture of new communication technologies, conflictual contemporary politics, the mass-marketing of genocide, and the obsession with traumatic memories” (Rothberg, 2000,184). Con respecto a lo último, v. Farrell (1998).

campo de procedencia de Didi-Huberman, pero cuyos límites necesariamente excede desde la misma concepción de su objeto – sino que hace de la ruptura y contradicción de esos modelos su punto de partida. Ejemplo de estos modelos son principalmente la imagen dialéctica benjaminiana y las *Pathosformeln* de Aby Warburg: formas del conocimiento por la imagen que suponen una ruptura de cualquier supuesto de continuidad o sucesión natural en el tiempo.

La lógica de la aparición (de la *revenance* de una forma) es lo que hace que la imagen-síntoma rompa con el orden de la representación existente y, de acuerdo con la retórica del último Benjamin, haga estallar los esquemas disponibles para el historiador. Así, en *Phasmes*:

“L'historien positiviste – l'historien des certitudes et des choses à leur place sur la ligne du temps, qui classe le passé avec le passé et le présent avec le présent, qui maintient l'art au musée et les jouets au marché –, cet historien, bien sûr, voudrait que detels processus [el autor habla aquí de la “revenance”, del desplazamiento, del Nachleben y el anacronismo]: comment “dater” un fantôme, quelque chose que apparaît mais n'a presque pas lieu? Comment faire sa généalogie? Comment comprendre ce qui préside aux caprices de ses réapparitions?

La “revenance des formes” pourrait globalement s'envisager comme une forme du pouvoir qu'ont les formes en général, de se déplacer. Et désirer comprendre un tel pouvoir en peut avoir, comme conséquence, que de déplacer le savoir historique lui même.”, (Didi-Huberman, 1998, 41-42).

La lógica de la irrupción vuelve a caracterizar el anacronismo de la imagen en *Ante el tiempo*:

La paradoja visual es la de la aparición: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley -tan soberana como subterránea- que resiste a la observación banal. Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un inconsciente de la representación. En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del anacronismo: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente. (Didi-Huberman, 2006, 63-64)

Sin embargo, la imagen en cuestión aquí entra en conflicto en tanto (re)aparición con una política y una economía de las imágenes del pasado que supone su apropiación, etc. y que Didi-Huberman intenta resolver en *Imágenes pese a todo*, como se observará más adelante.

La imagen del fantasma sirve tanto para pensar en los modos de irrupción o disposición del tiempo de la memoria como sus formas de secuenciamiento o reducción al orden más sosegado de la representación. Este es un problema central en las discusiones acerca de la legitimidad de una “experiencia secundaria” y una “transmisión intergeneracional del trauma” (LaCapra, 2006, 66-67) que incluyen la relativa a la llamada posmemoria como en los extremos de la mencionada “tecnologización” masiva del trauma histórico. Así, al examinar la cuestión del “Estado del fantasma” a propósito del controvertido trabajo de Jürgen Syberberg, Robert Shandley sostiene que la metáfora del espectro es usada siempre para hacer servir a una muerte como una suerte de moral universal para los aún vivos. Los espectros, asevera Shandley, corporeizan la memoria histórica:

“The ghost figure is one who while having suffered a physical death refuses the symbolic one. One particular ghost, that of the victims of the Holocaust, has haunted the field of German studies for the last fifty years. It was not always metaphoric condensation (6,000,000 : 1) nor metonymic spiritual transferal (ghost : 6,000,000 victims). Indeed, this is, in part, the product of fifty years of postwar German studies. When did we stop dealing with the particularity of the victims of the Holocaust? Did we ever start? What is at stake in the shift? The ghost of the exterminated Jew at Auschwitz has metamorphosed from being situated firmly within the frontiers of a specific history, to a metahistorical metaphor available for the almost universal appropriation of victimhood. It sometimes call people to remember the destruction of lives and histories wrecked by the nazis in the name of the ghost of the Holocaust for purposes less sincere.”, (Shandley, 2000, 140).

Esta condición de metáfora metahistórica extendida es la que lleva a Andreas Huyssen, en sus consideraciones en torno a la “globalización de la memoria”, a hablar de “los usos del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico”. De acuerdo con Huyssen (2003, 147-148), cabe precisar que no se trata del surgimiento de “una memoria global”, sino más precisamente de un fenómeno de “globalización de los discursos de la memoria traumática”, en el cual “los tropos y la retórica del Holocausto han desempeñado un papel cada vez más prominente en diversos contextos nacionales y políticos”. Así, si bien los discursos sobre los derechos humanos han asumido un carácter internacional y cosmopolita, los discursos de la memoria se mantienen ligados a la localidad de grupos sociales específicos: “A global memory discourse refers to the emergence world-wide of concerns with the past and its codification in contemporary political, social, legal, and cultural discourses”. Un ejemplo de este tipo se encuentra en la producción de Montserrat Armengol y Ricard Belis (2004) o en el más reciente volumen de Paul Preston (2008), que ensayan la pregunta por un holocausto español.

4. Economía y montaje: La contabilización de los espectros que acechan la memoria pública occidental puede pensarse con la “bildmediale Traumaökonomie” observada por Sick (2007) en la cultura contemporánea de la memoria traumática. Hace tiempo, afirma Franziska Sick (2007:161), que no datamos la historia a partir de las victorias y los descubrimientos, sino de las derrotas y las catástrofes: Auschwitz, My Lay, 11/09. Sin embargo, agrega:

“Auschwitz es el primer acontecimiento histórico en el cual un crimen histórico es devaluado medialmente con un amplio efecto. Sin el extenso apoyo medial la ilustración acerca del Holocausto hubiera sido posible, pero no con la misma potencia documental. Así, Auschwitz presenta el modelo básico de una nueva economía medial del trauma [einer neuen medialen Traumaökonomie]. En el fondo, la cultura medial del trauma a partir de Auschwitz lleva la impronta de una pulsión escópica contraria a los derechos humanos [eine menschenrechtswidrige Schaulust] y una devaluación de las imágenes de los muertos. El crimen que se comete al ofrecer despiadadamente los muertos a la vista, se intenta compensar mediante una actitud de la indecible participación. Inefabilidad, pulsión escópica y deseo político de reeducación se complementan así. Puesto que la economía de la imagen de Auschwitz no apunta a la curación de las víctimas. Pretende traer a la conciencia el genocidio colectivamente reprimido. Así se piensa la historia (contemporánea) de acuerdo con el modelo de la represión psicológica”, (Sick, 2007, 162).

Precisamente el problema de la “dokumentarische Eindringlichkeit” [fuerza, persistencia documental] es el eje del debate en Images malgré tout,⁴ donde el problema de la asimilación mercantil del horror se encuentra en el centro de las disputas entre Didi-Huberman y G. Wajcman: “Es cierto que lo terrible, hoy en día -la guerra, las masacres de civiles, los montones de cadáveres- se ha convertido en sí mismo en una mercancía, y ello a través de las imágenes”. (Didi-Huberman, 2004, 108). El archivo es la respuesta de Didi-Huberman a la impugnación de la imagen por parte de sus polemistas. A la imagen total se opone la imagen-archivo, imagen-laguna:

“El fotograma “completamente rayado” de George Stevens filmando la apertura de los campos sólo “salva”, pues, el “honor” de la realidad histórica en el momento de su propia huida: pero de una huida que hay que recordar constantemente. Este fotograma, testimonio de una época imposible de reconstruir como imagen total, transmite bien, pese a todo, la imagen-laguna de una historia de la que somos legatarios. Se trata de una singularidad, pero cuyo montaje debería permitir su articulación y elaboración.”, (Didi-Huberman 2004: 248).

⁴ Cf. Rothberg (2000, 221), quien señala “the “sequencing” of the Shoah in various spheres of the media with other genocides and histories of oppression, as well as with other images and commodities of a postmodern consumer culture”.

Didi-Huberman resuelve esta contradicción de manera efectiva a través de la noción de montaje, central en su obra y deudora en su concepto de los usos del término que hicieran Bloch, Eisenstein o Benjamin. La oposición de imagen-velo e imagen-rasgadura, de imagen-total e imagen-laguna es deudora de la que el primero articula entre montaje mediato e inmediato (*Montage mittelbar/ Montage unmittelbar*), además de la imagen dialéctica benjaminiana. En su *Erbschaft dieser Zeit* (Herencia de esta época, 1935), Ernst Bloch ponía en la base de una teoría generalizada del montaje la diferenciación mencionada, siendo el montaje inmediato (asociado al valor de cambio) el propio de la lógica del capitalismo, mientras el montaje mediato sería aquel aún “utilizable”, es decir, que conservaría aún su valor de uso: en términos de Agamben (2005) podría pensarse en un montaje como dispositivo de la profanación. El montaje inmediato sería para Bloch la producción cultural afirmativa, la línea de montaje de la industria cultural capitalista, mientras el montaje mediato sería “constitutivo”: “toma para sí las mejores piezas y construye a partir de ellas nuevos conjuntos” (Bloch, 1977 [1935], 225; cf. Möbius 2000, 20). Esta distinción, que puede pensarse emparentada con la que establece en términos más técnicos Bazin entre “montaje invisible” y “montaje abstracto”,⁵ encuentra una inflexión particular en la enfática diferenciación entre la asimilación y el montaje postulada por Didi-Huberman.⁶ El montaje hace legible aquello que el cliché (en la imagen y el lenguaje) oculta. Todo documento “encierra dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente” (Didi-Huberman, 2008, 41). Esa premisa permite pensar el montaje como propedéutica, modo de procurar una legibilidad para el tiempo y las imágenes, cuya eficacia se funda, nos dice, en un “arte de la memoria” - único objeto asequible a la historia, como insiste ya en Ante el tiempo. No deja de ser pertinente, en este sentido, la insistencia benjaminiana en el presente como tiempo de la historia (de la memoria y el trauma también), presente cuya urgencia e inmediatez pone de relieve en la elección del término *Jetztzeit* (tiempo-ahora) frente al mero *Gegenwart* de la co-presencia o contemporaneidad.

⁵ Bazin propondrá la invisibilidad a través del montaje como una superación del montaje abstracto practicado por determinados autores, sobre todo soviéticos. El autor sostenía que el montaje, al respetar la lógica material y dramática de la escena se vuelve invisible, pasa desapercibido para el espectador que se centra en las acciones y no en su construcción. El montaje abstracto, por el contrario, pretende crear sentido a partir de la superposición de imágenes disímiles, centrándose en las mutuas relaciones entre ellas. (Zunzunegui, 2007, 164).

⁶ “Montar no es asimilar. Sólo un pensamiento trivial nos sugiere que, si está al lado, debe ser igual. Sólo una propaganda publicitaria puede tratar de hacernos creer que un coche y una chica son de la misma naturaleza por la simple razón de que los vemos juntos. Sólo una imagen de propaganda puede tratar de hacernos creer que una población muy minoritaria puede significar para toda Europa lo que un pulpo gigante es a su presa. En sus reflexiones críticas sobre la imagen, los maestros del montaje -Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille- han concedido un lugar primordial al poder político y a la imagería de la propaganda. Pero al rechazar la imagería en la imagen, han hecho que se propagaran los parecidos volviendo imposibles las asimilaciones: han “desgarrado” los parecidos al producirlos; han planteado las diferencias al crear unas relaciones entre las cosas” (Didi-Huberman, 2004a, 223). En un trabajo más reciente, este mismo autor observa cómo puede apreciarse la consideración del montaje en la obra de Bloch como “el síntoma histórico de una ‘coherencia derrumbada’ del mundo burgués librado al ‘procedimiento de interrupción’ característico de las vanguardias revolucionarias” (Didi-Huberman 2008, 157).

Uno de los postulados de este autor al releer a Benjamin en el libro mencionado consiste precisamente en cómo la imagen desmonta la historia: la arroja de su montura, la perturba, pero también:

La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar. Esta suspensión, sin embargo – die Dialektik mi Stillstand – trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió. Tal es el doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural (Didi-Huberman, 2006,173).

En el caso que nos ocupa, se trata de un fenómeno editorial con diversos ribetes, pero que en el marco más acotado de nuestro corpus puede pensarse a partir de la necesidad de reorganizar el relato del pasado, de romper con un orden de la representación dado para reacomodarlo o hacer ver la historicidad de su factura. Es una economía del relato y la imagen organizada a partir de una oscilación entre la *revenance* de la imagen de un pasado traumático y el intento de cerrar la herida y proporcionarse un relato acorde al deseo: hacer ver y volver a narrar. Esta tensión puede encontrarse bien ilustrada en el linde paratextual de dos textos recientes, con una fuerte firma de autor y un éxito garantizado de mercado (rápidas ediciones internacionales, etc.): *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas (2009) e *Inés y la alegría*, de Almudena Grandes (2010). Los dos plantean el problema de la ficción y la historia, del lugar de la literatura en el relato del pasado, y quieren hacer ver una imagen para interrogar (y en algún caso clausurar) su sentido. Ese polo totalizante del relato oficial está presente en ambos, en la defensa de la transición de Cercas y en la recuperación del proyecto del nacionalismo liberal galdosiano de los *Episodios* en el primer volumen de Almudena. Además, sus razones tienen que ver con una especie de didáctica de la historia, un novelista que tiene una responsabilidad con algo de magisterio cívico: en Cercas, el paso de la novela a la “anatomía” lo justifica la percepción de la historia reciente como ficción, en Almudena, las modificaciones en el anudado de historia y ficción en la trama siguen (diciendo que) el primer plano corresponde a la última, que es una escritora de ficciones: “Los fragmentos de no ficción pertenecen a una obra de ficción, y mi intención nunca ha sido, ni será, arrogarme la menor autoridad sobre este tema”, pero el recurso a la extracción de la trama histórico-política del cuerpo central del libro se justifica porque “hoy nadie sabe nada de la invasión” (IA: 723). Con Benjamin, en la reseña de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, “el verdadero montaje se apoya en el documento” (Benjamin, 2007, 57). Se trata de “hacer ver” (v. Didi-Huberman, 2008): una foto, un libro, volver a leer, aunque siempre

con la preocupación por unos límites entre realidad y ficción que estas mismas prácticas ponen en jaque.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). "Elogio de la profanación". Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo; 95-119.
- Armengou, Montserrat y Ricard Belis (2004). *Las fosas del olvido. ¿Existe un Holocausto español?* Barcelona, Plaza & Janés.
- Benjamin, Walter (1991) *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, tomo II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*.
- (2007 [1930]). "Krisis des Romans". *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 55-60.
- Bloch, Ernst (1977 [1935]). *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bórquez, Néstor y Juan Ennis (2010). "El urgente legado. Presencias de la historia oral en la literatura y el cine documental". Macciuci y Pochat, op. cit.
- Cervera, Alfons (2007). "El novelista y la creación". Tyras, Georges. *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*. Madrid: Montesinos; 219-223.
- Didi-Huberman, Georges (1998). *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit.
- (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Ennis, Juan Antonio (2008). "De la literatura a la historia: umbrales de la literatura española actual". *Espacios. Nueva Serie, Año 3, N° 3-4*; 115-129.
- (2009). "Todo sobre mi padre: (pos)memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea", en Amícola, José (Dir.). *Estados de la cuestión. Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literarias*, La Plata, UNLP. Edición digital en internet.
- (2010a) "La frágil materialidad de la literatura: acerca de *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas", en *ARBOR, vol. 185 Anexo 2, (CSIC- España)*; 207-229
- (2010b). "Tropoi transatlánticos de la memoria: los cuerpos, los nombres, los libros". *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*, Rosario: UNR. Edición online.
- (2010c). "El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez". Macciuci, Raquel y Ma. Teresa Pochat (dirs.); Juan Ennis (coord.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá; 153-174.

- Ennis, Juan y Néstor Bórquez (2010). "El escritor, la historia y la imagen: en torno a Anatomía de un instante, de Javier Cercas". Aletria. Revista de Estudios de Literatura, n° 20.
- Farrell, Kirby (1998). *Post-traumatic Culture. Injury and Interpretation in the nineties*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid/Frankfurt (M.): Iberoamericana/Vervuert.
- Hirsch, Marianne (1996). "Postmemories in Exile". *Poetics Today* 17; 659-686.
- (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Huyssen, Andreas (2001). *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; 41-73.
- (2003). "Diaspora and Nation. Migration into other pasts". *New German Critique* 88, Contemporary German Literature: 147-164.
- Juliá, Santos (2006). "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura", en Juliá, Santos (ed.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Möbius, Hanno (2000). *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink.
- Preston, Paul (2008). *The Spanish Holocaust*. London: Harper Collins.
- Rothberg, Michael (2000). *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis y London, University of Minnesota Press.
- Shandley, Robert (2000). "Jürgen Syberberg and the State of the Ghost". Adrián del Caro & Janet del Ward (eds.). *German Studies in the Post-Holocaust Age. The Politics of Memory, Identity and Ethnicity*. Boulder: University Press of Colorado; 140-147.
- Sick, Franziska (2007). "Schock, Trauma und Verletzung", en: Thoma, Heinz & van der Meer, Kathrin. *Epochale Psyche und Menschenwissen. Von Montaigne bis Houllebecq, Würzburg: Königshausen & Neumann; 151-168*.
- Young, James (2000). *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press.
- Zunzunegui, Santos (2007). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Corpus de obras literarias citadas

- Atxaga, Bernardo (2003). *El hijo del acordeonista*. Madrid: Alfaguara.
- Cercas, Javier (2009). *Anatomía de un instante*. Buenos Aires: Mondadori.
- Cervera, Alfons (2007 [1997]). *Maquis*. Barcelona: Montesinos.
- Grandes, Almudena (2007). *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets.
- (2010). *Inés y la alegría. Episodios de una guerra interminable/1*. Barcelona: Tusquets.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Prado, Benjamín (2006). *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, Manuel (2006). *Los libros arden mal*. Madrid: Alfaguara.

* * *

* **Juan Antonio Ennis**: es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Doctor por la Universidad de Halle-Wittenberg. Investigador de CONICET. [E-mail: juanennis@googlemail.com].