

La subversión del cuarto mandamiento. *Honrarás a tu padre y a tu madre siempre y cuando el Estado te lo permita*

*The subversion of the fourth commandment. You will honor your
father and your mother as long as the State allows you to*

Adriana Milanesio

Universidad Nacional de Río Cuarto - Instituto de
Formación Docente de Villa Mercedes, Argentina
milanesioadriana@gmail.com • orcid.org/0009-0002-6462-5969

Recibido: 30/10/2022. Aceptado: 01/12/2022.

Resumen

Nos proponemos leer la novela *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás (2018) en clave de un desplazamiento interno del personaje central, quien, atravesando la búsqueda de una verdad familiar silenciada, se encuentra con su propia verdad, con la verdad de su pueblo, con la condición de sujeto implicado de sí misma y de su entorno, a la vez que comprende los motivos de sus temores e incapacidades de relacionarse con los demás. Ese desplazamiento se produce en un triple movimiento en la escritura y conduce hacia el mundo de los muertos. Solo sacando a la luz la historia de sus antepasados difuntos es posible para el personaje trabajar en su presente y encontrar la paz en la vida terrenal que el libro del Éxodo promete.

Palabras clave: memoria, España, Cristina Fallarás

Abstract

We propose to read the novel *You will honor your father and your mother* by Cristina Fallarás (2018) in the key of an internal displacement of the central character, who, going through the search for a silenced family truth, finds his own truth, with the truth of her people, with the condition of implicated subjects of herself and her environment, while understanding the reasons for her fears and inability to relate to others. This displacement occurs in a triple movement in writing and leads to the world of the dead. Only by bringing to light the history of his deceased ancestors is it possible for the

character to work in his present and find the peace in earthly life that the book of Exodus promises.

Keywords: memory, Spain, Cristina Fallarás

Y escribo, ellos me dictan.

Cristina Fallarás

Introducción

En 2018, el sello Anagrama publica *Honrarás a tu padre y a tu madre* (desde ahora *HPM*). Cuando leemos el título que Cristina Fallarás da a su novela, la intertextualidad bíblica se enciende de manera inmediata. Nos acercamos a la obra buscando la clave de lectura que nos permita actualizar el sentido en que se usa el cuarto mandamiento de la Iglesia católica. En el libro del Éxodo (20:12), la Biblia nos indica que honrar a tu padre y a tu madre se convierte en la condición necesaria “para que tengas una larga vida en la tierra que el Señor, tu Dios, te da”. Pero, ¿qué ocurre cuando la norma se desdibuja a causa del desconocimiento, del silenciamiento propiciado por la historia oficial? De este modo, el cuarto mandamiento toma carnadura en la búsqueda de respuestas, en ese tránsito hacia el pasado por el que circula la protagonista de esta novela para sanar su trauma transgeneracional, esa herida que el pacto de silencio impuesto por el gobierno español no pudo cerrar completamente. La familia Fallarás esconde la fisura interna que atraviesa a la sociedad española: una grieta profunda que permite a algunos mirar sobre el hombro y a otros obliga a bajar la mirada.

La novela propone establecer un diálogo y una reflexión interpelando a los descendientes de la España franquista con el objetivo de generar tanto una relectura y reinterpretación del relato del pasado como la proyección hacia un futuro que no obvie la memoria colectiva y mantenga vivas las voces de las víctimas de la guerra civil y del largo proceso de gobierno militar que siguió a la contienda.

Metáfora de una España escindida por la historia reciente, la evocación bíblica contribuye a disputar los sentidos acerca de la memoria colectiva y a desnudar la hipocresía de una Nación que se identifica católica y esconde debajo de la alfombra lo que incomoda y perturba.

Nos proponemos leer la novela en clave archivística y elucidar cómo los archivos silenciados perforan las historias familiares y, por traslación, las historias colectivas. Entendemos que esos silencios que operan sobre el pasado familiar son los que prohíben al ser humano cumplir con el mandamiento católico. Quien ignora, entonces, ¿es culpable?

La literatura se hace cargo de esta pregunta, porque sabe que, a pesar de los intentos del régimen franquista, la sociedad española no pudo borrar las huellas de los hechos de violación a los DDHH cometidos durante el golpe de estado y la dictadura del General Francisco Franco. El pacto de silencio fue muy fuerte y estuvo atravesado no solo por los largos años de la dictadura franquista sino también por la Ley de Amnistía del año 1977, ley que “concertaba la libertad de presos políticos republicanos con la condición de que los crímenes realizados por los victimarios del franquismo obtuviesen la impunidad” (Díaz, 2020: 8).

A fines del 2007 el parlamento español aprobó la Ley de Memoria Histórica, ley que podría pensarse como superadora del intento anterior pero que no pudo desligarse del lastre dictatorial y del pacto de silencio, ya que mantuvo el espíritu de reconciliación propio del período de transición. Asociaciones civiles dedicadas a la recuperación de la memoria histórica han señalado su disconformidad al advertir que el texto de la ley afirma que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar, negando así que los delitos del franquismo fueron cometidos contra toda la sociedad y la humanidad y que es deber del Estado practicar políticas públicas que garanticen a las víctimas su derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

Pero la psiquis del ser humano es mucho más compleja y memoriosa que los simplificadores y tendenciosos aparatos legales. Clara Valverde (2014) investigó cómo las experiencias traumáticas vividas por los antepasados y silenciadas por el miedo a las represalias reaparecen en los

sueños o en los temores de quienes conforman las generaciones posteriores. Ese silenciamiento ha calado hondo en el imaginario español, ya que muchos descendientes de asesinados, de detenidos, de detenidos desaparecidos ignoran la suerte corrida por sus antepasados. Sin embargo, la transmisión transgeneracional¹ del trauma vuelve como ecos en algunos textos literarios que eligen, desde diferentes posiciones, hablar de la Guerra Civil y sus muertos, de las persecuciones ideológicas, de la censura, del exilio, de la anuencia de la Iglesia y de la sociedad civil.

Creemos que en la construcción de la memoria colectiva², los discursos artísticos pueden presentar las claves para instaurar un tópico de debate y recuperar aquellas voces que, a fuerza de sucesivas legalidades irregulares, sustentadas en la prohibición, el miedo y las represalias, se vieron silenciadas y/o vilipendiadas.

Honrarás a tu padre y a tu madre

La novela de Fallarás está dedicada a sus padres y a sus hijos. En clara relación con el mandamiento, ella busca cumplir con esa honra debida. Sin embargo, cuando nos adentramos en la novela, comprendemos que la imposibilidad de honrar estuvo dirigida hacia sus abuelos paternos, no por propia voluntad, sino por desconocimiento y por falta de reflexión.

La obra se divide en tres partes: “El asesinato”, “El coronel” y “La familia”. Cada una de esas partes conlleva una particularidad que la diferencia de las otras.

1 Valverde Gefaell entiende el trauma transgeneracional como una forma del cuerpo de procesar un evento traumático mediante una serie de mecanismos como el lenguaje corporal, los silencios y comportamientos que se transmiten de una generación a otra (2014: 33).

2 Antes de avanzar, creemos oportuno definir lo que entenderemos como “memoria colectiva”, definición que tomamos de Bolaños de Miguel (2012): “el producto del recuerdo intersubjetivo, compartido, de los miembros de un colectivo, de una comunidad, de una institución o, incluso, de un estado [...] El recuerdo colectivo –es decir, las representaciones– de hechos que han afectado a un conjunto de individuos pero cuyos recuerdos se conservan de manera interpersonal, por la interrelación de las personas en el juego de la sociedad, de la educación, de la comunicación, de la rememoración y del duelo” (Bolaños de Miguel, en Díaz, 2020: 7).

En “El asesinato” se presentan veinte capítulos numerados narrados en primera persona en los que la voz enunciativa va comentando sus propias vivencias y su proceso de desplazamiento en búsqueda de una verdad que ignora. Entre esos fragmentos numerados, se van intercalando otros nueve que están narrados en tercera persona y que llevan títulos temáticos escritos con mayúscula en los que se trata sobre la vida y el proceso de detención y muerte del tramoyista de teatro Félix Fallarás (abuelo paterno de la protagonista) y la búsqueda por parte de la esposa y la madre de ese hombre que ha sido llevado preso. También se van presentando fotografías. Aparecen seis en total³, dos de las cuales pertenecen al archivo familiar y las otras cuatro provienen de archivos generales, hallados por medio de una búsqueda personal por parte de la autora.

La parte “El coronel” está integrada por un total de once capítulos con título, generalmente compuestos por una indicación de tiempo y espacio, aunque su ordenación no siempre es cronológica. En ellos se narra en tercera persona la vida del abuelo materno, primero oficial del cuerpo sublevado y luego del régimen franquista. Esta segunda parte está interrumpida por tres fotos familiares.

“La familia”, tercera y última parte, comienza con un capítulo titulado nuevamente con una indicación espacio temporal, narrado en tercera persona, en el que se relata la necesidad del coronel de legar a la comunidad española la historia de su familia. Este apartado es seguido por treinta y un capítulos numerados que retoman la numeración de la primera parte y en los que se presenta nuevamente la narradora en primera persona, cuya identidad es homónima a la de la autora de la obra literaria, narrando su propia búsqueda de identidad personal y familiar, de una explicación que la ayude a comprender cierto comportamiento propio que la acongoja. A su vez, el hilo narrativo de esta parte se ve interrumpido por cuatro fotografías familiares. Paradójico destino: la narradora se encuentra

3 A veces las fotografías aparecen en los fragmentos narrados en primera persona y otras aparecen en los fragmentos narrados en tercera persona, tal vez, precisamente, porque una y otra narración son parte de la misma historia familiar y colectiva.

dividida entre un abuelo que quiere dejar como legado su historia familiar y otro abuelo del que nada se sabe, ya que su muerte ha sido silenciada.

Nuestra lectura

Partimos de la hipótesis de que en la obra opera un triple desplazamiento: un desplazamiento genérico ya que atravesamos al texto literario sin tener en claro a qué género pertenece; un desplazamiento espacial porque el personaje va hacia un lugar específico para reencontrarse con su historia familiar y un desplazamiento interno, dado que la protagonista va desde una manera de mirar el mundo hacia otra manera de reconocerse.

Como los primeros desplazamientos han sido trabajados por nosotros en otro lugar (Milanesio, 2022), vamos a presentar una pequeña síntesis para poder circunscribirnos al último de los desplazamientos.

Para pensar el primero de los desplazamientos, consideramos valiosa la categoría propuesta por Josefina Ludmer, quien recurre al concepto de “literatura posautónoma” para definir un tipo de producción propia del siglo XXI en la que se diluyen las categorías de realidad y ficción, en la que uno de sus postulados es “que la realidad [...] es ficción y que la ficción es realidad. Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’, y quedan afuera-adentro de las dos fronteras” (2020: 151). Este tipo de literatura, según Ludmer, aparece como testimonio o autobiografía. Esto es lo que ocurre con la obra de Fallarás, en la que la autora noveliza su propia historia familiar y nos traslada la pregunta acerca de qué de lo narrado es realidad y qué es ficción.

La obra que nos convoca mezcla investigación periodística y ficción. Se trata de un libro en el que la narradora-autora-protagonista (la narradora intradiegetica se llama Cristina Fallarás, tal como la autora empírica) presenta una reflexión interna respecto de su familia y relata las historias de sus abuelos maternos (adeptos al régimen) y paternos (aparentemente

republicanos⁴) para, de ese modo, cuestionar y juzgar el silencio que se ha construido dentro de ambas familias y, como proyección, dentro de la sociedad española. Desde la perspectiva de Ludmer, se trata de una obra en la que “‘la realidad cotidiana’ [...] absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente” (2020: 152). En las literaturas postautónomas, y en *HPM* en particular, se diluyen las fronteras entre “lo histórico como ‘real’ y lo ‘literario’ como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y [produce] una tensión entre los dos: la ficción [consiste] en esa tensión” (152).

La obra aquí estudiada tensiona y trenza las hebras que dividen lo histórico y lo fabular y, en ese movimiento de torsión, nos interpela y nos plantea que su/la historia narrada representa la vivencia de muchos miembros de la comunidad española contemporánea, habilitándose, de este modo, la metáfora de la España actual, subsumida en el silencio y las búsquedas (muchas veces tímidas e individuales⁵) por reconstruir un pasado que procuró serle arrebatado pero que se mantiene vivo y latente como herida transgeneracional.

Según De Benito Mesa:

A caballo entre la ficción y la crónica, Fallarás emplea consciente y deliberadamente el recurso de la autoficción para narrar su búsqueda personal de la memoria familiar [...] Esta es la primera novela en que la autora aborda la memoria y la escritura de la Historia como objeto de reflexión. Si su obra tiene algo de pesquisa, de interrogatorio, la primera pregunta en este caso es autorreflexiva; el primer disparo va contra una misma [...] Diferentes momentos de su relato familiar se intercalan con la

4 Decimos aparentemente porque desconocemos las ideas del abuelo muerto. La adhesión a un grupo político no es propia del abuelo de la protagonista, sino del bisabuelo. De hecho, el personaje Félix Fallarás (abuelo de la narradora) es asesinado por ser confundido con su propio padre, de identidad homónima. Por ello en la novela, para diferenciarlos, Cristina Fallarás hablará del Félix Chico o lo nombrará con sus dos apellidos.

5 Ponemos como ejemplo la película *Madres paralelas* de Pedro Almodóvar (2021), en la que se tematiza la falta de apoyo gubernamental para la exhumación de fosas comunes y compromiso de organizaciones civiles y voluntades individuales con la memoria.

enunciación en presente de la narradora, la propia Fallarás, que se sabe escribir en un intento de entender(se) (2018: 137).

La novela, a través de un relato ficcional, presenta la dialéctica entre el pasado y el presente. Este pasado personal e íntimo pone en evidencia que las historias familiares, con sus silencios y sus memorias, son producto de las historias sociales e institucionales porque la memoria familiar se halla inevitablemente atravesada por la memoria colectiva:

Me llamo y vivo en un tiempo y un país levantados sobre el silencio. Además, tengo mi herida. Todos andamos con nuestra herida a cuestas, lo sé, pero la mía apestaba. Por eso me eché andar y por eso salí a buscar a mis muertos. Las heridas las heredamos. El silencio las infecta (Fallarás, 2018: 161).

Esta fusión entre lo histórico y lo ficticio queda de manifiesto en esta obra en particular en el cambio de perspectiva adoptada para cada tipo de capítulos. En los capítulos numerados se produce la equiparación entre el sujeto enunciador empírico y el sujeto ficticio, lo que nosotros hemos llamado conjunción narradora-autora-protagonista. No desconocemos que carecemos de los medios como para elucidar la verdad de lo ficcional, pero no podemos obviar la decisión estética de la autora de llamar a su personaje con su propio nombre. En los capítulos titulados, en cambio, el vuelo de la ficción es mucho más evidente porque se escoge una tercera persona narrativa que no solamente puede narrar sucesos que no presenció, sino que también puede reconstruir los pensamientos de sus personajes, quienes coinciden con los familiares de la propia autora⁶.

El juego ficcional llega a tal extremo que la autora se permite cruzar en el mismo escenario de represión a sus abuelos. Según su relato, el 5 de diciembre de 1936, en las tapias del Cementerio del Torrero, uno de ellos muere fusilado por la mano del otro. Coincidencia hipotética que explota los sentidos literarios de la obra.

6 Para mayor información sobre estos aspectos biográficos, puede consultarse en video una charla de la autora (Fallarás, 2017).

En lo que hace al segundo desplazamiento, hemos trabajado con la propuesta de Leonor Arfuch, quien sostiene que “nuestra subjetividad individual será solo un resultado –temporario, contingente–, un momento en la trama continua de la intersubjetividad” (2016: 247). En este sentido, la narración de Fallarás, su memoria, solo cobra significado en la medida en que la memoria no es individual sino colectiva.

Cristina Fallarás para narrar su vida no solamente despliega “el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, aconteceres, simultaneidades que desafían la traza esquivada de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesuras, dislocaciones, olvidos... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación” (248) sino que también recurre a la “espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio –físico, geográfico– se transforma así en espacio *biográfico*” (248).

Por ello, el personaje necesita trasladarse hacia la casa de veraneo para, en medio de ese anclaje visual y auditivo, reconstruir los devenires biográficos que componen su historia. Para Leonor Arfuch, “La ‘vuelta al hogar’ –después del periplo de una vida– aparecerá fuertemente simbolizada, como rito de pasaje a la madurez” (254). Con este retorno, el personaje recupera memorias personales y recuerdos con los que indagar sobre la historia de los abuelos, tanto maternos (amados e idealizados por ella) como paternos (despreciada una y desconocido el otro).

Tomamos el concepto bajtiniano de cronotopo en la reelaboración que realiza Leonor Arfuch para hablar de la intimidad, entendiéndola como la “peculiar relación entre espacio, tiempo e investidura afectiva que caracteriza la vivencia de *la casa/el hogar* (y que) puede ser definida, con toda propiedad, como un *cronotopo*” (254; cursiva en el original). “El cronotopo es entonces una especie de punto nodal de la trama, tiene una dimensión configurativa, por cuanto inviste de sentido –y afecto– a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad” (255). Sin el regreso a la casa veraniega, sin este hecho de salir despojada de todo a buscar a sus muertos, el relato carece de sentido. Solo en la

intimidad derruida de su casa de niña acomodada podrá unir los recuerdos propios de ese tiempo de regocijo e ingenuidad con la información que acaba de obtener en internet: su abuelo, Félix Fallarás Notivol, de profesión carpintero, ha sido fusilado en las tapias del Cementerio del Torrero el 5 de diciembre de 1936:

Hace ya días que salí a buscar a mis muertos, a ver si les encontraba la voz, y acabé instalada aquí, en una casita abandonada en medio de las ruinas de lo que fue la Grand Oasis Park, urbanización parida en los años setenta para que los hijos de los *high class* no tuvieran que mezclarse con el resto. O sea, para evitar la contaminación, qué idiotez (Fallarás, 2018: 155).

Una vez comentados brevemente los primeros desplazamientos, nos dedicaremos a reflexionar sobre el tercero de ellos: ese desplazamiento interno, entendiendo que el sujeto va desde una manera de mirar el mundo hacia otra manera de reconocerse. En este último tipo de desplazamiento será relevante, entre otras, la noción de archivo que presenta Didi-Huberman.

Pensamos la novela como una ampliación de o un diálogo entre archivos allí donde los archivos han “ardido” (Didi-Huberman, 2004) en función de una toma de postura ideológica clave. En nuestro objeto de estudio aparecen rastros de la(s) memoria(s) que encontramos en los fragmentos y que, podemos interpretar, se trata de una memoria desperdigada en múltiples soportes y recuerdos. Partimos de concebir la obra de arte como herramienta de una “inquietud memorial” (Arfuch, 2015: 1) que articula pasado y presente y da respuestas únicas acerca de qué cosas pretende rescatar la memoria del olvido. Por ello, sostenemos que a la escritora le inquieta el impacto que los hechos acontecidos han dejado en la experiencia posterior de quienes han sufrido las consecuencias de la Guerra y la represión, de manera directa e indirecta. La autora respondería a ese tipo de artistas que utilizan el archivo con el objetivo de unir la práctica de la memoria y la práctica de la escritura y su tarea le ha exigido, según Ana María Guasch “coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema de elementos seleccionados previamente en el que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (2011: 10). Ese corpus está compuesto, como comentaremos, por una

multiplicidad de elementos que responden a diferentes archivos: fotografías familiares, espacios urbanos mantenidos como patrimonio histórico, placas en memoria de las víctimas de la Guerra Civil, fotografías históricas, información extraída de la página Liberadosdelolvido.org, informes de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, fisonomía de barrios cerrados, un recorte del diario *ABC* del 3 de diciembre de 1936, un intercambio con Julián Casanova, coordinador del libro *El pasado oculto*⁷, recuerdos personales, frases populares, imaginaciones, traumas, etc. El objetivo ha sido sacar al archivo de su lugar de mausoleo que nadie visita ni consulta, donde los elementos que lo componen solo reciben el paso del tiempo. “Esa dimensión enfatiza el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado” (Guasch, 2011: 10).

En estas coordenadas se ubica la novela estudiada, que dialoga con los planteos de Leonor Arfuch sobre las relaciones entre el arte, la memoria y el archivo.

Arte y memoria aparecen estrechamente ligados en el horizonte contemporáneo. [Diversas manifestaciones] dan cuenta de esa inquietud memorial donde el pasado –reciente o distante– se articula en el presente y puede operar como un registro crítico respecto de las diversas formas de la violencia: guerras, atentados, migraciones, éxodos, fronteras. En unos y otros casos la visualidad se enfrenta al dilema de la representación, cómo mostrar, cómo hacer justicia, en un sentido ético (2015: 1).

7 Si bien no hemos consultado la obra, sabemos que el libro aludido por la novela en la página 83 es un libro que efectivamente existe. Según la página web de La Casa del Libro la obra se titula *El pasado oculto: fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*, fue publicada originalmente en 1992. En su reseña puede leerse: “Ésta es la historia de una masacre, la que iniciaron los militares sublevados contra el régimen republicano en la madrugada del 19 de julio de 1936. Desde el primer instante, los sublevados pusieron en funcionamiento una máquina terrorífica que destruyó la capacidad de resistencia de las organizaciones obreras y republicanas. Es una historia de víctimas, de miles de asesinados sin garantías, abandonados en las cunetas o en las tapias de los cementerios. Y es una historia de verdugos, de una amplia coalición de militares, clero, propietarios y derechistas que creyeron hacer un servicio a España y a la civilización cristiana, llevando a la tumba a ilustres republicanos, dirigentes políticos, intelectuales, y a miles de hombres y mujeres que de nada tenían. Dirigidas por Julián Casanova, cuatro historiadoras hacen balance exhaustivo de todas esas manifestaciones de terror, en la guerra y en la incivil paz de la posguerra”.

Entendemos que esa “inquietud memorial” de articular pasado y presente para “interpelar la sensibilidad y la responsabilidad común” (Arfuch, 2015: 1) es lo que guía la poética de la autora en esta obra. Una búsqueda de construir nuevas verdades en función de elementos archivísticos que han ido quedando desperdigados e inconexos por la natural imposibilidad del archivo de dar cuenta de todo, pero fundamentalmente por las voluntades ideológicas que han dejado fuera de él un conjunto de elementos de manera intencional, por lo que, como plantea Didi-Huberman “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado [...] los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe” (2004: 1). Así, los archivos oficiales sobre la Guerra Civil española han censurado muchos elementos en pos de la construcción de una identidad nacional basada en una supuesta paz y en los valores cristianos. Ese silenciamiento, ese ser horadado de los archivos, esa selección acerca de lo que permanece y de lo que se oculta ha impedido a un gran número de españoles conocer el destino de sus antepasados y honrar su causa, su muerte y su memoria. La propia exaltación del dogma cristiano se ha construido durante el régimen sobre la base del incumplimiento de sus mandamientos: el régimen tomó el nombre de Dios en vano, mató, dio falsos testimonios, codició y robó bienes ajenos⁸ y prohibió a gran parte de la población honrar a sus familias.

El desplazamiento interno se debe a una coexistencia de archivos que demandan una búsqueda y una ampliación. Un primer archivo es el inconsciente. Ahí radica la necesidad de la búsqueda del personaje. El

⁸ Sobre este particular es interesante el estudio que realiza Michael Rothberg en su obra *The Implicated Subject*, publicada en 2019. Los sujetos implicados ocupan posiciones alineadas con el poder y el privilegio sin ser ellos mismos agentes directos de daño; contribuyen, habitan, heredan o se benefician de los regímenes de dominación, pero no originan ni controlan tales regímenes. Un sujeto implicado no es ni víctima ni victimario, sino partícipe de historias y formaciones sociales que generan las posiciones de víctima y victimario, pero en las que la mayoría de las personas no ocupan roles tan tajantes. Los sujetos implicados, menos involucrados “activamente” que los perpetradores, tampoco encajan en el molde del espectador “pasivo”. Aunque sean indirectas o tardías, sus acciones e inacciones ayudan a producir y reproducir las posiciones de víctimas y victimarios. En otras palabras, los sujetos implicados ayudan a reproducir los legados de la violencia histórica y sostienen las estructuras de desigualdad que empañan el presente; las formas evidentemente directas de violencia resultan estar basadas en lo indirecto.

personaje sabe que, tal como lo plantea Michael Rothberg, somos sujetos implicados en el pasado, pero no por ello somos cómplices de crímenes que hayan ocurrido antes de nuestro nacimiento. El autor entiende al sujeto implicado como aquel que “participa en la injusticia, pero de manera indirecta”. “Lo que estamos viviendo es ‘todavía’ posible también porque la mayoría de las personas se niegan a ver cómo están implicadas –han heredado y se han beneficiado de– las injusticias históricas: las injusticias sincrónicas y diacrónicas están entrelazadas” (2022: s/p). Así, mientras la abuela despreciada comenzó a trabajar a muy temprana edad y su vida estuvo marcada por la miseria y las prohibiciones, la abuela idolatrada se dedicaba a la compra y venta de departamentos por pura diversión.

La novela comienza con una frase rotunda, con una aserción de la propia identidad y un reconocimiento de los espacios oscuros que la habitan: “Me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos. Caminando. Buscar a mis muertos para no matarme yo. ¿Para vivir? No estoy segura. Convocarlos, dialogar con mis muertos” (Fallarás: 2018: 11).

Los archivos familiares comienzan a confluír en esta primera parte de la obra. Frases como “Siete décadas después me lo contó como una forma de recriminarme la vida, el disfrute, ese mundo mullido y fácil en el que me observaba crecer” (16) auxilian a esta mujer acomodada que ha desconocido los sinsabores de la vida y la experiencia laboral que desde la infancia más temprana surcó la vida de su abuela paterna. Un testimonio que irrumpe en el hilo narrativo de la supuesta historia de amor y los detalles de lo cotidiano de su familia paterna. Y el juego cervantino con el lector: el relato en tercera persona se cocina en los intersticios de un yo que necesita anclarse en el mundo y también dejar testimonio del alcance escaso de sus posibilidades narrativas: “Y luego, con la mano sobre la cadera de uno de los dos críos, no sabría decir cuál” (17) se narra el supuesto rezo de su abuela por la noche.

La primera foto en aparecer es, precisamente, la de su abuela paterna: Presentación Pérez. La foto está acompañada con una dedicatoria en letra cursiva: “A mis queridos padres y hermanos con mucho cariño. Presentación” (19). La rusticidad en el peinado, la sencillez en la

vestimenta, contrastará ampliamente con la novena fotografía (130): la de su abuela materna, rubia, elegante, especialmente arreglada para la foto.

Este diálogo entre lo que pudo ser y lo que la narradora sabe que fue, esta contraposición entre las fotos familiares forma parte de esos archivos en disputa: qué decidimos recordar y qué ignorar, qué sabemos y qué suponemos, cómo pueden los retratos darnos las pistas sobre aquello que ignoramos. Una abuela inocente, que brilla en su nobleza y su simpleza, como un abedul. La narradora termina esta semblanza de Presentación Pérez con su búsqueda de justicia, con su deseo de reparación histórica: “Con la rama tierna y plata del recuerdo de Presentación Pérez azotaría los labios de los cínicos hasta hacer de ellos una masa de pulpa y sangre” (19).

La obra funciona como un dispositivo para mantener viva la memoria del pueblo español y para sembrar la necesidad de ampliar y tensionar los archivos implicados en la construcción de ese pasado doloroso que se propuso silenciar, a la vez que construir lo que Rothberg (2022) ha llamado “una memoria multidireccional”, que puede poner en diálogo las realidades sociales del presente con las injusticias del pasado.

Tan solo un fragmento, fuerte y determinante, es lo que compone el capítulo 6 de la obra, y se encuentra acompañado por la foto de un fusilamiento en Zaragoza: “Nada sé yo del hombre que va a morir. Hasta su muerte hicieron desaparecer. / No conocí al Félix Chico. No existe su historia. Hasta eso le negaron” (33).

Esta unión en la misma página puede interpretarse como una necesidad de reconocer que su carencia está en diálogo con muchas otras carencias. La historia de España en tiempo de la Guerra Civil está compuesta por múltiples personajes como el Félix Chico, de los que nada se sabe.

La autora propone en 2018 ese necesario diálogo con los fantasmas del pasado, con sus muertos, para generar no solo una relectura y reinterpretación del relato de vida de las generaciones previas sino, sobre todo, la proyección hacia un futuro que no obvie la memoria colectiva y mantenga viva las voces de las víctimas no solo de la Guerra Civil sino, y fundamentalmente, del largo proceso de gobierno militar que siguió a la

contienda. De esta manera, la autora narra el secreto de su familia a la vez que habilita el diálogo social sobre el trauma transgeneracional y sobre la implicación en la que vive la sociedad española, tan adepta al silencio y el ocultamiento.

Ese trauma se presenta en el personaje en varias oportunidades. Por un lado, tenemos su recurrencia a las drogas, esa salida fácil por aburrimiento, tal como lo plantea al inicio de la novela⁹. Luego, nos adentramos en su mundo de sombras, de sensaciones, de temores hasta entonces infundados, pero que siempre estuvieron allí, que la acompañaron durante toda su vida y no le permitieron construir una identidad desde la seguridad¹⁰. Finalmente, entendemos que su pasado interfiere en su vida cotidiana de una manera desgarradora. Cuando ella misma, en su investigación, se topa con el concepto de “Transmisión Generacional del Trauma de la Violencia Política”, desarrollado en una entrevista periodística. Ese descubrimiento está ubicado en el relato en el mismo capítulo que la revelación del destino silenciado de su abuelo Félix Fallarás Notivol. La resonancia de ambos acontecimientos confluye en la siguiente reflexión:

Me pregunto si tiene todo esto algo que ver con mi incapacidad para amar, me refiero a amar de verdad, AMAR, profunda, íntimamente conmovida, amar y resultar elevada por ese amor. Me pregunto si tiene que ver con este empeño mío en ir matándome, haber vivido instalada en un estado químico de inconsciencia desde que recuerdo. Me pregunto también por qué mi primera reacción ante la TGTVP consiste en burlarme de la tal Valverde y pensar en nuestras excusas. Todos necesitamos alguna excusa para nuestras faltas, nuestra basura. Si has pasado treinta años ciega, más

9 “En la falda del cementerio hubo en tiempos un puñado de viviendas cochambre donde se juntaban los yonquis más duros, los terminales de la heroína. Nosotros a veces íbamos en autobús para ser un poco malos. Nos drogábamos sin rozar el dolor. Malos de puro aburrimiento” (Fallarás, 2018: 20).

10 “Caí entonces en la cuenta de algo que siempre había estado ahí, sobrevolándome desde la infancia: una sensación de impostura, la impresión de no haber pertenecido a aquello nunca del todo. Como cuando te invitan a una fiesta de gente estupenda, gente rica y limpia, y no puedes dejar de saber lo de tu ropa interior” (Fallarás, 2018: 54).

vale que la excusa sea del tamaño de una guerra civil, la peor de todas las guerras (81; uso de mayúsculas en el original).

Según Mandolessi (2012), “el carácter espectral de nuestra memoria hace que no podamos prescindir, ética ni políticamente, de un diálogo con los fantasmas, los que no están nunca *presentes como tales* pero cuya presencia determina –o al menos condiciona– eso que problemáticamente llamamos el ‘futuro’” (párr. 4).

Como ya dijimos, la novela nos propone una revisión de la historia española y una deconstrucción de los discursos que silenciaron los aberrantes acontecimientos llevados adelante entre 1936 y la transición. Se produce una fuerte interpelación al lector, quien aún está atravesado por el discurso del olvido y la reconciliación y que, desde el arte, recibe ese *cross* a la mandíbula arltiano que la sociedad necesita para la reflexión y el replanteamiento de un sistema legal que reproduce el silencio y confina el dolor y la memoria.

Si bien Mandolessi trabaja con un corpus de novelas argentinas que recrean los acontecimientos vividos durante la última dictadura cívico militar, su hipótesis de partida es valiosa para el trabajo que aquí nos proponemos. La autora sostiene que “la figura del desaparecido es el *espectro* que informa nuestra memoria colectiva [...] Y la literatura, como discurso privilegiado en la construcción de esta memoria, es más capaz que otros lenguajes para atender a esta dimensión fantasmagórica” (2012: párr. 5). Adherimos a esta mirada al sostener que es solo mediante la literatura que la memoria colectiva puede lograr esa trascendencia necesaria para proyectarse hacia el futuro y construir sociedades más justas en las que las diferencias ideológicas convivan democráticamente y no se recurra al uso y ejercicio de la violencia y de la anulación y aniquilamiento del disidente.

En este sentido, hablar del fantasma, hablarle al fantasma o hablar con el fantasma pueden ser entendidos como actos de justicia, ya que el habla implica inexorablemente la escucha y en sociedades en las que se han producido crímenes de lesa humanidad se vuelve primordial escuchar lo que los fantasmas tengan para decirnos, aquellos reclamos o relatos que

pueden echar luz sobre los procesos históricos que implicaron a sus cuerpos vivientes y que silenciaron a sus voces. En la escucha radica la posibilidad de la construcción de la memoria colectiva y del futuro de las sociedades. Lo fantasmagórico aparece como un dispositivo que atraviesa toda esta novela de Fallarás. Esa recurrencia en su mente al nombre del abuelo paterno, esa necesidad de conocer su destino, ese tránsito hacia la verdad, ese despertar del personaje en la búsqueda de sus antepasados, ese diálogo interno acerca de la honra que no le pudo dar a sus abuelos paternos implican un desplazamiento hacia un nuevo modo de ver la vida, en el que la verdad de los acontecimientos salga a la luz, en el que se conjuguen los archivos silenciados y en el que sus muertos puedan decir y ser escuchados:

La pregunta era otra: ¿por qué buscar a ciegas, sin más referencia que un nombre y dos apellidos? Porque no me atrevía a preguntar a ninguno de los vivos sobre aquel muerto. Así es. Porque cuando el silencio se instala, el silencio familiar, el silencio absoluto, el silencio que ni el susurro conoce, contagia y te tapa las fosas nasales y no puedes respirar y cristaliza la lengua y la laringe y vela los ojos con el vaho blancuzco de los cobardes (Fallarás: 2018: 82).

Mandolessi (2012) retoma a Davis, quien se pregunta por las causas del regreso de los muertos y concluye que ese regreso se produce porque, tras su muerte, han fallado los rituales de despedida al no haberse podido completar adecuadamente o porque conocen algo que necesitan que salga a la luz, sosteniendo que se trata de alguna injusticia que entienden que debe hacerse pública. Según este autor, la aparición del fantasma es signo de una alteración del orden simbólico, moral o epistemológico y asegura que una vez que se haya corregido tal perturbación, el fantasma se irá definitivamente abandonando para siempre este plano.

Si bien en esta obra el fantasma del abuelo no cobra corporeidad, la pregunta sobre su destino está instalada en la mente del personaje. Recuperando esta pregunta, la obra dialoga con una sociedad sumida en el olvido que aún no ha podido gestionar las herramientas legales para habilitar, desde el Estado, la construcción de una memoria colectiva. Los fantasmas están allí para pedir justicia ante el letargo de un pueblo, para

romper la imposición del olvido, para elaborar (aunque sea desde el plano simbólico del arte) la transmisión generacional de la memoria

Analizando la novelística contemporánea, Becerra Mayor propone redireccionar el rol de la literatura: “En tanto en cuanto es un discurso público, que puede movilizar o desmovilizar, debemos exigirle algo más. Debe ser rigurosa y tener entre sus objetivos contar la verdad” (Becerra Mayor en Corroto, 2015). Entendemos que, según sus planteos, la novela cuyo comentario compartimos consigue ese redireccionamiento solicitado.

Podemos pensar en la obra como un ejemplo del rechazo a hacer el duelo, un rechazo a llevar adelante el proceso en que el dolor quede completamente superado. Tal vez porque la dictadura franquista, a través del silenciamiento, la negación y el escarnio público, prohibió el duelo en ciertos sectores sociales y ese proceso psicológico al haber sido truncado necesita inexorablemente ser revisitado para instaurar la memoria que prohíba en el futuro cometer las mismas atrocidades, que prohíba naturalizar la muerte en manos del Estado y sin sus rituales de despedida. “Los muertos entienden algo que nosotros no alcanzamos. Por eso construyo, construimos sobre ellos. Nosotros somos sobre ellos” (Fallarás, 2018: 158).

En ese tránsito del personaje, eso que hemos llamado “desplazamiento interno” la narradora es consciente de su necesidad de sanar una herida que se origina en el silencio, un silencio que fuera necesario en su vida para ubicarse de un lado de la historia, para ser “una auténtica hija de puta” (203) como dirá llegando al final de su movimiento interno. Al principio enuncia:

Me llamo Cristina y esta es la historia de una familia y sus silencios. La historia de cómo el silencio contagia, atraviesa generaciones y fermenta. Esta es una historia en descomposición, contada para pertenecer.

Esta historia, todo este gesto, empieza y termina en esta vieja urbanización de casitas clónicas situada en una playa de la provincia de Tarragona [...]

Yo era pequeña entonces, luego era joven, y después ya es ahora. Aquí he llegado porque era aquí donde venía desde que hace unos días di el

primer paso y eché a andar. Escribo instalada en los restos de esa misma urbanización. Aquí adonde me han traído mis muertos (34).

Al final de ese recorrido de autoconocimiento podrá ser consciente de su “infancia algodónosa” (35), de sus gestos de desprecio hacia su abuela viuda, porque tejía sus jerséis y le regalaba pases gratis para el cine, la abuela que no sabía llevar sandalias por la rusticidad de sus pies. En su recorrido, no solamente se encuentra con su abuelo Félix, de quien ha descubierto una verdad, sino que se reencuentra con su abuela paterna, con aquella Presentación Pérez a quien decidió ignorar y en ese gesto de volver a mirar, en esa torsión hacia el propio interior y la puesta en crisis de su recuerdo, radica la fuerza de su desplazamiento interno, la verdadera evolución del personaje:

Esta historia, todo esto, el dolor del que arranca mi diálogo con los muertos, empieza en una de esas primeras doce casas, cuando la Grand Oasis Park tiene ya medio centenar de viviendas ocupadas con jolgorio [...] Todo esto empieza en el momento en que un pequeño gorrión entra por la chimenea de [nuestra] casa (38).

Cristina recuerda cómo todos en la casa saben que un gorrión ha quedado atrapado en la claraboya del baño y golpea con su pico para salir. Recuerda que ese cadáver siempre presente e ignorado fue disecándose, a la vista de todos y sin que nadie haga nada para sacarlo de allí. Tal es la presencia constante del cuerpo muerto, que cuando ella llega a esa casa derruida, casi cuarenta años después, la pata seca del pajarito aún se mantiene en esa claraboya. Ni el paso del tiempo ni el abandono ni las inclemencias de la naturaleza han podido borrar su rastro, su huella:

Ahí estoy ahora mismo. Bajo la rejilla, bajo la patita que treinta años después de colarse es solo el esqueje que cuelga de un esqueleto invisible.

Porque esta historia, todo esto, termina con el esqueleto de aquel pajarillo contra la reja del respiradero del baño principal, por la que aún asoma la patita de la pequeña bestia.

¿Por qué nadie dijo que el pajarillo había muerto si todos lo veíamos? ¿Por qué nadie hizo nada, primero por salvarlo, y después por sacar aquel cadáver? Pero las preguntas no se formulan porque romperían el silencio. Y todo empieza y acaba en el silencio.

Ahora aquí ya no vive nadie [...] se han abierto unas grietas por las que entran la hiedra y la humedad de este verano pegajoso y miserable, mosquitos y salamanquesas.

Todo se desmorona excepto la puñetera rejilla con su patita colgando. Todo silencio tiene su pajarillo (40).

Esta alegoría de la muerte que es indiferente al género humano es un gran recurso para pensar la manera en la cual los españoles se aislaron, se beneficiaron, negaron, silenciaron, omitieron el destino de muchos de sus compatriotas, de sus familiares, de los miembros cercanos a su entorno, incluso de quienes, como el pajarillo, convivía con ellos.

¿A quién honramos?

La novela presenta el momento en que la honra debida da un giro en la vida de la protagonista. La construcción de la pobreza, la sencillez del amor mutuo y la honradez en la que han vivido sus abuelos paternos contrasta (como ya lo hemos visto con las fotos de ambas abuelas) con la opulencia, la falta de cariño sincero y el enriquecimiento de sus abuelos maternos. A esos muertos también ha salido a buscarlos y los ha encontrado. Volver a la casa de su infancia regalada y algodonosa ha hecho caer frente a ella el velo que el cariño de ser nieta, de pertenecer, le había colocado. Con respecto a su abuelo materno, el coronel, dirá:

[...] no se paró a pensarlo ni un instante, y agarró los cuatro trastos imprescindibles y se unió a las tropas del alzamiento del general Franco, por llevar la contraria, por no volar al país de su padre, de su familia negada. Bah, no sabía por qué, ni se detuvo a pensarlo. *Estudiante, alto, guapo, culto y rico*, inmediatamente fue nombrado alférez y enviado, para su desesperación, a aquella ciudad interior donde por lo visto hacía falta mano dura (50; las cursivas son nuestras).

También sabe que su abuelo sufrió el desamor y el desamparo tras ser abandonado por el padre en la infancia y que al encontrar su cadáver quiso exhumarlo para saber las causas de su muerte, bastante indignas al perecer, porque murió de un tiro en la cara, como morían los hombres que habían llevado al adulterio a una mujer casada. Exhumar para conocer. Conocer para honrar.

También Cristina comprende las causas por las que su abuelo se unió al bando de los sublevados: el decreto de expulsión de los jesuitas firmado por el presidente republicano Manuel Azaña en 1932. Comprender esto para el personaje central de la obra será crucial, una manera de entender los motivos de la maldad del coronel: con la expulsión de los jesuitas el abuelo Pablo Sánchez (Juárez) Larqué perdió lo más conocido a un hogar que tenía. Al respecto, la protagonista reflexiona:

Las cosas de la Historia, de la historia con mayúscula, modifican nuestras pequeñas, insignificantes existencias. Si el gobierno de Manuel Azaña no hubiera firmado aquel 23 de enero de 1932 la orden de expulsión de los jesuitas, el joven Pablo Sánchez (Juárez) Larqué seguramente no se habría sentido tan brutalmente preocupado por la Guerra Civil de un país que nunca consideró del todo el suyo (157).

De su abuela materna, María Josefa, a quien ella llama La Jefa, sabe que es hija del capitán de Caballería Julio Íñigo Bravo, barón de Apizarrena (2018: 110), educada en el convento de las ursulinas en Valladolid. El capítulo titulado “PRIMERO DE NOVIEMBRE DE 1945” (127; mayúsculas en el original) constituye la descripción del modo de hacer y de entender la vida de esta mujer.

Acerca de este matrimonio, su propia nieta piensa lo siguiente:

Aquellos hombres y mujeres que poseen el dinero suficiente como para no dedicar un minuto de su vida a pensar en el dinero caminan distinto, aquellos que saben hacerlo, no dedican a sus monedas un tiempo que sus monedas no necesitan. Luego, además, entre ellos hay algunos cuyo aspecto resulta extraordinario (129).

[...]

María Josefa comparte con su marido la idea de hierro. “Las cosas tienen que ser como tienen que ser”. Y así son. No recuerda haber pensado nunca en el amor. Todo su entrenamiento en lo que lleva de vida, toda su educación ha ido encaminada a denostar tamaña cursilería, propia de empleadas, del servicio, propia de idiotas (131-132).

Este matrimonio, desde el inicio falto de verdadero amor, se separó cuando sus miembros rondaban los 80 años.

Según Charlotte Díaz,

El papel de la literatura es indudablemente esencial si queremos detener la transmisión del trauma, ya que como mantiene Valverde Gefaell, para superar el trauma debemos hablar con nuestras familias, con los testigos – que [...] van desapareciendo poco a poco-, debemos representar aquellos olvidados, darles voz y sacar la memoria de los vencidos para romper con el silencio; por lo cual, la literatura sí cumple un papel mnemotécnico fundamental (2020: 73).

Por eso, creemos que (anclados en esta necesidad) se genera la recurrencia hacia la construcción de una literatura posautónoma: esa necesidad de narrar el propio pasado, la propia vida, de proponerle al lector la confusión entre realidad y ficción y mostrar la subjetividad individual por medio de recuerdos temporales y espaciales, íntimos y concretos.

Ante el mandamiento de “honrar a tu padre y a tu madre”, el viaje introspectivo que realiza la narradora-autora-protagonista le permite reconciliarse consigo misma y comprender su estar en el mundo. Solo honrando a sus antepasados silenciados, Fallarás podrá obtener una larga vida en la tierra. Reinterpretamos esta promesa de longitud en el sentido de calidad de vida y entendemos que a la sociedad española le resta honrar a muchos antepasados para encontrar esa paz que se escabulle y se rompe en cada escena del trauma transgeneracional que atraviesa a las generaciones actuales, que no han vivido ni han sufrido de manera directa las consecuencias de la guerra, pero que sufren tormentos y angustias de manera incomprensible.

Como dice José María Ruiz Vargas:

La guerra marcaría violenta e indeleblemente tanto la memoria de sus protagonistas directos e indirectos como la de sus descendientes y la de todas las generaciones futuras, porque a la barbarie de los tres años de contienda habría que añadir cuarenta años de feroz represión, durante los que el terror institucionalizado y la violencia [...], el control social, la degradación y la humillación de los vencidos, etcétera, no solo añadieron más sufrimiento sino que abrieron aún más las profundas heridas psicológicas heredadas de la guerra, a tiempo que impedían sañudamente la más mínima posibilidad o tentativa de sanarlas (2006: 5).

La maldad y el ejercicio simbólico de poder desde los vencedores hacia los vencidos se hacen evidentes en las diferentes posibilidades de existencia de las familias de origen del personaje central de la novela y en los vínculos que se entretejen entre ellas.

Podemos cerrar nuestra lectura de la obra retomando la hipótesis inicial de ese tercer desplazamiento, ese movimiento interno del sujeto desde una manera de mirar el mundo hacia otra manera de reconocerse. Esa hipótesis, que hemos intentado constatar a lo largo de este trabajo y a través de comentarios teóricos, interpretaciones y citas de la novela madura en el capítulo catorce de la propia obra, cuando la protagonista hace referencia a su decisión de “echar a andar desnuda de todo” (Fallarás, 2018: 71): “Mi decisión es extrema porque esto que hago es extremo. Arranca con ella una ruptura irreparable con lo que hasta hoy eran mis cimientos, con la ceniza. Una ruptura cuyo futuro y final resultan inciertos” (71).

Seguramente los pueblos atravesados por los pasados traumáticos del siglo XX y de lo que va del presente siglo necesiten de muchas otras personas capaces de afrontar esas rupturas para quitar el manto de hipocresía que implica el liviano mandato de reconciliación. Afrontar mientras las heridas del trauma permanezcan abiertas y se mantengan con vida tanto los testigos inmediatos de las atrocidades cometidas en nombre de un bien supuesto como sus descendientes directos: “Las heridas, como el tiempo que vivimos, como este país mismo, abren su pus sobre el silencio” (161).

Referencias

Arfuch, Leonor (2015). “Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto”. *Z Cultural*, año 10, n. 2. Disponible en: <http://revistazcultural.pacc.ufrrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>

Arfuch, Leonor (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo.

Corroto, Paula (2015). “La guerra civil todavía no ha sido narrada”. *Eldiario.es*, 12 mar. https://www.eldiario.es/cultura/libros/guerra-civil-todavia-narrada_1_4334177.html

Cortes Generales de España (2007). “Ley 52/2007”. *BOE.es*, n. 310, 27 dic. <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52>

De Benito Mesa, Iris (2018). “Cristina Fallarás, “Honrarás a tu padre y a tu madre””. *Diablotexto Digital*, vol. 3. 137-140. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.3.13703>

Díaz, Charlotte (2020). *La transmisión transgeneracional del trauma de la Guerra Civil española en Otro mundo de Alfons Cervera: ¿Cómo puede la sociedad española superar su trauma transgeneracional?* Master en Langues et Lettres Modernes. Louvain: Université Catholique de Louvain. Disponible en: <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A25473>

Didi-Huberman, Georges (2004). “El archivo arde”. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. *Filologiaunlp.files.wordpress.com*, mayo 2012. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

Fallarás, Cristina (2017). “Hablando de memoria”. *YouTube.com*, 20 dic. <https://www.youtube.com/watch?v=n8FAOrtTOXU>

Fallarás, Cristina (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.

Guash, Anna María (2019). *Arte y archivo*. Madrid: AKAL.

Ludmer, Josefina (2020) [2010]. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mandolessi, Silvana (2012). “Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la posdictadura argentina”. V *Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y Memoria: Miradas sobre el Pasado Reciente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_24/mandolessi_%20mesa_24.pdf

Milanesio, Adriana (2022). “Cuando el pasado individual se torna pasado colectivo. *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás como metáfora de la España Contemporánea”. V Congreso Internacional de la Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Simposio ‘Transhemisféricos y transatlánticos: diálogos en el Sur’. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 07 a 09 de nov. En prensa.

Rothberg, Michael (2022). “El sujeto implicado: Más allá de víctimas y perpetradores”. Traducción del primer capítulo de *The Implicated Subject*. *Revistatransas.com*, 23 jun. <https://www.revistatransas.com/el-sujeto-implicado-mas-alla-de-victimas-y-perpetradores/>

Ruiz-Vargas, José María (2006). “Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n. 6. s/p. Disponible en: <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d012.pdf>

Valverde Gefaell, Clara (2014): *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma generacional de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Madrid: Icaria.