

Letras Hispanas

Volume 14

TITLE: *Un largo silencio como lieu de mémoire*

AUTHOR: Javier Sánchez

EMAIL: javier.sanchez@stockton.edu

AFFILIATION: Stockton University; Languages and Culture Studies Department; Arts and Humanities K-150; 101 Vera King Farris Dr; Galloway, NJ 08205

ABSTRACT: This study presents Ángeles Caso's novel *Un largo silencio* as an example of a *lieu de mémoire* (Pierre Nora). The *lieu de mémoire* is understood as a personal space of memory (private, not official) which allows the recovering of the past by foregrounding absent voices in official histories. Caso wishes to tell the story of Spanish republican women who lost the civil war (1936-39) and endured Francisco Franco's dictatorship. The author uses family memories as well as photographs by Robert Capa (found on the front cover of the novel and described in the narration). As part of her postmemory (Marianne Hirsch) efforts, Caso also tries to convey part of the trauma (Robert Eaglestone) that victims suffered. Moreover, she embraces the concept of empathy (Dominick LaCapra) as an ethical posture and in order to emphasize historical knowledge. Thus, Caso uses the example of the Vega family as a means to give voice to silenced republican women in this *lieu de mémoire* titled *Un largo silencio*.

KEYWORDS: Women, Memory, Silence, Civil War, Photography, Empathy

RESUMEN: En este estudio se presenta la novela de Ángeles Caso *Un largo silencio como lieu de mémoire* (Pierre Nora). Se entiende el *lieu de mémoire* como un espacio de memoria personal (no oficial o público) que permite la reconstrucción del pasado a través de voces silenciadas en la historia nacional. Caso desea contar la historia ignorada de mujeres republicanas que perdieron la guerra civil (1936-39) y que soportaron la dictadura franquista en España. Para ello, la autora se basa en recuerdos familiares y se apoya en la fotografía de Robert Capa (imágenes en la portada de la novela y descritas en la narración). Haciendo un esfuerzo de posmemoria (Marianne Hirsch), Caso intenta también transmitir parte del trauma (Robert Eaglestone) sufrido por las víctimas. Al mismo tiempo, en su novela se utiliza el concepto de empatía (Dominick LaCapra) para posicionarse éticamente y realzar el conocimiento histórico que se desea presentar. En definitiva, Caso reconstruye el pasado de mujeres republicanas silenciadas a través de la familia Vega en este *lieu de mémoire* titulado *Un largo silencio*.

PALABRAS CLAVE: mujeres, memoria, silencio, guerra civil, fotografía, empatía

DATE RECEIVED: 8/11/2017

DATE PUBLISHED: 4/5/2018

BIOGRAPHY: Dr. Javier Sánchez is Associate Professor of Spanish at Stockton University in New Jersey. He received his Ph.D. in comparative literature from the University of North Carolina at Chapel Hill. His areas of research include Spanish peninsular literature, comparative literature and, twentieth-century narrative. In addition to his book, *Constructing Meaning in the Spanish and French New Novel: Juan Benet and Alain Robbe-Grillet*, his articles have appeared in various peer-reviewed journals.

Un largo silencio como lieu de mémoire

Javier Sánchez, Stockton University

En este estudio se presenta la novela de Ángeles Caso *Un largo silencio* como ejemplo de un *lieu de mémoire* según lo define Pierre Nora. El *lieu de mémoire* se entiende como contraposición al *milieu de mémoire*, este último correlacionado con el concepto de meta-narrativa o gran narrativa en el sentido concebido por Jean-François Lyotard. Por contra, el *lieu de mémoire* se asocia aquí con la idea de *petit récit* o pequeña narrativa que se basa no tanto en una narrativa histórica con intención totalizadora, esencialista o exhaustiva sino en el espacio de memoria personal que permite un acercamiento al pasado a través de voces olvidadas, ignoradas o que no figuran tradicionalmente en los manuales de composición histórica. Según estas pautas, la literatura de la recuperación de la memoria histórica en España se presenta como modelo de un *lieu de mémoire* que se caracteriza por ser material, simbólico y funcional. En el caso particular de *Un largo silencio*, la obra contiene una conciencia memorialista ya que la autora se suma a la tarea de recuperación de la memoria histórica prevalente en España desde finales del siglo pasado. Se recompone en su relato la desatendida historia de las mujeres republicanas, ejemplificadas a través de la familia Vega, quienes sufrieron la guerra civil española y la posterior dictadura del General Francisco Franco. Caso realiza un esfuerzo de posmemoria, según la definición de Marianne Hirsch, basándose en recuerdos familiares y en su interpretación de ciertas imágenes fotográficas de Robert Capa tras visitar una exposición en el museo Reina Sofía de Madrid en 1999 sobre la contienda civil. Así, incluyendo la referencia a la fotografía de Capa y utilizando recuerdos e historias familiares, Caso pretende construir una narrativa de transmisión de la memoria histórica. Se

trata de recrear (a través del arte novelístico) la experiencia sufrida por las mujeres republicanas que vivieron esa época histórica. Debido a ello, se señala también en este análisis de *Un largo silencio* su estructura narrativa en cuanto a que comprende características pertinentes de la literatura del trauma según las identifica Robert Eaglestone: apoyo histórico y meta-textual, creación de marcos narrativos y momentos específicos de revelación. Finalmente, es de destacar que la empatía, siguiendo las nociones de Dominick LaCapra, se convierte en elemento sustancial del relato pues se utiliza por un lado como dispositivo de un posicionamiento ético particular ante la situación a la que estas mujeres se enfrentan y por otro como factor clave para realzar el conocimiento histórico que se procura presentar. Es decir, se aplica el concepto de empatía como factor historiográfico. Por todo ello, *Un largo silencio* representa un *lieu de mémoire* donde se reconstruye una pequeña narrativa (*petit récit*) sobre mujeres y voces ignoradas por medio de recuerdos familiares, referencias fotográficas, estructuras narrativas que intentan acercarnos a una experiencia dolorosa y, además, incorporando cierto nivel de empatía como posición ética.

En su reflexión sobre memoria e historia, Pierre Nora diferencia entre *lieux de mémoire* y *milieux de mémoire*.¹ Nora define al segundo como un conjunto de valores mantenidos de forma colectiva o “collectively remembered values” (7). Se trata del tipo de memoria colectiva—sostenida por la iglesia, las escuelas, la familia y el estado—que estas instituciones o los “real environments of memory” (7) transmitían a sus individuos como esencia básica y fundamental de su identidad. La ideología bajo esta memoria colectiva pretendía crear una transición conveniente

indicando nuestra relación con el pasado, el presente y el futuro. La responsabilidad asignada al historiador era de estirpe nacionalista y continuista en tanto que lo político, militar, biográfico, diplomático y cultural se ponía al servicio del historiador para crear y mantener un continuum desde los orígenes hasta el presente, seleccionando y eliminando eventos y acciones para que “the nation’s memory [were] to be powerfully unified” (11). El historiador tenía el poder y la autoridad de transmitir valores, en teoría esenciales o absolutos, de la nación y sus individuos. Su papel era el de objetivo transmisor de lo acaecido. Desde esta perspectiva, el pasado se resucitaba a través del esfuerzo de la memoria y se representaba por medio del lenguaje escrito. Su trabajo venía a ser una gran narrativa (meta-narrativa) de corte histórico o una meta-historia. Sin embargo, llega el momento en que el acercamiento panorámico ya no es admisible puesto que la selección de unas características o eventos en lugar de otros que supuestamente conforman la esencia nacional resulta sospechosa y exclusivista. Por ello, el papel del historiador cambia y nos presenta micro-historias proclamando “the closeness of his relationship to the past [...] his work is entirely dependent on his subjectivity, creativity, and capacity to re-create” (13).² Se da un paso así hacia la fragmentación de la meta-narrativa histórica pero también hacia la democratización de la historia. Es un proceso de descolonización que afecta a minorías, grupos y voces en la sociedad que siempre han poseído ricas reservas de memoria pero nunca obtuvieron capital histórico dentro del recuerdo o de la historia llamada colectiva, según Nora (7). En un movimiento paralelo al literario, se aprecia el énfasis posmodernista, como indica Mark Currie en su discusión sobre las “narratives grand and little” y François Lyotard:

Literary studies shows a marked tendency towards fragmentation, or towards little narratives, local narratives, small identity narratives, which

break the hegemony of universal values, demoting grand narratives and their universalistic pretensions to the status of local histories or local elites [...] an increased recognition of diversity and polyethnicity within national traditions and, on the other, a devolution of canons to narrate the literary histories of [...] unnarrated identities. (109)

Estos fundamentos coinciden con la postura de Nora en cuanto a la descomposición de la historia como algo colectivo que se multiplica o divide en varias memorias privadas que demandan atención. Estas memorias hasta ahora pasadas por alto traen consigo, como nostálgicamente explica Nora “the loss of a single explanatory principle, while casting us into a fragmented universe” (12-17) rompiéndose de esta forma la coherente transición entre pasado y presente formada por el historiador de antaño con su autoridad para transmitir valores. Sin embargo, también según Nora, la fragmentación brinda la oportunidad de recrear, reconstruir una pequeña historia (*petit récit*) con pistas y rastros de valor histórico (testimonios orales, por ejemplo) a través de la memoria y el recuerdo. Es a lo que Jo Labanyi se refiere cuando indica que: “as the political master narratives of progress were called into question, memory has reemerged as a major topic of intellectual discussion” (92). El pasado deja de resucitarse seleccionando, excluyendo y presentando esencias nacionales para construirse o crearse a través de la memoria usando retazos de material histórico.

Con el cuestionamiento de las meta-historias, tras el rechazo a la colectivización del recuerdo y con el reconocimiento de numerosas voces excluidas en la historia tradicional, el *lieu de mémoire* se implanta como un espacio imprescindible:

These lieux de mémoire are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness

that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it. (12)

Nora entiende el *lieu de mémoire* como restos de la memoria colectiva que sobreviven al olvido. El deseo de recordar mantiene vivos esos residuos del pasado que luego devienen fundamentales para la reconstrucción de una pequeña historia (*petit récit*) a partir de una memoria privada todavía existente. Los *lieux de mémoire* son huellas del pasado y nos transmiten una experiencia que antaño fue incomunicable. Su propósito consiste en resistir el olvido, “to block the work of forgetting” (19). Sin embargo, aunque la reconstrucción del pasado se origina y se organiza a partir de ellos mismos, los *lieux de mémoire* no dejan de ser su mismo referente y muestran así su fragilidad permitiendo que proliferen gran cantidad de significados: “the lieu de mémoire is double: a site of excess closed upon itself, concentrated in its own name, but also forever open to the full range of its possible significations” (24). Bajo esta premisa, el resultado no puede ser sino una historia que nos advierte sobre la precariedad de su propia construcción al mismo tiempo que señala hacia la memoria de voces olvidadas e ignoradas por las meta-narrativas históricas.

En el caso de España, el concepto de *lieux de mémoire* es altamente relevante. Sabido es que la historiografía franquista pretendía crear una meta-narrativa sobre la esencia de lo español, sobre la identidad de la nación, enlazando el régimen militar del General Franco con la historia y tradición de los Reyes Católicos.³ Se pretendía justificar la dictadura vinculándola con valores imperialistas (razones de estado) y con la cruzada religiosa (católica) de antaño. El objetivo era eliminar cualquier tipo de discontinuidad entre el pasado y el presente construyendo una nación bajo los pilares de “una, grande y libre,” es decir, sin divisiones regionales, imperial y lejos de influencias extranjeras o europeizantes. El retorno a los orígenes y la continuidad entre pasado y presente requería que lo político,

militar, pedagógico, diplomático e historiográfico funcionaran en la misma dirección. La historia se convertía así en un mecanismo para definir y transmitir valores, esencias, fundamentos claves del país. Hablamos de un espacio de memoria colectiva, o *milieux de mémoire*, apoyado por las escuelas, la iglesia católica y el estado, instituciones estas que se convierten en “real environments of memory” y que transmiten, en teoría, “collectively remembered values” (7). No obstante, los esfuerzos del régimen no pueden evitar el resquebrajamiento de su propia meta-narrativa. En principio, la ideología bajo la cual se fundamenta la historiografía franquista excluye, suprime, prohíbe o minimiza la importancia de ciertas voces, grupos políticos, lenguas y culturas peninsulares. A largo plazo sin embargo, la imposición de los valores nacionales durante la época franquista no establece un paso claro e inequívoco entre pasado y presente pues siempre existen, resistiéndose al olvido, las pequeñas historias, o *petits récits*, de mujeres y hombres republicanos que desafían con sus testimonios (huellas del pasado) la historia oficial formada después de la guerra civil, fragmentando de este modo la pretendida continuidad entre orígenes y actualidad. Como arguye Paloma Aguilar Fernández: “las narraciones alternativas acaban siempre emergiendo a medida que se liberalizan los regímenes autoritarios [o a medida que se] reinstauran la democracias” (35).⁴ Aparece así una amenaza para la meta-narrativa histórica del destino español y los que la sustentan. De hecho, la proliferación de testimonios orales sobre la contienda civil en las últimas décadas, anteriormente ignorados o excluidos, prueba que subsiste una memoria, más privada, más personal, menos oficial (por el momento) pero no por ello menos valiosa sobre la guerra civil y la dictadura. Se cuestiona y se contrarresta la versión histórica establecida por el régimen desde el primer momento en que aparecen públicamente memorias, cuentos, testimonios orales, cartas, escritos, diferentes versiones de hechos y eventos. Justamente la Asociación para la Recuperación

de la Memoria Histórica (fundada en el año 2000) tiene entre sus funciones la de “dignificar nuestro pasado” y reivindica

la creación de una comisión de historiadores que con los esquemas de una comisión de la verdad generen una gran investigación de la guerra civil y de la dictadura que posteriormente sea admitida como una versión oficial de los hechos ratificada por el Parlamento.⁵

Desde esta postura, el más humilde testimonio adquiere lícitamente una significancia relevante y el trabajo de preservación, de archivo y de exposición (museo) confirma lo que Nora argumenta: “The decomposition of memory-history has multiplied the number of private memories demanding their individual histories” (15). Es decir, se descompone, disputa o subvierte la historia oficial a medida que aparecen *petis récits* o pequeñas historias individuales a la luz pública. Se fragmenta la Historia por medio de la memoria privada proveniente de aquellas personas silenciadas durante décadas y se fomenta con ello una revisión de nuestro conocimiento y percepción del pasado.

Es más, resulta comprensible la lucha contra el olvido y el silencio, la persistente búsqueda de nueva información y el férreo esfuerzo por preservar estas memorias sobre el pasado. Después de la derrota en la guerra civil, los republicanos sufrieron un tiempo de silencio impuesto por la política del régimen. Sus voces, ideas, perspectivas, experiencias no se tienen en cuenta bajo la historiografía franquista y el concepto de nación se define sin ellos durante largas décadas. Además, después de la muerte del dictador en 1975, la situación se agrava al comenzar el período de transición hacia la democracia. El pacto del olvido defendido por la izquierda y la derecha conjuntamente permitía las negociaciones requeridas en un momento político e histórico de gran tensión. El historiador Santos Juliá nos recuerda que

durante la transición [...] se habló mucho del pasado [pero] no de modo que se alimentara con su recuerdo el conflicto ni se utilizara como arma de la lucha política, sino de modo que sobre él pudiera extenderse una amnistía general. (12)⁶

Discutir (de manera acusatoria o beligerante) sobre el golpe de estado, sobre víctimas y crímenes de guerra resultaba peligroso y no muy constructivo. En general, como explica Labanyi: “the pact of oblivion allows the transition to be seen as a break with the past [...] to [break] from forty years of dictatorship, but also to make [...] a leap into modernity” (92). Esto obviamente implica que las voces anteriormente silenciadas por el régimen continuarán estándolo hasta principios de siglo, a partir del cual se comienza a romper el pacto del olvido con fundaciones como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (2000), la Federación Estatal de Foros por la Memoria (2004) y la Ley de Memoria Histórica (2007). Ciertamente, el silencio, no significa olvido.⁷ Lejos de haber olvidado un pasado traumático a pesar de la larga imposición y necesidad del silencio, los sobrevivientes y sus familiares encuentran ahora espacios de difusión (la literatura es uno de ellos) donde sus memorias aparecen y se presentan de manera privilegiada alejándose de la marginación y tratando de eludir el olvido.⁸ No extraña entonces que *Un largo silencio* se publique en el año 2000 y que Ángeles Caso contribuya, junto a una larga lista de autores y autoras a la reconstrucción del pasado por medio de la narrativa y a partir de memorias, testimonios y fotografías.⁹ Es más, como indica Carmen Moreno-Nuño, en España “la literatura se [ha] convertido en un espacio de memoria: escritura como instrumento con el que combatir un silencio” (387) y para contrarrestar una “historia oficial, heredada del franquismo, no suficientemente deconstruida por los gobiernos democráticos” (17). Fundamentalmente, la literatura de esta índole y en particular *Un largo silencio* es un trabajo

de recuperación de la memoria histórica que sostiene la lucha contra el olvido reconstruyendo el pasado e intentando transmitir a futuras generaciones memorias y experiencias todavía preservadas por gente anteriormente silenciada.

Si estamos de acuerdo con Nora en que los “lieux de mémoire are created by a play of memory and history, an interaction of [these] two factors [and that] [...] there must be a will to remember” (19), la intención de retener o recuperar fragmentos del pasado consta claramente como elemento central en *Un largo silencio*. Ángeles Caso la publica en el año 2000 ejemplificando el compromiso de la autora hacia la mujer y mostrando su esfuerzo para impedir el arrinconamiento o relego de las mismas en la historia.¹⁰ Reconstruye en este relato un pasado traumático presentando a las diferentes generaciones de la familia Vega como protagonistas. Estas mujeres, convertidas en símbolo de mujeres republicanas silenciadas y olvidadas, se enfrentan a la penuria, el expolio, el dolor por sus seres queridos durante la guerra civil (1936-39) y al característico abuso que el régimen franquista perpetra contra los llamados perdedores. Esta labor de recuperación de la memoria histórica en la novela ha sido señalada por María José Giménez Micó, Cinta Ramblado-Minero y Sarah Leggott. Igualmente lo afirma la propia novelista en entrevistas:

cuando termina la Guerra Civil, ellas [las mujeres] estaban solas [y] [...] Fueron maltratadas, humilladas, perseguidas, sometidas al miedo [...] y yo quería devolverles la voz y hacerles una especie de homenaje literario con este libro.¹¹

Es más, en una comunicación vía correo electrónico que mantuvo el autor de este ensayo con Ángeles Caso en septiembre de 2016, la escritora explica la razón por la que produce la obra:

Yo me crié en una familia en la que las tías abuelas y los tíos abuelos [...]

igual que mi madre [...] hacían alguna referencia misteriosa a la guerra (la huida en barco desde Gijón, el tiempo pasado en Valencia, los familiares presos y torturados, el hambre de la postguerra) pero que, en general, guardaban un largo silencio sobre el asunto. A medida que estas personas iban muriendo [...] y ya adulta, conseguí atar historias sueltas y tener una cierta noción de lo que habían vivido, comprendí que tenía ganas de darles voz, de hacerles—y sobre todo hacerlas—hablar, permitirles que contasen unas existencias que en vida ellas no habían contado, por esa especie de pacto de silencio que tantos españoles hicieron con el franquismo, para no perjudicar a quienes venían detrás.

De entrada, el título de la novela *Un largo silencio* indica ya una realidad vivida pero callada (debido al miedo y al pacto de silencio). El deseo de anular esa omisión requiere acumular fragmentos del pasado, memorias, referencias o breves relatos sobre la contienda. Estas memorias, una vez recogidas, pretenden dar voz conjuntamente a familiares de la autora y a otras mujeres que vivieron la época, es decir, a generaciones anteriores.¹² Entiéndase, según Aguilar, que “El pasado no es ni totalmente inmutable ni absolutamente precario, sino que es una imagen sobre la que *se añaden*, intermitentemente, nuevos elementos” (55, mi énfasis). Lo que Caso quiere añadir o reconstruir (recrear artísticamente) es la perspectiva de esas mujeres silenciadas debido a varias circunstancias históricas y políticas. Nos encontramos así en el ámbito de la posmemoria pues se trata de una generación más joven, la de Ángeles Caso, situada en un contexto histórico y político diferente, realizando un esfuerzo de reconstrucción.

Originada por el deseo de recuperar fragmentos del pasado ignorados por la historia oficial, la novela *Un largo silencio*, es decir, el texto material, tangible, palpable (característica esencial del *lieu de mémoire*) se crea

combinando ficción, memorias de segunda generación y también haciendo referencias a fotografías del famoso Robert Capa.¹³ La autora declara durante la misma comunicación electrónica que se mantuvo en septiembre de 2016 que:

Ese deseo de escribir estalló en 1999, visitando [...] una exposición de fotografías de Capa en el Reina Sofía. Salí del museo decidida a empezar esa novela [...]. Así que [...] Capa está presente en ella. En la portada (que por primera vez pude elegir yo, sin tener que resignarme al criterio editorial), en la muerte de Miguel y tal vez en alguna otra escena [...]. Lo cierto es que el catálogo de la exposición me acompañó todo el tiempo mientras la escribía.

Efectivamente, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presentó una exhibición de las imágenes atribuidas a Capa titulada “Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española” desde el 2 de febrero al 28 de marzo de 1999. Por ello, la fotografía de Capa es elemento en el proceso creador de Caso. Las veladas alusiones a las imágenes de Capa en el texto permiten organizar y construir una representación del pasado. La autora recrea las imágenes de Capa, se las apropia en cierta medida, para proyectar una versión de la historia.

Puesto que Caso recontextualiza la evidencia fotográfica de Capa y hace un esfuerzo de recuperación de la memoria a través de la ficción, debemos referirnos al concepto de posmemoria que desarrolla Marianne Hirsch en “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory.” En su ensayo, Hirsch recapacita sobre varias imágenes del holocausto que los medios de comunicación muestran frecuentemente y argumenta que

postmemory [is] the response of the second generation to the trauma of

the first [and that] compulsive and traumatic repetition [of those canonized images] connects the second generation to the first, *producing*, rather than screening, the effect of trauma that was lived so much more directly by survivors. (8)

En el caso de nuestra autora, las huellas del pasado que resisten el olvido en su propia memoria toman sustancia y vigor después de la visita al Museo Reina Sofía. Siendo Caso parte de una generación posterior a la que vivió la contienda civil, las imágenes de Capa producen en ella el deseo de transmitir un pasado ignorado y traumático con su creación ficticia. Se trata de utilizar imágenes fotográficas como uno de los elementos en su trabajo de posmemoria.¹⁴ Una de las fotos que la autora usa para elaborar su ficción, como ella admite, es la que presenta a un miliciano ya muerto, con la boca abierta y mirando hacia arriba, pero aún sostenido por las ramas sin hojas de un árbol mientras su chaqueta y pierna izquierda cuelgan hacia el vacío. Se entiende que este hombre trataba de cortar o de montar un cable telefónico cuando fue disparado por los Nacionales. Esta fotografía se encuentra en *Robert Capa. Photographs* (página 64). La recontextualización que la autora realiza de la imagen humaniza al personaje, es decir, crea una historia que produce empatía en los lectores. En *Un largo silencio* la persona desconocida que Capa recoge en el centro del marco fotográfico se convierte por medio de la narración en un muchacho de clase media española llamado Miguel, hijo de la familia Vega, casado con Margarita (mujer de clase baja y embarazada con el hijo de otro hombre) y luchador por los ideales Republicanos hasta su muerte. La humanización de Miguel se amplía a través de la voz narrativa exponiendo sus pensamientos y reflexiones. A modo de revelación, el narrador de tercera persona omnisciente nos indica que:

Aquel amanecer Miguel aprendió muchas cosas que ya no olvidaría.

Cuando le llegó la muerte un año más tarde, en el frente de Aragón, mientras intentaba instalar un cable de teléfono encaramado a un árbol del que se quedó colgando como un pájaro, aún no había sido capaz de comprender de dónde habían surgido aquellas certidumbres que se le habían metido en la cabeza. Que la guerra era una monstruosidad. Que, de cualquier modo, iban a perderla. Y que él no sobreviviría a aquello. (160, mi énfasis)

La ficción y la fotografía se complementan. Caso crea un relato que conecta con la realidad histórica registrada por la cámara de Capa. El hombre muerto y desconocido del árbol se transforma en familiar de los Vega, persona (ficticia) con sentimientos e ideas (el despropósito de la guerra, el dolor, la muerte y el final inevitable). Así, se produce sin duda un acercamiento emocional hacia la figura de Miguel en los lectores. La recreación del pasado que realiza Caso es potente porque, acorde al concepto de posmemoria elaborado por Hirsch, “postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection and creation” (9). Caso fabrica su novela de recuperación de la memoria histórica evocando recuerdos de familiares que vivieron la contienda y manteniendo vivas en su mente ciertas fotografías de la guerra (Capa) que luego recontextualiza en su narrativa. El relato de Caso expande el significado de tales imágenes y recrea una realidad histórica disponible a generaciones que no vivieron la guerra.¹⁵

La fotografía de Capa que Caso selecciona para la portada de *Un largo silencio* (edición Planeta, 2007) ya apunta a las difíciles condiciones que la guerra produce para generaciones futuras: desesperación, pobreza, incertidumbre, baja calidad de vida. La foto, que se halla en *Robert Capa. Photographs* (página 75), muestra a una joven de pelo corto y negro arropada con una chaqueta

y recostada sobre una pila de sacos sucios. Lleva calcetines blancos y zapatos de hebilla. Aparece con la cabeza apoyada en una prenda negra y mirando a la cámara. La imagen materializa visualmente las circunstancias de sufrimiento e inseguridad a las que se enfrentaron muchas personas. La sensación se intensifica debido a que la cámara enfoca de lleno a una joven muchacha que se enfrenta al exilio, el ostracismo, la escasez, la cárcel o, quizás, la muerte. Esta fotografía fue tomada en enero de 1939 y Richard Whelan, en su estudio sobre “Robert Capa in Spain” en *Heart of Spain* dispensa la siguiente información sobre el fotógrafo y la imagen de la joven:

A few days later, after describing a beautiful, dark-eyed young girl he [Capa] had photographed as she sat despondently on a pile of sacks in front of a Barcelona refugee center, he [Capa] wrote, “it is not always easy to stand aside and be unable to do anything except record the sufferings around one.” (39)

Elegir esta imagen para la portada de su novela y, en general, inspirarse en el trabajo de Capa para reconstruir una historia soterrada es lógico pues el propósito de Capa y de Caso coincide. Se trata de “record the sufferings around one” para Capa y de verbalizar, intentar grabar con la escritura, las historias de angustia y desconsuelo para Caso. Ambos desean revelar con su arte parte de la realidad y bloquear el persistente olvido. Existe entonces, a través de la cámara y de la escritura, el deseo de reflejar, revelar, captar elementos del pasado para la posteridad: el drama de la contienda, la desolación, la persistencia del dolor y la muerte, la miseria, la pobreza moral consecuente de la conflagración y la situación desalentadora de las mujeres en la posguerra.

La narración de circunstancias concretas (basadas en memorias familiares) para las integrantes de las varias generaciones de la familia Vega y el trabajo fotográfico de Capa dan cierta corporeidad al pasado.¹⁶ Es decir,

la yuxtaposición de texto e imagen puede establecer un diálogo recreador y contextualizador del pasado de manera intertextual.¹⁷ Como herramienta de recuperación de la memoria histórica, el uso de la fotografía es vital, como sugiere Catherine Coleman en su estudio “Women in the Civil War” donde escribe que “Capa’s photographs are an important part of this effort at historical rehabilitation” (42-43). La restauración de la historia silenciada, no referida, requiere el uso de trazos, restos, huellas del pasado con los que reconstruir lo omitido. De hecho, Marianne Hirsch reflexiona extensamente sobre la fotografía y el Holocausto en *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* donde indica que “Photographs, ghostly revenants, are very particular instruments of remembrance” (22). Las fotografías, como herramientas que bloquean el olvido y que permiten el recuerdo, sin embargo no dejan de ser huellas o vestigios del pasado que al mismo tiempo mantienen un enlace con la vida (el recuerdo) y otro con la muerte (el espectro de algo que ya no está, irrecuperable).¹⁸ La ambivalencia inherente en la imagen (capaz de captar fragmentos de lo real, de la vida, pero asociado a la muerte, lo ya inexistente) permite o hace necesario el uso de la imaginación, la recreación y construcción del pasado. Así, la cualidad ficticia de *Un largo silencio* se desarrolla sobre esos fragmentos de realidad captados por la cámara fotográfica de Robert Capa. Este proceso concuerda con el concepto de posmemoria que desarrolla Hirsch en *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*:

postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an *imaginative investment and creation* [...]. Postmemory characterizes the

experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth [...] by stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (22, mi énfasis)

Como parte de una generación posterior a los que vivieron la contienda civil, Caso aporta una representación del pasado apuntalada en los sedimentos sobrevivientes. Con el deseo de recordar y de transmitir una historia ignorada, armada de recuerdos e inspirada por las imágenes de Capa, Caso reconstruye siempre estando supeditada a esas huellas del pasado y a la imaginación. En definitiva, la fotografía y la ficción se complementan en una labor de contextualización y recreación allí donde no llega la certidumbre.

La función principal de *Un largo silencio* es obviamente la de intentar transmitir una historia silenciada. El esfuerzo de recuperación de la memoria histórica representa en España “a willingness to listen” (2) que Jenny Edkins determina como requisito para memorar eventos traumáticos solamente posible después de un lapso de tiempo o un cambio de escenario político. Ahora bien, aunque Labanyi indica que en España no existe “a biological inability to register the event” sino que se trata más bien del efecto que producen los “habits of silence induced by decades of repression and a lack of willing interlocutors” (109), sin embargo, no es menos cierto que el intento de narrar o de representar esos eventos “can convey something of the emotional charge which that past continues to hold today for those for whom it remains unfinished business” (107). Es decir, la carga emocional (o trauma producido por la naturaleza del conflicto bélico y el silencio impuesto posteriormente) es parte constituyente de la historia que se desea transmitir. Las víctimas, las mujeres, los sobrevivientes de la contienda y de la posguerra franquista finalmente encuentran interlocutores dispuestos a escuchar sus historias en un presente más reciente. Su herida psicológica, definida por

Cathy Caruth “as a wound inflicted [...] upon the mind” finalmente encuentra respuesta a su demanda de ser vista y oída: “asking to be seen and heard” (9).¹⁹ Surge así, en un país históricamente dividido entre vencedores y vencidos, conmemorados y olvidados, entre aquellos que fueron representados en la historia oficial y los silenciados, un espacio donde contar y escuchar. Se muestra entonces, como sugiere Caruth, que “a rethinking of reference is [aimed] at resituating [history] in our understanding [and that] history arises where immediate understanding may not.”²⁰ Reconstruir la historia de España implica el esfuerzo de transmitir versiones del pasado en ocasiones ajenas y difíciles de procesar emocionalmente.

La representación precisa de un pasado violento y represivo debe incluir en su narrativa parte de la consternación vivida. Sin duda, la posibilidad de comprender y asimilar tal experiencia queda íntimamente ligada a la manera de narrarla. Labanyi nos recuerda que “The cure for trauma is the successful narrativization of the violent event” (106). Por ello, advertimos a través de la temática de *Un largo silencio* que también existe el objetivo de transmitir parte de esa herida. Analizando el personaje de Margarita, por ejemplo, vemos que la caída de Castrollano, la muerte de su esposo Miguel, la fuga a Madrid con Emiliano y el abandono de sus hijos biológicos la afectan profundamente: “durante largos años se preguntará si merecía la pena seguir viviendo así, con aquella vida que es sólo media vida” (175). Acorde a la definición del trauma que provee Kai Erikson,

Trauma invades you. [It] becomes a dominating figure of your interior landscape and threatens to drain you and leave you empty. Classical feelings of trauma range from [...] restlessness, agitation [...] numbness and bleakness [...] depression [...] helplessness, and a general closing off of the spirit as the mind tries to insulate itself from further harm. (228)

Margarita criará a los niños que tuvo con Emiliano, “sin cariño y sin esperanza. No se acordará de abrazarlos [...] No les enseñará que el mundo puede ser mejor [y] se convertirá en una mujer hosca, silenciosa y malhumorada, rápidamente vieja” (177). Margarita ejemplifica parte de la sociedad española de posguerra que pierde la ilusión de vivir y se recluye en un exilio de anonimato e introversión.

Un largo silencio ahonda en el trauma que supuso la guerra, la división entre ciudadanos y en el posterior “silencio tan largo” (182). Margarita, marcada como perdedora de la contienda y escondida en el extrarradio de Madrid, siente la necesidad de contar su historia, ser escuchada y comprendida. Para ello se cita con su hijo Publio, quien rápidamente se desentiende del pasado: “no quiero saber nada. No me interesan nada esas historias” (181). De esta manera y según Sarah Leggott “young Publio is [...] representative of the generation that grew up under and was formed by Francoist ideology, and who chose to ignore the legacy of the past” (31). La escisión entre madre e hijo caracteriza a la sociedad española de posguerra. Como vemos en la actitud de ciertos personajes (el hombre del tren, la dueña de la tienda, Simón y Doña Pía, Rosa Dindurra), la división se crea y perpetúa al menospreciar y humillar a los perdedores convirtiéndolos en desarraigados y desposeídos. La fragmentación social perdura incluso después de la muerte de Franco pues los lazos de comunicación y el rescate del pasado histórico continúa siendo establecido. El relato de Caso pretende indagar en el sufrimiento vivido y representarlo.

En lo que se refiere a estructura narrativa, la novela contiene ciertos elementos que Robert Eaglestone identifica como constituyentes de la literatura del trauma: apoyo meta-textual e histórico, marcos narrativos y momentos de revelación.²¹ La representación literaria que realiza Caso incluye claramente abundantes referentes históricos: fechas, eventos, batallas, bombardeos, al igual que actitudes culturales de los personajes. Todo

ello refleja una determinada realidad histórica que presenta la vida de la familia Vega en el contexto de la guerra civil y la inmediata posguerra. Además, como explica Eaglestone, los textos típicos del trauma “discuss or explain wider historical events and [...] they have a range of meta-textual support-maps, references, and so on” y que cada uno de estos textos “makes a concrete claim to its authenticity” (78-79). El apoyo meta-textual incluye en *Un largo silencio* la imagen en la portada de la novela y las referencias a otras fotografías de Capa. El propósito es sugerir la autenticidad de los eventos narrados. La verosimilitud sobre tales hechos se busca también en el texto por medio de lo que Eaglestone llama “[a] failed understanding” o la alegoría “of the incomprehensibility of the traumatic event” (81). La actitud del hijo de Margarita, Publio, confirma la falta de interés en escuchar un testimonio que le acercaría a la comprensión de eventos que resultan traumáticos para su madre.

Los encuadres narrativos en *Un largo silencio* y el uso de los tiempos verbales del presente, pasado y futuro rompen la línea temporal o cronología narrativa para mostrar que su ayer no se ausenta del presente de los personajes y que determina su futuro. El juego con los esquemas narrativos temporales, o “Narrative frames [and] confused time schemes” (80-83) según lo denomina Eaglestone, son esencia de la novela. Existe gran proliferación de analepsis y prolepsis que encuadran la historia personal de cada uno de los personajes principales y posibilitan que los lectores adquieran una idea precisa de los mismos.²² En el capítulo “María Luisa y Fernando” leemos que, después de la huida, la familia Vega regresa a Castellano, llega a su portal y asciende hasta el piso que alquilan. Sin embargo, “la llave ni siquiera entra en la cerradura” (52) y después de una molesta conversación con la dueña Doña Petra comprenden que ya han sido desalojadas. Meses después (indica la narración en un movimiento de prolepsis), recibirán un paquete que contiene las cartas (halladas en su

antigua casa) que Fernando le había escrito a María Luisa durante su noviazgo. A partir de ahora, la narrativa explica con los tiempos del pasado (analepsis) la vida de María Luisa: conoció a Fernando, fue a conciertos, estudió magisterio, enseñó en la escuela, su estancia en Madrid, visitó pueblos para compartir música y cultura, momentos de ternura entre ella y su novio. La narrativa vuelve brevemente al presente para crear un contraste con la situación actual del personaje: “la ausencia de la música, la lejanía de los seres queridos, el encierro, el hambre, el miedo a la muerte” (63). Pero inmediatamente después el relato nos describe las acciones venideras de María Luisa, siempre con el futuro: viajará a Badajoz, caminará por las calles, [llegará a] la puerta de la cárcel, hablará con el director, llegarán a un acuerdo, verá a Fernando unos minutos, concederá los favores requeridos por el director y Fernando será trasladado a Castellano. El capítulo termina indicando que María Luisa nunca se arrepentirá de sus acciones.

Un último ejemplo lo constituye Feda quien, después de regresar a Castellano, sale de casa (en su presente) para buscar a Simón, su novio. Al saber que Simón está en Madrid, Feda se deprime y recuerda (analepsis) el noviazgo, la llegada de las tropas de Franco a su ciudad en el 37, la huida en el barco, el viaje en tren para cruzar Francia, la vuelta a Castellano. Volvemos al presente y Feda habla con Rosa, quien le explica que ya no pueden ser amigas debido a las nuevas circunstancias políticas y sociales, pero quien hace posible que Feda reciba una carta de Simón, el cual anuncia el término de su relación con ella. La lectura de esa carta y las acciones siguientes se realizan en el futuro de Feda (prolepsis):

sacará la carta de su bolsillo y la romperá despacio en trozos cada vez más pequeños. Los papelillos volarán por el aire. Después se dará la vuelta, con la cabeza muy alta [...] y caminará de regreso a casa. (137)

De manera similar se narran los demás capítulos, en donde la oscilación temporal, el uso de analepsis y prolepsis, enmarca el presente de las protagonistas y denota el origen de la lesión psicológica creada por la guerra civil y sus consecuencias.

También, Eaglestone incluye como componente común de la literatura del trauma la inclusión de momentos de revelación o “moments of epiphany” (82). En *Un largo silencio* hallamos varios momentos claves de discernimiento que apuntan a verdades profundas y duras de asimilar. La muerte de Publio, esposo de Letrita, se narra revelando ya el triunfo del odio. Publio, primero, ve “el cuerpo de un niño retorciéndose [...] sobre la acera [...] hasta quedarse quieto” cuando las balas de los soldados le alcanzan (34). En ese momento, Publio comprende que “sus ideas, sus luchas, sus esperanzas de crear un mundo mejor [...] habían empezado a desangrarse [...] e iban a pudrirse en algún rincón” (35). Más tarde, oye las palabras de su vecina declarando su deseo de “que triunfe el levantamiento. Y que acaben pronto con todos ustedes” (38). Ahora, a Publio se le revela que “en un único cadáver y una primera expresión de odio, había alcanzado a ver toda la crueldad que llegaría, y ese dolor abrió en su espíritu una herida imposible de cerrar” (40). La imposibilidad de establecer una sociedad más equitativa, el deterioro de la esperanza, la llegada del odio y la muerte parten el alma a Publio. Igualmente, las reflexiones de Miguel desvelan la venidera derrota y su consecuente muerte:

Cuando le llegó la muerte [...] en el frente de Aragón, mientras intentaba instalar un cable de teléfono encaramado a un árbol del que se quedó colgando como un pájaro, aún no había comprend[ido] de dónde habían surgido aquellas certidumbres [...]. Que la guerra era una monstruosidad. Que [...] iban a perderla. Y que él no sobreviviría. (160)

Sin duda, la referencia a la imagen fotográfica (ayuda meta-textual) ofrece una dosis

de verosimilitud que refuerza este momento de desvelamiento acusando la crueldad de la guerra, la derrota y la muerte.

Estas estrategias narrativas en la novela muestran la intención de transmitir el dolor sufrido como consecuencia integrante de los eventos históricos de 1936 en adelante. La aserción de Jenny Edkins se aplica: “There is an imperative to speak, and a determination to find ways of speaking that remain true to the trauma” (15). Sin embargo, la transmisión del sufrimiento, de la auténtica realidad traumática de aquellos que vivieron la experiencia, no se articula fácilmente. Culpable es la incapacidad del lenguaje para expresar ciertas nociones, como explica Lyotard en su filosofía sobre el *differend*:

The differend is the unstable state and instant of language wherein something which must be able to be put into phrases cannot yet be. In the differend, something “asks” to be put into phrases, and suffers from the wrong of not being able to be put into phrases right away. This is when the human beings who thought they could use language as an instrument of communication learn through the feeling of pain which accompanies silence that [...] what remains to be phrased exceeds what they can presently phrase. (13)

Aunque esta postura sobre los límites del lenguaje le permite a Lyotard “to resist all totalizing rhetorical maneuvers” a modo posmodernista para “disengage [...] from the totalizing operation of a traditional historical narrative” (269), como indica Betty McGraw, también se resalta al mismo tiempo la carencia de recursos lingüísticos y narrativos para expresar ciertos sentimientos. Por ello, las estrategias de incluir apoyo histórico, crear marcos narrativos, jugar con los tiempos verbales, deviene en lo que Edkins denomina como “a complex relationship between linear time and trauma time” (15) en el intento de

verbalización del trauma.²³ Es decir, son estrategias narrativas creadas para cubrir un vacío de expresión—el del dolor, el trauma de la represión, el silencio—que permanecen destinadas a proporcionar solamente una aproximación a lo intrasmisible e indecible.

La empatía es otro recurso que Ángeles Caso utiliza en su intento de recuperar y transmitir el pasado. Se aplica el concepto de empatía en este estudio según lo define Dominick LaCapra en *Writing History, Writing Trauma*. En su discusión sobre la metodología historiográfica más apropiada para conseguir el mayor entendimiento y mejor representación de la historia, LaCapra argumenta que

empathy is a counterforce to victimization [...] its role is important both in historical understanding and in the ethics of everyday life. Indeed, the role of empathy is an [...] avenue through which one may inquire into the connection between historical understanding, social critique, and ethico-political activity. (219)

La empatía ayuda a ilustrar dimensiones del pasado que se tornan en conocimiento evitando la polarización entre buenos y malos, o el prevalente maniqueísmo en algunos estudios sobre la guerra civil y la posguerra española que presentan a los Nacionales, por ejemplo, como salvadores de la patria y a los Republicanos como equivocados. Obviamente, LaCapra puntualiza en su trabajo que

truth claims are necessary but not sufficient conditions that must be cogently related to other dimensions of historiography, including empathic, responsive understanding and performative, dialogical uses of language. (xii)

En otras palabras, sin olvidar la función del lenguaje como medio enunciativo, debe existir una relación firme y segura entre afirmaciones

factuales y nuestra reacción afectiva. Es un acercamiento a la historia que implica el procesamiento de datos o de información a la vez que incluye cuotas de sensibilidad. Nuestra capacidad crítica nos permite reconocer el dolor de las víctimas a la vez que nos damos cuenta de la imposibilidad de comprender totalmente su tragedia. Es el “empathic unsettlement” que LaCapra explica de la siguiente manera:

Being responsive to the traumatic experience of others, notably of victims, implies not the appropriation of their experience but what I would call empathic unsettlement [...] [which] poses a barrier to closure in discourse. (41)

Además, LaCapra distingue por un lado entre “writing about trauma” o un aspecto de la historiografía que pretende reconstruir el pasado de la manera más objetiva y por otro “writing trauma” que se entiende como una metáfora ya que:

trauma cannot be localized in terms of a discrete, dated experience. Trauma indicates a shattering break [...] in experience which has belated effects. It involves processes of acting out, working over, and to some extent working through in analyzing and “giving voice” to the past-processes of coming to terms with traumatic experiences. (186)

Al igual que diría Edkins, la única estrategia disponible es la de “encircling the trauma” (15), pues aunque se asumiera totalmente la experiencia trágica de una víctima requeriría además la representación o verbalización de lo indecible.

Por tanto, la desestabilización empática supone una barrera entre la víctima y personas de otra generación posterior. Es decir, no existe una total identificación con las personas y mujeres que sufrieron la guerra y posguerra en España para los descendientes de

las mismas. No puede ser puesto que la experiencia vivencial es distinta. LaCapra indica que “working through problems for one born later is itself distinctive and closely linked to ethical, social, and political demands and responsibilities” (212). El esfuerzo de recuperación de la memoria que Ángeles Caso realiza con *Un largo silencio* está ligado a la demanda histórico-social, ética y política para con las olvidadas y marca, siempre respetando la vivencia de las personas reales que sufrieron la contienda, el deseo de crear un posible lazo entre sus personajes y lectores.

Así, la novela también tiene el objetivo de crear un sentimiento de empatía hacia las perdedoras del evento civil, quienes soportaron la denigración, la humillación y el largo silencio impuesto. En esta recreación del pasado que propone Caso, se desea inculcar un afecto por las víctimas del régimen dictatorial prevaliente después de la guerra, un aprecio por los que defendieron la posibilidad de “un mundo mejor” (182). El objetivo es revelar un entendimiento histórico y sostener un posicionamiento ético como exponía LaCapra. Se pretende plasmar una relación ética según explica Hirsch: “It is a question, more specifically, of an ethical relation to the oppressed or persecuted other for which postmemory can serve as a model” (10).²⁴ Tanto las víctimas de la represión Nazi (a las que se refiere Hirsch) como los perjudicados por la guerra española y la posguerra franquista merecen un reconocimiento digno. Por ello, existe una disposición de simpatía hacia los personajes más victimizados en *Un largo silencio*: Margarita, despojada de sus hijos y silenciada por las circunstancias; Teresa Riera, reducida a estraparlante e incapaz de sentir la música interior que le otorgaba la vida; María Luisa, ejerciendo favores sexuales para retener a su esposo cerca de ella; Miguel, que sacrifica su vida por defender ideales de igualdad; Carmina Dueñas, quien ayuda a la familia de Letrita sin importarle el ostracismo social consecuente; y en general toda la familia Vega, marcada socialmente por sus ideas y sufriendo reproches e indiferencia. El relato produce antipatía

por personajes como Doña Petra, patrona que roba las pertenencias de la familia Vega; el insolente hombre del tren; y hacia aquellas

Almas ambiciosas que susurraron al oído de otras almas, pletóricas de poder, nombres que serían borrados de la faz de la tierra [...] almas vengativas, cobardes, abyectas, almas inhumanas y almas desalmadas. (173)

En contraste con aquellos “cuerpos [...] baldados de trabajo [...] mustios de desamor [...] exhaustos del hambre, pobres, tristes [...] derrotados” (110), los lectores nos decantamos afectivamente por los abatidos. Por ello, Caso recalca y promueve esta empatía al seleccionar la imagen de Capa para la portada de su relato. La fotografía de la joven muchacha recostada en una pila de sacos frente a un centro de refugiados muestra tanto la intención de la escritora como la de Capa de acercarnos al sufrimiento de los futuros exiliados. Así ha sido descrita la actividad y propósito de Capa por John Steinbeck en el epílogo a *Robert Capa. Photographs*:

Capa knew that you cannot photograph war, because it is largely an emotion. But he did photograph that emotion by shooting beside it. He could show the horror of a whole people in the face of a child. Capa's work is itself the picture of a great heart and an overwhelming compassion. (242)

La compasión que reconoce Steinbeck en las imágenes de Capa también la puntualiza Richard Whelan en “Robert Capa in Spain” en donde el autor indaga sobre la capacidad del fotógrafo para usar y transmitir empatía a los observadores de su trabajo:

Capa was always primarily a photographer of people, and many of his pictures of war are [...] extraordinarily sympathetic and compassionate studies of people under extreme stress.

Whether Capa's photography show soldiers or civilians, the pictures are characterized by intimacy and immediacy, by compassion and empathy. The horrific tendency of modern warfare is to depersonalize. Capa's strategy was to repersonalize war—to emphasize that those who suffer the effects of war are individuals. (34)

Capa recoge parte de la historia para la posteridad humanizando a los protagonistas de los acontecimientos y Caso reincide en este objetivo con su narrativa.

Si, como admite la autora, Capa acompaña a Caso (quien además tiene presente las historias y memorias de sus familiares) como fuente de inspiración durante la elaboración de *Un largo silencio*, no es de extrañar que la novela produzca la desestabilización empática o “empathic unsettlement” que LaCapra estima tan importante en el método historiográfico. Acorde al argumento de Moreno-Nuño, es posible para escritores de una generación posterior a los que vivieron la guerra “acercarse a la memoria desde una empatía autoconsciente que posibilita la resolución personal, comunitaria y nacional” y, con ello, su relato “articula un discurso ético-político [...] que funciona [...] como espacio imaginario terapéutico y catártico para las heridas de la memoria” (384). El relato, al reconstruir la historia artísticamente, sirve de paliativo al dolor de quienes sufrieron la imposición del silencio después de sus experiencias traumáticas y, además, se convierte en un símbolo (como mucha de la literatura de la recuperación de la memoria histórica) de los valores e ideales que se perdieron al término de la guerra civil española. Deviene en lo que Nora presenta como “a place of refuge” o un tipo de santuario “where one finds the living heart of memory” (23) al cual asistimos privadamente durante la lectura.

Aunque existe en el trabajo de Pierre Nora un tono de lamento por la pérdida (fragmentación) del principio totalizante

(esencialista) en la tradicional presentación de la Historia para abrir paso a un tipo de historiografía que admite varias y diferentes voces poseedoras de sus propios testimonios e historias (*petits récits*), los postulados de Nora formulan claves para entender los nuevos acercamientos a la representación histórica actual en España y la relevancia de la memoria privada, personal, a la hora de contrarrestar la versión oficial franquista de los acontecimientos durante y después de la guerra civil. En contraposición a las grandes narrativas y el *milieu de mémoire*, se nos presentan la alternativa de los *petits récits* y el *lieu de mémoire*. Entendiendo la novela de Ángeles Caso *Un largo silencio* como *lieu de mémoire*, se enfatizan principalmente sus características materiales y funcionales. Así, apuntamos que las memorias familiares y personales de la autora al igual que la inspiración proveída por las imágenes fotográficas de Capa facilitan la construcción de la narrativa. Realizando un trabajo de posmemoria, Caso expone las circunstancias a las que las mujeres republicanas se enfrentan después de la guerra civil y recrea las vivencias de sobrevivientes que nunca pudieron articular su experiencia en los anales oficiales de la historia española. La función de la novela recae en intentar recuperar parte de la memoria histórica española silenciada y transmitirla a futuras generaciones. Al mismo tiempo, por medio de varias estrategias narrativas, la autora también se aproxima a transmitir cierta dosis de dolor, sufrimiento y carga emocional (trauma) consecuente de la época y los acontecimientos. Finalmente, el uso de la empatía como elemento fundamental en la novela permite reflexionar sobre realidades históricas con sensibilidad y proporciona la base del posicionamiento ético, social y político en la narración. El relato se convierte así en el símbolo no solo de la pérdida de “un mundo mejor” o de unos valores e ideales que fueron erradicados al finalizar la contienda sino también en un espacio donde el recuerdo del pasado lucha contra el silencio y el olvido.

Notas

¹ Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire."

² Nora, Pierre. *Rethinking the French Past. Realms of Memory*.

³ Ver Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke UP, 1995.

⁴ Véase también la discusión de Aguilar en "La narración histórica" sobre la evolución de la narrativa histórica de la contienda civil por parte del propio régimen franquista. En *Memoria y olvido de la guerra civil española* de Paloma Aguilar Fernández.

⁵ memoriahistorica.org.es, 4/11/2017. <http://memoriahistorica.org.es/que-es-la-asociacion-para-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-armh-2000-2012/>. Acceso el 11 de abril de 2017.

⁶ "Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición a la democracia" en *Hoy no es ayer: Ensayos sobre la España del siglo XX*.

⁷ Es de tener en cuenta que, según Santos Juliá, la memoria "viva" de la guerra conduce a la amnistía y a una política de consenso, es decir, que el recuerdo (y no el olvido) se alza como parte fundamental en la transición a la democracia. Este argumento se encuentra en "Echar al olvido" y en "Raíces y legado de la transición." En este último ensayo Santos Juliá determina que:

Es falso que los españoles hayan olvidado la guerra y que sobre esa amnesia colectiva se haya construido la democracia [...] por el contrario, cada vez que se hablaba de amnistía se recordada necesariamente la guerra. (680)

Esta es la misma lección o "aprendizaje" que sostiene Paloma Aguilar Fernández en *Memoria y olvido de la guerra civil española*, donde explica que "el aprendizaje derivado de dicha experiencia traumática [la guerra civil] es el 'nunca más'" (358-9) y que "se trataba de olvidar los rencores del pasado" (361) pero no la historia. Avishai Margalit denominaría este acercamiento al pasado, no como "absolutely blotting it out" [sino como] "covering it up, [as] disregarding it without forgetting" (189) [with the intention or hope to] "overcome resentment" (208) [and] "as a policy of behavior" (209). Ver *The Ethics of Memory*.

⁸ Relevante notar, como Cinta Ramblado-Minero explica, que se dan una serie de elementos claves para este resurgimiento o movimiento hacia la recuperación de la memoria histórica en España:

The avalanche of memory in contemporary Spain has to be explained in conjunction with several factors [as identified by Santos Juliá and Paloma Aguilar Fernández]: First, the breach of the pact of non-instrumentalisation of the past by the left in the 1990s, as a consequence of the rise to power of the right; second, the international climate as regards the development of human rights and transitional politics; and third, the generational change in Spain, with a younger generation joining the public sphere who are characterized by [their desire to know]. (40)

"Sites of Memory/Sites of Oblivion in Contemporary Spain."

⁹ Josefina Aldecoa, Javier Cercas, Almudena Grandes, Dulce Chacón por ejemplo.

¹⁰ Ángeles Caso nació en Gijón en 1959. Es licenciada en Historia del Arte. Entre su obra narrativa destacan: *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría o el hada maldita*; *El peso de las sombras* (finalista del Premio Planeta 1994); *El mundo visto desde el cielo* y *El resto de la vida*. *Un largo silencio* (Premio Fernando Lara 2000) se ha convertido en un hito en las novelas para la recuperación de la memoria histórica, con numerosas ediciones. Ha escrito también las biografías *Elisabeth de Austria-Hungría: álbum privado* y *Giuseppe Verdi. La intensa vida de un genio*, así como los ensayos *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras* y *Las casas de los poetas muertos. Contra el viento*, Premio Planeta 2009, ha sido traducida a diez idiomas y galardonada con el Premio a la mejor novela extranjera en China. Colabora en la Cadena Ser, en RNE y en *La Vanguardia*. <http://www.planetadelibros.com.uy/angeles-caso-autor-000000140.html>. Acceso el 30 de junio de 2017. Sus últimos trabajos incluyen *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras y Grandes maestras*.

¹¹ <http://www.revistafusion.com/2001/mayo/entrev92.htm>. Acceso el 30 de junio de 2017.

¹² En *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras* sobre mujeres artistas Caso se manifiesta también contra de la desmemoria:

Es mi manera de depositar al menos una pequeña corona de laurel sobre las tumbas—casi siempre desconocidas—de tantas mujeres creadoras, mi forma de restituir a las olvidadas algo de lo que merecen y de darles las gracias por su ejemplo, su valor y su libertad. (21)

¹³ Robert Capa (1913-1954) era húngaro de nacimiento y fotógrafo de la guerra civil española. Capa cofundó *Magnum Photos* en París. Durante un reportaje en Indochina murió al pisar una mina. Algunas de sus obras más memorables comprenden *Death in the Making*, *Robert Capa. Photographs* y *Heart of Spain*.

¹⁴ Annette Kuhn señala en *Locating Memory. Photographic Acts* que: “photographs may be creatively employed in (post)memory projects of reworking the traumatic experiences of past generations: experiences that continue to haunt the present” (4). Kuhn también defiende la idea de que estos autores, al realizar trabajo de posmemoria y usar fotografías “challenge, critically and creatively, silences and collective myths and, create new stories” (6). Also, Kuhn explica que “memory work is a method and practice of unearthing and making public untold stories” (8). See *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* by Annette Kuhn.

¹⁵ De hecho, al unir texto y fotografía en *Un largo silencio* (2000), Caso se adelanta a Dulce Chacón y su *La voz dormida* (2002), novela que recoge en la portada de la edición de Alfaguara la imagen fotográfica de una miliciana de la Columna Uribarry sujetando en brazos a un niño y que Chacón convierte en Hortensia, uno de los personajes principales. Edurne Portela lo describe así:

Chacón [...] reubica una foto anónima de archivo en un nuevo marco, convierte una imagen pública, comunitaria, sin nombre en una imagen privada con historia propia que al mismo tiempo vuelve a hacerse pública a través de la ficción. Lo que la historia no recogió en sus anales, Chacón lo reinventa en la novela. (58)

¹⁶ Otros enlaces entre texto y fotografía se podrían encontrar. Ver la descripción de la despedida de Miguel en la estación de tren y las imágenes de los hombres subidos al tren en *Heart of Spain*; también las fotografías sobre los bombardeos de Bilbao en *Robert Capa. Photographs* y la descripción del caos antes del bombardeo en Castrollano. Muy relevante es el protagonismo que Caso y Capa ofrecen a las mujeres en sus obras. En *Death in the Making*, *Robert Capa. Photographs* y en *Heart of Spain*, en donde se muestra el distrito de Vallecas en el invierno de 1936-37, Capa presenta abundantes imágenes de mujeres enlutadas, con expresión triste y rodeadas de escombros.

¹⁷ Ver “Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization” de Hirsch sobre “photographic intertextuality” (36) y la importancia de incorporar “layered images” en la representación para revelar “a greater level of consciousness and responsibility about [our] role as retrospective witness[es]” (38).

¹⁸ Véase la discusión de Hirsch en *Family Frames* sobre la vida, la muerte y la fotografía:

Theorists of photography have often pointed out this simultaneous presence of death and life in the photograph: ‘Photographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction and this link between photography and death haunts all photos of people,’ says Susan Sontag in *On Photography*. Roland Barthes, in *Camera Lucida*, agrees but points out the reverse as well when he connects photography to life: ‘The photograph is literally an emanation of the referent.’ (19)

¹⁹ “Introduction: The Wound and the Voice” (3) en *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*.

²⁰ “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History” (182).

²¹ Aunque Robert Eaglestone explora la literatura africana y su relación con el Holocausto judío, sus ideas son aplicables a la guerra civil española y su representación.

²² Según Gérard Genette en *Narrative Discourse*, analepsis es “any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment” mientras que prolepsis es “any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later” (40).

²³ “Trauma time is inherent in and destabilizes any production of linearity. Trauma has to be excluded for linearity to be convincing, but it cannot be successfully put to one side: it always intrudes, it cannot be completely forgotten. And similarly, trauma time cannot be described in the language we have without recourse to notions of linearity” (16). Edkins, Jenny. *Trauma and the Memory of Politics*.

²⁴ “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory.”

Obras citadas

- Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Alianza Editorial, 1996.
- Capa, Robert. *Death in the Making*. Friede Publishers, 1938.
- . *Heart of Spain: Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War*. Aperture Foundation, 1999.
- . *Robert Capa: Photographs*. Alfred A. Knopf, 1985.
- Caruth, Cathy. "Introduction: The Wound and the Voice." *Unclaimed Experience: Trauma Narrative and History*. The Johns Hopkins UP, 1996, pp. 1-9.
- . "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History." *Yale French Studies* vol. 79, 1991, pp. 181-92.
- Caso, Ángeles. *Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras*. Planeta, 2005.
- . *Un largo silencio*. Planeta, 2007.
- Coleman, Catherine. "Women in the Civil War." *Heart of Spain: Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War*. Aperture Foundation, 1999, pp. 42-51.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. Palgrave, 1998.
- Eaglestone, Robert. "You Would Not Add to My Suffering if You Knew What I Have Seen: Holocaust Testimony and Contemporary African Trauma Literature." *Studies in the Novel* vol. 40, 2008, pp. 72-85.
- Edkins, Jenny. *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge UP, 2003.
- Erikson, Kai. *A New Species of Trouble: Explorations in Disaster, Trauma and Community*. Norton and Company, 1994.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell UP, 1980.
- Giménez Micó, María José. "Mujeres en la guerra civil y la posguerra." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 36, 2011, pp. 187-205.
- Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Duke UP, 1995.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard UP, 2012.
- . "Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization." *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Ed. Hughes, Alex. University of New Mexico Press, 2003, pp. 19-40.
- . "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, 2001, pp. 5-37.
- Juliá Díaz, Santos. "Echar al olvido: Memoria y amnistía en la transición a la democracia." *Hoy no es ayer: Ensayos sobre la España del siglo XX*. RBA, 2010, pp. 303-33.
- . "Raíces y legado de la transición." *Memoria de la transición*. Ed. Santos Juliá, Javier Pradera y Joaquín Prieto. Taurus, 1996, pp. 679-82.
- Kuhn, Annette. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Verso, 2002.
- . *Locating Memory: Photographic Acts*. Ed. Annette Kuhn and Emiko McAllister. Berghahn Books, 2006.
- Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* vol. 28, no. 1, 2007, pp. 89-116.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. The Johns Hopkins UP, 2001.
- Leggott, Sarah. "Memory, Postmemory, Trauma: The Spanish Civil War in Recent Novels by Women." *FULGOR* vol. 4, 2009, pp. 25-33.
- Liotard, Jean-François. "Re-Writing Modernity." *SubStance* vol. 16, no. 3, 1987, pp. 3-9.
- . *The Differend: Phrases in Dispute*. University of Minnesota Press, 1988.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Harvard UP, 2002.
- McGraw, Betty. "Jean-François Lyotard's Postmodernism: Feminism, History, and the Question of Justice." *Women's Studies* vol. 20, 1992, pp. 259-72.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la guerra civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Ediciones Libertarias, 2006.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* vol. 26, 1989, pp. 7-24.
- . *Rethinking the French Past: Realms of Memory*. Columbia UP, 1996.
- Portela, Edurne. "Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón." *Revista de Estudios Hispánicos* vol. 41, 2007, pp. 51-71.
- Ramblado-Minero, Cinta. "Novelas para la recuperación de la memoria histórica: Josefina Aldecoa, Ángeles Caso y Dulce Chacón." *Letras Peninsulares* vol. 17, no. 2-3, 2004, pp. 361-79.
- . "Sites of Memory/Sites of Oblivion in Contemporary Spain." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 36, no. 1, 2011, pp. 29-42.
- Whelan, Richard. "Robert Capa in Spain." *Heart of Spain: Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War*. Aperture Foundation, 1999.