

**LUIS EDUARDO AUTE Y LA (POS)MEMORIA
DE LA BATALLA DE MANILA DE LA II GUERRA MUNDIAL¹**

LUIS EDUARDO AUTE AND THE (POST)MEMORY
AROUND THE BATTLE OF MANILA IN WORLD WAR II

Rocío ORTUÑO CASANOVA

Universidad de Alcalá / Universiteit Antwerpen
mrocio.ortuno@uah.es

Resumen: Este artículo revisita la trilogía de obras realizadas por Luis Eduardo Aute en 2012 en torno a su experiencia en la Manila de la posguerra mundial: el cortometraje *El niño y el basilisco*, el disco *El niño que miraba el mar* y el cómic *El niño y el basilisco*. Las obras se presentan como continuadoras de dos tradiciones, la de la producción cultural sobre la memoria histórica en España y la de los testimonios sobre la II Guerra Mundial en Manila. Se pone de relieve la singularidad de estas obras como expresión inmersiva, transmedia y elaborada de la experiencia traumática.

Palabras clave: Luis Eduardo Aute. Canción de autor. Memoria. Trauma. Filipinas. II Guerra Mundial.

Abstract: This article revisits the trilogy of works produced by Luis Eduardo Aute in 2012 about his experience in post-World War II Manila: the short film *El niño y el basilisco*, the album *El niño que miraba el mar* and the comic *El niño y el basilisco*. The works are presented as continuing two traditions, that of cultural production on historical memory in Spain and that of testimonies on World War II in Manila. The singularity of these works as an immersive, transmedia, and elaborated expression of the traumatic experience is highlighted.

Keywords: Luis Eduardo Aute. Songwriting. Memory. Trauma. Philippines. World War II.

¹ Este artículo se ha desarrollado dentro del marco del programa de atracción de talento María Zambrano mediante el que estoy vinculada al grupo GILCO de la Universidad de Alcalá. A la vez, es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona.

1. INTRODUCCIÓN

La profesora Joyce S. Martin reflexionaba en su participación en el congreso de la Memory Studies Association sobre las particularidades de los estudios de trauma en Filipinas. Para ello, explicaba la implicación de una serie de nociones tagalas en la rememoración y procesamiento del trauma en un país que sufrió la ocupación japonesa y la destrucción completa de Manila durante la II Guerra Mundial². Dos de estos términos eran *tandaan*, que es un verbo que puede traducirse como anámnesis o reminiscencia, y *limot* que tiene el doble sentido de *olvidar*, por un lado, y de recoger algo del suelo, por otro. Literalmente, *tandaan* se refiere a las marcas que un evento deja en una persona, como si fuera una tablilla de cera, apunta Martin, a través de las cuales se pueden evocar recuerdos en un ejercicio de procesamiento y reconstrucción. Además, *tandaan* está ligado a la edad; no en vano el adjetivo derivado de esta palabra, *matandá*, significa anciano. No se trata de un recuerdo literal, narrativo, sino impresionista pero que conlleva un proceso. Por otro lado, el doble sentido de *limot* nos lleva a la paradoja del olvido en uno de sus significados y la recuperación de algo a priori desechado, en el otro.

Me parece importante tener estos dos términos en cuenta junto a otros procedentes de los estudios memorísticos europeos y norteamericanos a la hora de analizar, como se hará en este artículo, la obra multimedia y transmedia sobre la II Guerra Mundial en Manila del cantautor filipinoespañol Luis Eduardo Aute, consistente en la novela gráfica *El niño y el basilisco* (2012c), su versión animada de 21 minutos del mismo título (2012b) y el disco que le sirve en parte de banda sonora, titulado *El niño que miraba el mar* (2012a). La que llamaré la trilogía de *El niño y el basilisco* se pone en valor aquí como obra de creación terapéutica a partir de las declaraciones del propio autor sobre su relación y trayectoria con la pintura y el dibujo que complementan la expresividad de la canción como *voiced (post)memory* (Romera-Figueroa 2020). Esta obra es única en el espacio intermedio que ocupa entre los estudios memorísticos en España, donde se desarrolla, y en Manila, donde surge la experiencia traumática que se rememora y se procesa en un ejercicio de *tandaan*. Además, debido a la corta edad que tenía el autor cuando se desencadena el trauma, parece adecuado pensar en la noción de *limot* y su doble sentido como algo olvidado pero que se retoma a partir de sensaciones muy difusas y se reconstruye a través de la narrativa de los padres. A su vez, los estudios sobre el holocausto europeo y en concreto las obras de Dominick LaCapra, llevan a pensar en la experiencia que Aute tuvo de la II Guerra mundial, tal y como la representa en las obras de las que este artículo se ocupa, como un traumatopismo, un evento que va a definir un desarrollo alternativo en el cantante. De esta manera, y con el objeto de posicionar esta obra de la creación de Aute como un nuevo tipo de expresión artística de la II Guerra Mundial en Manila que bebe mucho de los trabajos memorísticos hechos en Europa pero

² Véase la intervención de Joyce S. Martin en una mesa redonda del III Congreso Anual de la Asociación de Estudios de la Memoria, que tuvo lugar en la Universidad Complutense de Madrid (28-29 de junio de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=bQGBDk0wQDg> (00.19.25-00.27.25) [26/04/2023].

también del sustrato filipino del cantautor y su trauma, argumentaré su singularidad al ocupar un espacio intermedio en género, narrativa y forma de remembranza. Finalmente, se reflexionará sobre la interacción entre memoria y posmemoria, sobre la aportación de la transmedialidad a la expresión del trauma y sobre el papel de los sonidos en la evocación de la guerra y del impacto que tuvo en el autor.

2. LITERATURA Y MEMORIA EN ESPAÑA

Aleida Assmann afirma que “el boom de la memoria refleja el deseo generalizado de reclamar el pasado como parte indispensable del presente” (Hirsch, 2021: 61). En el caso de España, la extensión del fenómeno de la literatura sobre la memoria histórica de la Guerra Civil lo convirtió a principios del siglo XXI en una “moda literaria” (Becerra Mayor, 2015) que hizo ubicua la reflexión sobre la vigencia y la necesidad de reparación de los crímenes cometidos en la década de 1930. Esta reflexión no llega exclusivamente de la mano de la novela, que ha sido el género más estudiado y al que se refería Becerra Mayor al definir esta moda como tal: como destaca Elia Romera-Figueroa (2020: 213), al calor del ambiente que propició la promulgación de la Ley de Memoria histórica de 2007 aparecieron algunas canciones de cantautores que recuperaban la memoria de los vencidos en la Guerra Civil Española. Es el caso de la canción de Ismael Serrano “Al bando vencido” (1998), “Huesos” de Pedro Guerra (2004) o “Los hijos de España” de Luis Pastor (2009), así como libros de poemas, pongamos por ejemplo *Vista cansada* de Luis García Montero (2011), cómics como *Todo 36-39. Malos tiempos* (Giménez, Pinilla, y Martín 2011) e infinidad de películas. Todas estas obras surgen por lo general de una intelectualidad de izquierdas que apoya, frente a la derecha tradicional española, la necesidad de recuperación de la memoria por parte de las generaciones que no vivieron el conflicto, como forma de reparación hacia el bando de los vencidos en la guerra, los cuales nunca tuvieron una conclusión de esta que asignara culpas, como sí la tuvieron los vencidos de la II Guerra Mundial en Europa gracias a los juicios de Nuremberg.

A pesar de esta inclinación ideológica inicial de dicha moda, la tendencia, el ambiente social y por qué no, el éxito editorial, generaron productos culturales que, siguiendo un esquema similar, trataban de otros episodios olvidados y supuestamente traumáticos de la historia de España (Ortuño Casanova, 2015; Colmenero, 2018). Dentro de estos episodios memorísticos alternativos se encontraban dos momentos de la historia de Filipinas que resultaron especialmente atractivos para algunos escritores y escritoras no tan significados en la izquierda o abiertamente conservadores: la revolución independentista de 1896-1898 y la batalla de Manila de la II Guerra Mundial, sobre la que se publicaron varias novelas en la segunda década del siglo XXI (Ortuño Casanova, 2015). Algunos de los autores y autoras que abordaron estos temas eran descendientes de españoles que habían habitado en el archipiélago. A principios del siglo XXI, decidieron retomar la vieja historia de sus antepasados y novelarla. Es el caso, por ejemplo, de Susana Cayuelas, que, a partir de la lectura de una carta de su bisabuelo, quien vivió en

Filipinas durante la revolución de 1896, decide escribir *Cartas desde Manila* (Cayuelas Porras, 2018: s.p.; Torres, 2019: s.p.). También es el caso de Josep Moya-Angeler Mediano y César Mediano Weiker, quienes en su novela *¡Olvidad Filipinas!* recuperan la experiencia de su antepasado Mariano Mediano en la revolución independentista (Moya-Angeler y Mediano Weiker, 2004). Por su parte, Marta Gálatas tenía también familia relacionada con Manila, y en *Dejé mi corazón en Manila* rememora el episodio de la II Guerra Mundial en esta ciudad (2017), como también lo hace la novela *Muerte en Manila de Álvaro del Castaño* (2019). En este caso, Del Castaño narra el evento durante la II Guerra Mundial del asalto por parte de los japoneses al consulado español en Manila que regentaba su abuelo, el falangista José del Castaño³. Un poco especial es la novela *La última de Filipinas*, de Carmen Güell, con título que refiere a la película de 1945 *Los últimos de Filipinas* sobre el episodio de la Revolución filipina muchas veces revisitado en el cine, la televisión y la literatura. En esta obra, la escritora catalana da forma literaria al relato en primera persona y contado de viva voz de Elena Lizárraga, testigo de la II Guerra Mundial en Filipinas (2005).

Aunque los grupos menos progresistas del espectro político español han negado en múltiples ocasiones el derecho y la necesidad de la reivindicación y divulgación de la memoria de los vencidos de la guerra civil alegando entre otros motivos que no vale de nada remover el pasado (Bernecker, 2011: 80, 83, 85-88), a través de las novelas sobre Filipinas sí que se reivindicaron y divulgaron la nostalgia imperial y el recuerdo de la excolonia, emprendiendo un ejercicio de desindividualización de los recuerdos familiares para apropiarse las supuestas hazañas de una nación en tiempos pretéritos. Así, por ejemplo, el libro de Susana Cayuelas comienza con el siguiente prefacio:

Perder Filipinas fue una gran tragedia para España y los españoles. Que después no se independizara, sino que pasara a ser una colonia de Estados Unidos, hace que esta herida sea mucho más profunda. Pero yo, como española orgullosa de mi país, reivindico la gloria que fue que las islas Filipinas fueran una parte de España durante más de trescientos años. No olvidarlo, es una de las causas que me han impulsado a estudiar su historia en el último tercio del siglo XIX (Cayuelas Porras, 2018: 9).

Aquí la autora muestra una identificación de la experiencia personal con la nacional: la historia que cuenta, basada en la experiencia de sus antepasados, pasa a ser una reivindicación del colonialismo español.

3. LA NARRATIVA DE AUTE EN EL CONTEXTO DE LA MEMORIA DE LA II GUERRA MUNDIAL EN MANILA

La postura ideológica de Luis Eduardo Aute difiere, sin embargo, de la de aquellos que reivindican con nostalgia el imperio español y su extensión en el archipiélago

³ Véase el artículo en *¡Hola!*: “Álvaro del Castaño regresa a la escena literaria con *Muerte en Manila*”: <https://www.hola.com/sociedad/20190319139207/alvaro-del-castano-muerte-en-manila/> [26/04/2023].

asiático. Sus escritos recorren un camino contrario: el de la individualización de sus recuerdos frente al archivo histórico institucionalizado, propio del proceso de posmemoria, según Marianne Hirsch (2021: 60), como reivindicación del vínculo personal con ese momento histórico, a pesar de que, como se argumentará a lo largo del artículo, la obra de Aute se encuentra en un punto intermedio entre memoria y posmemoria y enlaza con generaciones anteriores y posteriores.

Comencemos por los hechos: la cruenta guerra Mundial tuvo un oscuro colofón en Manila del que fueron testigos el cantautor Luis Eduardo Aute (Manila, septiembre de 1943 – Madrid, abril de 2020) y sus padres, un barcelonés que trabajaba en la compañía de tabacos de Filipinas y una filipina hija de españoles, que vivían entonces en el archipiélago asiático. Entre febrero y abril de 1945 y en plena huida en desbandada bajo los bombardeos del general McArthur, los japoneses perpetraron una masacre con la población filipina y española presente en Manila y quemaron todo lo que encontraron a su paso, a la vez que las tropas estadounidenses bombardeaban la ciudad⁴. La familia Aute se ocultó en el hospital General de Ermita, en el centro de Manila. Su casa quedó completamente destruida en el fuego cruzado y, según relata el propio Luis Eduardo que le contaba su madre, el niño pasó varios días sin comer y temieron por su vida (Donoso, 2016, s. p.).

Nueve años más tarde se mudaron a España y la familia se instaló en Madrid, quedando difuminado su pasado filipino. Aute alcanzó la fama en España en los años setenta y ochenta por su faceta de cantautor, compositor y más adelante también intérprete de canciones como “Al alba” o “Las cuatro y diez”. Más allá de sus canciones, también desarrolló su arte por medio del dibujo, el cine y la poesía, con particularidades como los *poemigas*, una especie de antipoesía que conecta en ocasiones con la greguería por lo llena de ironía y los juegos de palabras. Entre estos *poemigas* encontramos rastros de su relación con su pasado filipino, por ejemplo, en el titulado “*Magandang gabí*”, que significa ‘buenas noches’ en tagalo, lengua que el cantautor seguía siendo capaz de hablar de adulto a pesar de que nunca volvió a Filipinas desde que se marchara en 1955, con tan solo 11 años⁵. El poema, destacado por Isaac Donoso como uno de los pocos que revelan la filipinidad del autor (2016), reza:

⁴ En la referencia que se hace al evento en el cortometraje *El niño y el basilisco*, se omite la masacre japonesa. Lo único a lo que se hace referencia es al bombardeo estadounidense. En el minuto 00.01.38 aparece un rótulo: “Manila. Febrero de 1945. Las fuerzas aéreas de Estados Unidos bombardean la ciudad”. A continuación, aparece un enjambre de aviones soltando bombas y la ciudad siendo totalmente destruida por dichas bombas. La culpabilización a las fuerzas aéreas estadounidenses, sin dejar de ser cierta, no es la más frecuente. De hecho, en la mayoría de las narrativas en español de la batalla de Manila, se trata a los estadounidenses como libertadores y héroes. El cambio de perspectiva conecta, entre otras cosas, con la ideología izquierdista del autor y su querencia por Cuba.

⁵ Véanse las declaraciones para *Revista Filipina* de Aute (2016: sec. 23, 24) y el vídeo “Aute II. He could speak Tagalog”, tomado del Facebook del Instituto Cervantes de Manila, 2 de noviembre de 2021: <https://www.facebook.com/InstitutoCervantesManila/videos/572355150714265/> [26/04/2023].

Animal de Manila
 sería
 este autómata
 que ya
 soy (Aute, 2017: 160).

La identificación con Manila lo transporta a su infancia. En una entrevista digital respondida para *Revista filipina*, el cantautor recuerda que cuando llegó a Madrid por primera vez se hallaba desubicado por la falta de pertenencia, sus dificultades para escribir en español y el haber sido sacado de su contexto manileño. Así lo afirma: “La adaptación fue difícil, el encuentro con el frío, una escenografía muy distinta, costumbres distintas... clases exhaustivas de gramática y redacción para ingresar en el Colegio de Nuestra Sra. de Las Maravillas. No sabía escribir en castellano pues mi educación fue toda en inglés” (Aute, 2016: sec. 13).

A pesar de no aparecer mucho en su obra, parece que Aute exploraba su vinculación filipina de otras maneras, por ejemplo, con encuentros frecuentes con el poeta Jaime Gil de Biedma, con el que compartía recuerdos del archipiélago. Según afirmaba el cantautor en una entrevista para *La vanguardia*, sus encuentros con Gil de Biedma eran frecuentes, y hablaban de poesía y de Filipinas. Al parecer, idearon un plan para grabar un disco con poemas de Gil de Biedma musicalizados por Aute e interpretados por Pepa Flores, más conocida como Marisol (Bonet, 2015: s.p.). El disco nunca llegó a realizarse, pero Aute compiló una carpeta de los poemas que Gil de Biedma pensaba incluir, corregidos para su adaptación musicada. Entre estos se encontraba “Ha venido a esa hora”:

No vive en este barrio.
 No conoce las tiendas.
 No conoce a las gentes
 que se afanan en ellas.
 No sabe a lo que vino.
 No compra aquí la prensa.
 Recuerda las esquinas
 que los perros recuerdan.
 Ventanas encendidas
 le agrandan la tristeza.
 Corazón transeúnte,
 junto a las casas nuevas
 camina vacilando,
 como un hombre a quien llevan.
 El viento del suburbio
 se le enreda en las piernas.
 La calle como entonces.
 Como entonces ajena.
 Y el aire oscurecido
 la noche que se acerca.
 Cuando dobla la esquina
 y aprieta el paso, sueña

que el tiempo no ha cambiado,
jugando a que regresa.
Luego pasa de largo,
y piensa: fue una época (Gil de Biedma, 2016: 196).

El poema es significativo por la dislocación del sujeto descrito, la desubicación del que se ha trasladado y ha vivido en varias ciudades, experiencia que compartían Gil de Biedma y Aute, en especial al haber vivido ambos en un lugar tan distante de España como es Manila. La sensación de no pertenencia que Aute iba a hacer suya en ese disco que nunca se grabó, devuelve a las declaraciones sobre su infancia y la llegada a Madrid. Esa era, en realidad, la segunda vez que perdía su ciudad natal, tras la destrucción de Manila en la II Guerra Mundial.

El cortometraje *El niño y el basilisco* comienza con un Aute adulto dibujando en su casa que recuerda esa guerra al mirar el mar. El mar se usa como metáfora que une lugares y edades⁶ y que aparecen representadas, además de en la letra de la canción y en la narrativa del cortometraje, en una serie de fotografías de entre las que destacan tres que unen tres generaciones de Autes.

En la primera fotografía del colofón del cortometraje, aparece Luis Eduardo Aute con apenas dos años, sentado en el malecón de Manila, de perfil, mirando el mar. La fotografía, según se afirma en un rótulo, la tomó su padre, Gumersindo Aute, en 1945. En la segunda fotografía aparece Luis Eduardo Aute adulto, en la misma postura y tomado desde el mismo ángulo, sentado en el malecón de la Habana y mirando al mar. Esta, tomada por su hija Laura Aute en 2011, provocó la creación de la canción y la película, según afirma el propio autor, al juntar ambas fotos (Aute, 2016: sec. 17). Ese *juntar ambas fotos* se recrea en la tercera fotografía, una composición de las dos primeras, en las que el engaño visual une La Habana y Manila y los océanos Atlántico y Pacífico. La fusión de los mares implica además un puente temporal entre el niño Aute y el Aute adulto, el basilisco (Imagen 1):

⁶ Dentro del ámbito de los estudios filipinos, Wytan de la Peña había utilizado el término *wansalwara* (de *one salted water*) para proponer una lectura de las literaturas filipinas en combinación, como un todo unido por un solo agua salada. Es decir, que toma prestada la palabra de las islas del sur de Oceanía como metáfora de una lectura archipelágica que aúna todas las literaturas filipinas en diferentes lenguas como un solo corpus (De la Peña, 2009: 79).



Imagen 1. Composición manipulada de las fotografías de Luis Eduardo Aute tomadas en Manila en 1945 y en La Habana en 2011. Fuente: *El niño y el basilisco* (cortometraje, 00:20:22).

Todavía aparecen más fotografías tomadas en Manila, en el mismo malecón: una en la que Aute y su padre están de espaldas, y otra en la que está en medio de sus padres, de frente los tres, dando la espalda al mar y mirando, por tanto, la ciudad destruida (Imagen 2):



Imagen 2. Fotografía de 1945 tomada en el malecón de Manila. De derecha a izquierda, Gumersindo Aute Junquera, Luis Eduardo Aute y Amparo Gutiérrez Répide. Fuente: *El niño y el basilisco* (cortometraje, 00:19:51).

Estas fotografías son las que insertan a Aute en el contexto de la tragedia de modo implícito. La fotografía entre sus padres lo conecta con la imagen que se publica en los apéndices del cómic, en la que aparecen Gumersindo Aute y Amparo Gutiérrez-Répide con los escombros de la ciudad de Manila arrasada (Imagen 3).



Imagen 3. De derecha a izquierda, Gumersindo Aute Junquera y Amparo Gutiérrez-Répide posan en Manila con escombros detrás de la ciudad en ruinas en 1945.

Fuente: Donoso (2016: s.p.).

Miriam Hirsch, al hablar de posmemoria, cuenta cómo aquellos que reciben una “memoria heredada” se aferran a las fotografías familiares para individualizar las estructuras memorísticas políticas y culturales, comunes a un colectivo mucho más grande, que les resultan más distantes (2021: 60). Es la manera que tienen de reivindicar que esa realidad pasada también les afecta a ellos, como prueba de su derecho reivindicativo. Hirsch afirma que “la indexicalidad de esta fotografía es más performativa —está basada en las necesidades y los deseos del espectador— que fáctica” (2021: 95). El conjunto de fotografías presentadas justifica precisamente la presencia de Aute entre aquellas ruinas, aunque no se ve ahí. Él no está en las imágenes de archivo que recrea mediante dibujos en el cortometraje. Tras él solo se ve el malecón, no las ruinas que sí que se ven tras sus padres. Las fotografías son un modo de justificar su presencia allí, como luego recrea en el corto. De esta manera se personaliza la experiencia colectiva de la batalla de Manila.

Volviendo a la conexión entre el Aute niño y el adulto/basilisco, y al simbolismo del mar, en el minuto 00:12:00 del corto se aprecia que el niño mirando al mar ve la aurora, lo que coincide con la letra de la canción que hace de banda sonora, que dice “No es consciente de que incuba el mal de aurora / Ese mal del animal que ya soy yo”. En la aurora del corto, lo que sale del horizonte no es el sol, sino la cabeza del basilisco. Al final de la película, la escena vuelve a la habitación donde Aute adulto pintaba. En un momento dado, el cantautor se asoma a la ventana y observa el amanecer en el mar. Esta vez, en lugar del sol, lo que se levanta iluminando el día es la cabeza del niño Aute, como reflejo de lo que había pasado con el basilisco y otra vez con el mar uniendo a ambos: basilisco / yo adulto y niño. El cortometraje está lleno de onirismo, y no es de extrañar,

conociendo el surrealismo patente en los poemas y *poemigas* de Aute⁷, pero por medio de este onirismo es capaz de extraer sueños, inquietudes y miedos relacionados con el trauma de la vivencia, de primera o segunda mano, de la destrucción de Manila durante la II Guerra Mundial. Los fantasmas del Aute niño y de los restos de aquella ciudad aun parecen asaltar al adulto en forma de sol tras el mar, en una vinculación entre pasado y futuro que se puede leer en clave de lo que José Colmeiro, en el contexto de la Guerra civil española y su recuerdo, llama *haunting*:

One recurring element used in these works has been the trope of haunting, which underlies the ghostly nature of the past in its ever-returning nature, projecting its shadow towards the present and the future. These haunting narratives thus make visible the disappearances and absences silenced in normative historical accounts, and replicate the process of confronting a difficult past that still needs to be dealt with in the present (Colmeiro, 2011: 30).

La idea de *haunting* coincide con la descripción que hace Aute del origen del corto y la canción. El cantautor afirma que “ese trabajo fue muy importante para mí en cuanto a que me reencontré con mi propia infancia y los fantasmas del paso del tiempo” (Aute, 2016: sec. 17). La canción y el cortometraje no son, por tanto, una forma de desenterrar recuerdos olvidados, sino de sacar a la luz y hacer públicos fantasmas que crean puentes entre el Aute niño —*haunting*— y el Aute adulto —*haunted*—.

Dada la juventud de Luis Eduardo Aute, que tenía año y medio cuando sucedió el bombardeo de 1945, es difícil que recuerde por sí mismo la narrativa de los hechos, sus detalles, las ubicaciones ni sus causas, pero sí los ruidos y las sensaciones, que son, a pesar del desconocimiento original del peligro, parte del trauma. La explicación de las circunstancias límites de esa situación, que parece haber tenido una influencia importante en el ciclo de las tres obras multimedia que publicó en 2012, en pleno fervor de narrativas y productos culturales sobre la Guerra civil española, debió ser transmitida por sus padres, como se desprende del relato que el propio autor hace de su recuerdo de la II Guerra Mundial:

Yo nací en 1943 por lo que *apenas tengo información* de esos años terribles. *Por mis padres* supe que la ocupación japonesa fue más o menos llevadera, *los peores recuerdos* fueron los de la “liberación” por parte de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos. Nuestra casa quedó absolutamente destruida. Durante los 13 días de asedio del bombardeo, nos refugiamos en el Hospital General. Medio hospital fue bombardeado y, por suerte las estancias donde nos refugiábamos quedaron en pie. *Según me contaban* durante esos 13 días no recibí alimento alguno, ni sólido ni líquido por lo que temieron por mi vida (Aute, 2016: sec. 9 [La cursiva es mía]).

⁷ Sobre el tema del surrealismo y el onirismo en Aute, véase la caracterización que José Ramon Trujillo hace de la obra de Aute, apoyándose en Caballero Bonald y en Ernesto Sábato (Trujillo, 2015: 160).

El énfasis en la falta de información y la transmisión por parte de los padres nos ubican en el ámbito de la memoria heredada. Ciertamente, su trabajo se aleja tanto de los realizados en el siglo XXI por generaciones descendientes de testigos de guerras en Filipinas como de aquellas obras escritas por testigos directos de la batalla en torno a los años 1940 y 1950. Me refiero a obras de tipo testimonial, escritas en primera persona pero que van presentando las experiencias de otras personas en crudo, en discurso directo, con el afán de reflejar con toda fidelidad y todo el horror los eventos de esa guerra. Algunos ejemplos de esas narrativas⁸ son la obra de Benigno del Río *Estampas de la ocupación: fragmentos de mi diario de guerra y liberación* (1952), José G. Reyes *Terrorismo y redención* (1947), y el relato de Paz Zamora Mascuñana “Nuestros últimos cinco días bajo el yugo nipón” (1960)⁹. Estas obras pretenden dejar testimonio del horror del trauma sin procesar y se estructuran como un collage de testimonios, listas de personas ejecutadas e incluso de poemas sobre la guerra —como el de Guillermo Gómez Windham que aparece en el texto de Reyes— conectados únicamente por la experiencia de la batalla. Los textos son, por tanto, una modalidad de, por un lado, identificación y confirmación de las penurias vividas en el ataque por la multiplicidad de voces que los autores añaden a la suya, y por otro de *acting out* en el sentido que le da a la expresión Dominick LaCapra. El teórico reinterpreta la noción freudiana de *acting out* como una repetición compulsiva sin elaborar de los eventos vividos de manera que se reviven como si todavía se estuviera en ese pasado, a modo de *flashback* (LaCapra, 1998). Un ejemplo de los horrores narrados por de los Reyes es el siguiente testimonio:

En las ruinas del Dr. De la Paz habría no menos de doscientos o cuatrocientos individuos, de ambos sexos y de todas las edades. Nos acomodamos como mejor pudimos. A eso de las 9 de la noche, dos filipinos, fusil en mano, probablemente “makapilis”, vinieron a vernos. Dos horas después, veíamos que nos tiroteaban desde fuera no sé si aquellos mismos individuos u otros. Luego fueron sucediéndose en el mismo solar explosiones que más me parecían de granadas de mano que otra cosa. Iban cayendo no sé cuántos a juzgar por los gritos que oíamos (Reyes, 1947: 46).

En el caso de Aute es imposible que él mismo pueda generar un relato directo y desnudo de esa guerra que no recuerda conscientemente, es decir, que dé *testimonio* según la definición de Dominick LaCapra de “verbalizar o articular de otro modo el hecho de atestiguar o ser testigo” (LaCapra, 2016: 78). Sin embargo, el evento sí que parece haber dejado un recuerdo traumático tras de sí. Su obra es, en lugar de un testimonio, un relato elaborado a partir de las *tandaan*, de las marcas que la experiencia dejó en él, “como una

⁸ Para más información sobre libros y testimonios de la Batalla de Manila escritos en esa época puede consultarse (Ortuño Casanova, 2018).

⁹ Tres trabajos se han escrito sobre estas obras recientemente: los primeros fueron mi artículo sobre Paz Zamora Mascuñana y el artículo de Axel Gasquet titulado “La narrativa de Benigno del Río” (Ortuño Casanova, 2018; Gasquet, 2018). En 2023 aparecerá el trabajo de Sony Coráñez Bolton “The Ethnology of the Atomic: Gender, Japanese Occupation, US Empire, and the Testimonio Filipino of José Reyes’ *Terrorismo y redención* (1947)” en el volumen editado por Axel Gasquet y por mí para Michigan University Press, titulado *Transnational Philippines*.

tablilla de cera”, sin tener acceso propio a la conexión entre dichas marcas y los eventos reales, solo por medio de las narrativas de sus familiares. De este modo, Aute compone la canción “El niño que miraba el mar” saliéndose de la figura del niño que es él mismo, empatizando con el horror que ha tenido que experimentar y culpabilizándose por lo que ese niño pequeño que aparece en una fotografía familiar sentado de espaldas a la cámara mirando el mar desde el malecón de Manila ha devenido. Así aparece en la primera estrofa de la canción:

Cada vez que veo esa fotografía
Que huye del cliché del álbum familiar,
Miro a ese niño que hace de vigía
Oteando el más allá del fin del mar.
Aún resuena en su cabeza el bombardeo
De una guerra de Dragones sin cuartel,
Su mirada queda oculta, pero veo
Lo que ven sus ojos porque yo soy él (Aute, 2012a)¹⁰.

En estos versos se hace patente la distancia emocional que se establece con el protagonista de la historia del que hay un desdoblamiento que se materializará en la identificación del adulto con el basilisco. El basilisco es un ser mitológico que mata con la mirada. En el caso de la canción y del corto, la batalla de Manila constituye el punto de inflexión en que el niño deja de ser humano y se convierte en monstruo-basilisco que mira al niño y, por tanto, presuntamente mata lo humano y esa infancia¹¹. La representación de esa especie de renacimiento a partir de la muerte —quizás más relacionado con el fénix que con el basilisco— se representa de manera bastante literal en el corto *El niño y el basilisco*. En él aparece la imagen del niño montado sobre el basilisco saliendo de una vagina gigante que aparece aposentada sobre las ruinas de Manila destruida, que sobrevuelan niño y basilisco tras su renacimiento simbólico (Imagen 4).

¹⁰ Todas las canciones de aquí en adelante se citan mediante transcripción propia a partir de los audios incluidos en sus respectivos álbumes, sin números de página.

¹¹ José Ramón Trujillo interpreta de manera similar la relación entre el niño y el basilisco, centrándose más bien en la edad y la acumulación de experiencias y abordando solo tangencialmente el trauma: “En su cortometraje *El niño y el basilisco*, Luis Eduardo Aute muestra, mediante la escena de la conversión final del autor en basilisco, la transfiguración del adulto frente al niño que contempla el mar con ojos nuevos; se trata de la alegoría del hombre y su mirada contaminada por la vida, cargada de muerte, como la del animal mitológico. La contraposición de ambas miradas es el resultado de una enorme distancia entre la visión pura del niño y la del adulto, llena de experiencia, de búsqueda y de ‘horas de naufragios’” (Trujillo, 2015: 151).



Imagen 4. Imagen del corto de Luis Eduardo Aute *El niño y el basilisco* (minuto 00:15:33).

Esta imagen vinculada al renacimiento conecta con la idea de “trauma fundacional” que Dominick LaCapra define como “traumas que, paradójicamente, se transforman para un individuo o un grupo en unpreciado o intensamente catectizado sustento de la identidad en lugar de ser meros sucesos que plantean la problemática cuestión de la identidad” (LaCapra, 2005: 47). En este caso, la destrucción de Manila determina la identidad del cantautor —no olvidemos que se definía lúdicamente como “Animal de Manila”—, ahora renacido y diferente al niño de antes, de ahí la distancia en la estrofa y de ahí su nueva forma como basilisco.

La voz poética se presenta como un subproducto de aquel niño, un tronco torcido de lo que debería haber sido, y así se define en la misma canción de “El niño que miraba el mar” como el verdugo de ese niño o el “mal de animal” en los versos de la segunda y tercera estrofa, refiriendo a la serie de poemarios *Animal*, y al poema “Magandang Gabi” que veíamos antes:

[...]
 Preguntarle, ensimismado,
 Si descubre a su verdugo
 En mis ojos, reflejado.
 Mientras él me ve mirar
 A ese niño que miraba
 El mar.
 Ese niño ajeno al paso de las horas
 Y que está poniendo en marcha su reloj
 No es consciente del que incubaba el mal de aurora,
 Ese mal del animal que ya soy yo.
 [...] (Aute, 2012a)

El propio Aute explica lo que es el basilisco en la introducción que hacía a la interpretación de la canción de este mismo disco que precisamente se titulaba así, “El basilisco”, cuando la tocaba en directo:

El basilisco es un monstruo mitológico [...] la más común es que tiene cabeza de ave, alas de murciélago cuerpo de ser humano, patas de león y cola de cocodrilo. Realmente un auténtico adefesio, como para asustar a cualquiera. Pero tiene una peculiaridad muy especial y es que es capaz de matar con la mirada, con los ojos, aquello que mira con fijeza, lo fulmina, lo mata. No sé por qué eso me inquieta y me divierte mucho, porque quien más quien menos yo creo que le gustaría tener esa capacidad de poder matar que tiene el basilisco¹².

Pero no es un asesino arbitrario. El basilisco va asociado a una forma de conciencia frente las injusticias y reacción temible ante ellas, que de alguna manera asocia a la salida de su infancia en Manila y a la destrucción de esa ciudad que era la suya. En la canción, lúdica, con ese humor que ya afloraba en la presentación, advierte del peligro del basilisco y su forma *sui generis* de ejecutar la justicia:

Cuidado con la Bestia que dormita en su rincón
 No sea que despierte de su insomnio aletargado
 E imponga su justicia por la vía del Talión
 Sin juez y sin balanza y con la espada del jurado
 Que duerma, que duerma...
 Lejos del aprisco,
 El Basilisco (Aute, 2012a).

Al relatar este cambio identitario a partir del trauma —del vocablo griego clásico para *herida*— en forma de arte escrito, cantado y dibujado, la obra parece conectar también con la idea de traumatropismo que presenta LaCapra en *La historia y sus límites*. El término parece elaborar el de trauma fundacional que ya anunciaba una nueva identidad a partir del trauma, para matizar que la identidad no es nueva, sino que es una discontinuidad de la anterior —en el caso de Aute de ese niño inocente que a partir del suceso se transforma en basilisco— y añadir la plasmación en obra de arte. El *English Oxford Dictionary* define traumatropismo como “Crecimiento o curvatura peculiar de un organismo (esp. De una planta) resultante de una herida” (LaCapra, 2016: 77), lo que se convierte aplicado a los estudios del trauma y según LaCapra, en la sublimación o sacralización de un evento traumático (2016: 84). La sublimación, que se presupone negativa, se da a través del testimonio y deriva en su esencialización como obra de arte. La idea conecta con el mito de orígenes por el procesamiento identitario que sigue al trauma, en este caso como obra de arte.

Según Sigmund Freud, la sublimación es la derivación de las angustias y reconducción de estas a través del arte. En el caso de Aute, el uso del arte como forma de salida del trauma y de evocación se hace explícito en el corto, en el que aparece él mismo pintando. Si por lo general, el “empleo de diversos lenguajes artísticos en una indagación movida por el desasosiego frente a la realidad” es una característica de la obra de Aute (Trujillo, 2015: 152), en este caso, sirven para exponer de manera poliédrica el complejo

¹² Grabación *amateur* de un concierto, proporcionada en YouTube por Loreza Z.: <https://www.youtube.com/watch?v=eZqArtFJScg> [26/04/2023] (00:01 - 0:58).

memoria-posmemoria, al poner cine, pintura, música y poesía en torno a un mismo trauma, que resulta cuádruplemente destilado en arte. El corto en sí mismo aúna pintura —los dibujos los hace el mismo Aute—, fotografía y música, además de la letra de la canción que, discutiblemente, podría ser considerada una forma de poesía¹³, lo que lo definiría como una obra multimedia, es decir, una expresión simultánea de un mismo mensaje utilizando varios medios que conforman la obra completa. Sin embargo, la historia se expande más allá, y suma las canciones del disco en torno al eje de la transición del niño al adulto —incluyendo “Un verso suelto”, y “El basilisco”, además de “El niño que miraba el mar”—, al corto y al cómic, convirtiéndose el conjunto en una obra transmedia, que transmite a través de varios lenguajes y plataformas el mensaje de la letra de la canción / poesía “El niño que miraba el mar”, pero conformando cada una de estas expresiones una narrativa independiente que replica el trauma y le ofrece una nueva perspectiva. Por otro lado, el corto también tiene guiños al lenguaje de los videojuegos, cuando en el minuto 13 del cortometraje, el niño montado en el basilisco va disparando a otros basiliscos que se va cruzando. Todos estos lenguajes aportan recursos a la frustración y la melancolía que LaCapra achaca a la dificultad de transformar el trauma en testimonio (LaCapra, 2016: 63). Estas dificultades están relacionadas con la de expresar el dolor, que rompe el lenguaje y desemboca en un grito (Scarry, 1985). Dominick LaCapra relaciona la dificultad para expresar el dolor con una estética del dolor “comparable a un grito”, según Theodor Adorno, de la que dos representaciones artísticas serían el caballo del “Guernica” de Pablo Picasso y “El grito” de Edward Munch (LaCapra, 2016: 69, 85). La obra multimedia y transmedia deconstruyen la canción “El niño y el basilisco” recomponiendo el trauma en expresión articulada que supera las limitaciones de las palabras dentro de esta estética del dolor.

Además, Aute reconoce el arte pictórico como una forma de terapia, mediante la cual sanar. Así lo dice literalmente en un reportaje para RTVE: “es una excelente terapia. Por lo menos después de una sesión de pintura me siento mucho más relajado, duermo tranquilo, duermo bien” (en Román, 2020: 00:04:06 - 00:04:13). La idea de la pintura como terapia vuelve a aparecer en el documental en su honor dirigido por Gaizka Urresti *Aute Retrato* (2019). Aute se representa a sí mismo al principio del corto y del cómic intentando pintar para evocar, de manera que canaliza sus recuerdos a través de la pintura, en una versión metanarrativa de lo que se cuenta en el propio documental: sus recuerdos de la infancia y la destrucción de Manila pintados por él mismo. Esto es de alguna manera una forma de elaborar el trauma. Es un *working-through* que elabora los recuerdos extrayendo conclusiones acerca de su identidad a partir de estos recuerdos propios y heredados, a diferencia de los libros escritos inmediatamente después de la Batalla de Manila, que repiten sin procesar el evento traumático, de una manera que recuerda al *acting-out*. Es una especie de terapia reconstructiva del evento traumático para elaborarlo

¹³ Sobre este punto, Guillermo Laín recoge un debate en torno a la obra de Joaquín Sabina pero que la trasciende, sobre la conveniencia o no de considerar las letras de canciones como poemas (Laín Corona, 2018).

y superarlo, de la manera más inmersiva posible. En esta inmersión participan la palabra, el dibujo y el sonido en general, no solo la música.

4. LOS SONIDOS Y LA MÚSICA

A lo largo del corto *El niño y el basilisco*, además de los compases de la canción “El niño que miraba al mar” y la canción completa en los créditos, se pueden escuchar el sonido del mar, sonido de bombardeos, cantos de gaviotas y pájaros, y los gritos o graznidos del basilisco. Los sonidos van acompañando los momentos de tensión y calma. A partir del minuto 01:38, cuando aparece el rótulo “Manila. Febrero de 1945. Las fuerzas aéreas de Estados Unidos bombardean la ciudad”, comienza un sonido continuo de aviones y bombardeos. Estos recrean lo que J. Martin Daughtry ha llamado *thanatosonics*, que comprenden sonidos relacionados con la guerra y la muerte —Daughtry los aplica principalmente a la guerra de Irak— y provocan estados de intensidad, vulnerabilidad, estimulación, objeción, agresión y miedo, constituyendo una fuente de trauma (2014: 25; 2015: 4-5). el ruido de las explosiones va ambientando la imagen de Manila en su proceso de destrucción por los aviones (2.21). Tras el rótulo “algún tiempo después”, la cámara se mueve de la ciudad destruida a un desfile de tanques a la espalda de un niño sentado en el malecón mirando al mar. Esa Manila destruida es en la que creció Aute. Según el escritor filipino Nick Joaquin (1917-2004):

Incluso décadas después [de la II Guerra Mundial], cuando otros países ya habían borrado las costras y cicatrices de la guerra, Filipinas seguía en las mismas condiciones en las que había quedado después de que los japoneses y los soldados estadounidenses la arrasaran. Y los elementos improvisados de los días de la “Liberación” (las chabolas¹⁴, el jeepney¹⁵, el puente de pontones, las oficinas y teatro instalados en barracones) no habían sido eliminados en un retorno general a las condiciones normales de vida, sino que, más bien, se habían convertido en la norma. No había vuelta a la “normalidad”, por la sencilla razón de que la anormalidad se había convertido en la forma de vida de los filipinos (Joaquin, 1999: xx [traducción propia del original en inglés]).

Con lo que los escombros y la destrucción, aunque no recordara los eventos que la provocaron, tuvieron que ser parte de la vida del niño Aute. Llegamos por tanto a ese término intermedio entre la memoria y la posmemoria que se adelantaba al inicio. A la vez que él experimentó la guerra —aunque no tenga memoria de ello— y los efectos de la misma en el escenario de su infancia, la mayor parte del recuerdo que ha hecho que pueda reconstruir y procesar ese evento viene dado por la memoria de su familia, que Aute extrae, tal y como dice la letra de “El niño que miraba el mar”, del “álbum de fotos familiar” y que conecta con los postulados de Miriam Hirsch acerca del impacto de las narrativas del trauma en la segunda generación de víctimas del Holocausto. Por otro lado,

¹⁴ En el original *barong-barong*, un tipo de chabolas hecho a menudo con madera, a veces de más de un piso, y a veces construidas sobre terrenos húmedos o pantanosos, manglares, o a la orilla de ríos.

¹⁵ Tipo de camioneta militar utilizado como transporte público colectivo en Filipinas.

el cantautor no se había referido en público muy a menudo a este episodio de su vida en los casi sesenta años que separan la vivencia a la que se refiere en la trilogía de la publicación de *El niño y el basilisco*, aunque la trilogía sugiere que es un proceso de gran importancia que ha impregnado su vida. En la comprensión de esta paradoja se encuentra la noción de *limot*, que, como indicaba al principio del artículo, se refiere a la acción de olvidar, pero también a la de recoger algo del suelo. En este caso ambas confluyen dentro de la propia paradoja de los dos significados de la palabra. Aquel evento olvidado y desechado resulta un cabo del que tirar, o si prefiere, algo que recoger del suelo para hablar de la pérdida de la inocencia y de culpabilidades y fantasmas del yo adulto.

A su vez, en la canción y la idea de la posmemoria en la obra de Aute se hace relevante la noción de *voiced postmemories* que Elia Romera-Figueroa, basándose en el estudio de Stephanie Siebuth sobre la expresión del duelo en la posguerra civil española a través de la copla (2014), define como “expresiones de posmemoria manifestadas a través de la música y el sonido que podrían potencialmente contribuir a pasar el duelo de traumas ‘heredados’ o a reaccionar a experiencias colectivas potentes que precedieron nuestro nacimiento” (2020: 2). Romera-Figueroa lo aplica a la canción “Justo” de Rozalén, sobre la guerra civil española, y achaca a la idea de *voiced postmemories* la capacidad de transmisión. Las canciones, según Romera-Figueroa, tienen el poder de permitir que otros verbalicen las letras —en conciertos, por ejemplo—, de manera que se articulan historias que pueden ser cercanas a las experiencias de los oyentes (2020: 207). No sería tanto el caso de Aute en cuanto a la II Guerra Mundial, en un caso algo atípico: si bien evoca recuerdos de la destrucción de Manila, estos recuerdos no son compartidos por una mayoría de la audiencia española para la que lanza el disco, y en cualquier caso no pueden ser entendidos por una mayoría de la potencial audiencia filipina, que no entiende el español. Sin embargo, la idea de la transformación del niño a partir de un evento sí que es algo que puede ser comprendido y transmitido de manera que suscite identificación.

Los sonidos en el corto actúan, pues, como una especie de transición: de la reproducción literal de sonidos de la guerra o *thanatosonics*, a la introducción gradual de los compases de “El niño que miraba el mar” en el minuto 00:12:30 como si fuera la melodía de una caja de música. La melodía se pierde y se recupera en el minuto 00:18:12, tras la dedicatoria “A mis padres”, cuando comienza la canción tal y como la escuchamos en el disco. De la reproducción literal, a la transformación de esos sonidos en una melodía infantil a la articulación de una experiencia elaborada y comprensible por parte del público.

5. CONCLUSIÓN

En este artículo se ha tratado de posicionar la obra de Luis Eduardo Aute sobre la II Guerra Mundial en Filipinas en el contexto de los textos sobre la memoria histórica en España y sobre la Batalla de Manila para destacar su singularidad, y a su vez me he aproximado a ella desde varios aspectos de los estudios memorísticos. Lo cierto es que la

confusa relación de Luis Eduardo Aute con la ciudad de Manila, que conoció arrasada como estaba tras la II Guerra Mundial, hace su obra difícilmente clasificable en términos propios de los estudios memorísticos occidentales. Si bien podemos decir que hay algo parecido al concepto de *haunting* que propone Colmeneiro en cuanto a la proyección del pasado en el presente que se observa en la creación de Aute de 2012, también le atañen los conceptos de *limot* como olvido y recuperación de algo desechado aplicado a esos recuerdos, y de *tandaa* como marca que ha dejado el pasado. Ni siquiera ocupa un lugar cierto entre los testigos directamente afectados y traumatizados por los eventos con recuerdos directos de los mismos, o aquellos que albergan recuerdos heredados, la “generación de la posmemoria” de Miriam Hirsch. A pesar de los rasgos comunes en la expresión del trauma en diferentes contextos —en especial al trauma relacionado con un conflicto bélico—, parece importante recuperar también la individualidad de los términos propios del lugar donde se ha originado este trauma y de la cultura que rememora. Por último, la singularidad de la obra también se relaciona con el uso de múltiples lenguajes o medios para expresar el trauma de manera inmersiva, y para procesarlo. Es un acto performativo que, si bien no se ejecuta con movimientos corporales, abarca varios sentidos y sublima el evento. Luis Eduardo Aute puso de esta manera su polifacético arte al servicio de la exploración de sus recuerdos y para relatar lo que él veía como el origen del Aute de 2012.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, DISCOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

- AUTE, L. E. (2012a). *El niño que miraba el mar* [CD]. Sony Music / Digipak.
- ____ (2012b). *El niño y el basilisco* [cortometraje de animación]. Producción del autor.
- ____ (2012c). *Luis Eduardo Aute en El niño y el Basilisco*. Madrid: Demipage.
- ____ (2016). “Entrevista electrónica respondida por Luis Eduardo Aute”. *Revista Filipina. Segunda Etapa. Revista Semestral de Lengua y Literatura Hispanofilipina* 3.2, s. p. Disponible en línea: <http://revista.carayanpress.com/page16/styled-5/page76/index.html> [26/04/2023].
- ____ (2017). *Toda la poesía*, M. Munárriz (ed.). Barcelona: Espasa.
- BECERRA MAYOR, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- BERNECKER, W. L. (2011). “El debate sobre las memorias históricas en la vida política española”. En *Escribir para después. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, J. Reinstädler (ed.), 63-96. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- BONET, J. (2015). “Aute y Gil de Biedma: una historia de Manila”. *La Vanguardia*, 8 de agosto. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150808/54435707854/aute-gil-de-biedma-historia-manila.html> [26/04/2023].

- CASTAÑO VILLANUEVA, Á. DEL (2019). *Muerte en Manila: la terrible matanza sufrida en el consulado de España durante la ocupación japonesa de Filipinas en la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: La Esfera de Libros.
- CAYUELAS PORRAS, S. (2018). *Cartas desde Manila*. El Ejido: Letrame Grupo Editorial.
- COLMEIRO, J. (2011). "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain". *452°F: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada* 4, 17-34. Disponible en línea: <https://452f.com/a-nation-of-ghosts/> [26/04/2023].
- DAUGHTRY, J. M. (2014). "Thanatosonics Ontologies of Acoustic Violence". *Social Text* 32.2, 25-51. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1215/01642472-2419546> [26/04/2023].
- _____. (2015). *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. New York: Oxford University Press.
- DE LA PEÑA, W. (2009). "¿Dónde se encuentran las letras Fil-Hispánicas en el canon de los estudios literarios filipinos?". *Perro Berde: Revista Cultural Hispano-Filipina* 0, 78-84.
- DEL RÍO, B. (1952). *Estampas de la ocupacion: fragmentos de mi diario de guerra y liberación*. Manila: Editorial no identificada.
- DONOSO, I. (2016). "Luis Eduardo Aute y Filipinas". *Revista Filipina. Segunda Etapa. Revista Semestral de Lengua y Literatura Hispanofilipina* 3.2. Disponible en línea: <http://revista.carayanpress.com/page16/styled-5/page75/index.html> [26/04/2023].
- GALATAS, M. (2017). *Dejé mi corazón en Manila*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- GARCÍA MONTERO, L. (2011). *Vista cansada*. Madrid: Visor.
- GASQUET, A. (2018). "La narrativa de Benigno del Río". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 88, 315-36.
- GIL DE BIEDMA, J. (2016). *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GIMÉNEZ, C.; PINILLA, R. Y MARTÍN, A. (2011). *Todo 36-39: malos tiempos*. Barcelona: Debolsillo.
- GÜELL, C. (2005). *La última de Filipinas*. Barcelona: Belacqva.
- GUERRA, P. (2004). *Pedro Guerra - Bolsillos* [CD]. Ariola / BMG España
- HIRSCH, M. (2021). *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenochem.
- JOAQUIN, N. (1999). *Manila, My Manila*. Makati City: Bookmark.
- LACAPRA, D. (1998). "'Acting-Out' And 'Working-Through' Trauma. Excerpt from interview with Professor Dominick LaCapraSHOAH Resource Center". *Yad Vashem*, June. Disponible en línea: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/microsoft%20word%20-%203646.pdf [26/04/2023].
- _____. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión [Colección cultura y sociedad].
- _____. (2016). *La historia y sus límites: humano, animal, violencia*, A. García Ruiz (trad.). Barcelona: Bellaterra.
- LAÍN CORONA, G. (2018). "Sabina ¿no? es poeta". En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 29-88. Madrid: Visor Libros.
- MEDIANO, L. (2007). *Los olvidados de Filipinas*. Zaragoza: Onagro.

- MOYA-ANGELER, J. Y MEDIANO WEIKER, C. (2004). *¡Olvidad Filipinas!* Barcelona: Inédita.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2015). “Manila existe: Filipinas y la recuperación de la memoria histórica en la novela española”. *Neophilologus* 99.3, 433-448.
- ____ (2018). “Los sonidos de la II Guerra Mundial en Manila: ruido y autorrepresentación en ‘Nuestros cinco últimos días bajo el yugo nipón’ de María Paz Zamora-Masculana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 44.88, 291-314.
- PASTOR, L. (2009). *La Paloma de Picasso* [CD]. Flor De Jara Música / Altafonte.
- REYES, J. G. (1947). *Terrorismo y redención: casos concretos de atrocidades cometidas por los japoneses en Filipinas*. Manila: Editorial no identificada.
- ROMÁN, M. (2020). “Luis Eduardo Aute”. En *He dicho*, 4 de abril. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/play/videos/he-dicho/he-dicho-luis-eduardo-aute/5551848/> [29/05/2023].
- ROMERA-FIGUEROA, E. (2020). “Voiced Postmemories: Rozalén’s ‘Justo’ as a Case Study of Singing, Performing, and Embodying Mourning in Spain”. *Status Quaestionis* 18, 203-2020. <https://doi.org/10.13133/2239-1983/16843> [26/04/2023].
- SANTAMARÍA COLMENERO, S. (2018). “Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 19.4, 445-63.
- SCARRY, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- SERRANO, I. (1998). *La memoria de los peces* [CD]. Polydor.
- SIEBURTH, S. (2014). *Survival songs: Conchita Piquer’s coplas and Franco’s regime of terror*. Toronto: University of Toronto Press.
- TORRES, D. (2019). “Cartas desde Manila, una novela de Susana Cayuelas”. *Sevilla Selecta*, 24 de junio. <https://www.sevillaselecta.es/cartas-desde-manila-una-novela-de-susana-cayuelas/> [26/04/2023].
- TRUJILLO, J. R. (2015). “Luis Eduardo Aute. Una Poética de La Libertad y La Subversión”. En *Volver al Agua. Poesía Completa*, L. E. Aute, 151-186. Madrid: Sial [col. Contrapunto].
- URRESTI, G, dir. (2019). *Aute Retrato* [documental]. Altube Filmeak S. L. / Ayuntamiento de Zaragoza / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).
- ZAMORA MASCULANA, M. P. (1960). *Cuentos cortos, 1919-1923; y Recuerdos de la liberación, 1945*. Manila: Editorial no identificada.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 04/01/2023

Fecha de aceptación: 07/06/2023