



# Posmemoria y autoficción en el documental español actual sobre la Guerra Civil y el franquismo

Postmemory and autofiction in recent Spanish documentary about the Civil War and Francoism

IVÁN GÓMEZ GARCÍA  
UNIVERSIDAD RAMÓN LLULL  
<https://orcid.org/0000-0003-0393-7117>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-08-25

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-12-13

**RESUMEN:** En los últimos años el documental español relacionado con la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista ha experimentado un auge constatable. Al mismo tiempo que crecía el interés por el pasado, se podía ver, en palabras de Enzo Traverso, cómo el «yo» irrumpía en la escritura de la Historia. Estas nuevas prácticas discursivas, descritas por algunos autores como híbridos entre ficción e Historia, han sido adoptadas también por algunos documentalistas españoles pertenecientes, en su mayoría, a la llamada «generación de la posmemoria». El objetivo del presente artículo es analizar esta tendencia desde una perspectiva teórica al tiempo que se centra la atención en tres películas documentales especialmente relevantes: *Mi tío Ramón* (Ignacio Lasierra, 2015), *Canción a una dama en la sombra* (Carolina Astudillo Muñoz, 2021) y *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018). A partir de aquí se analizará el uso que estos productos hacen de ese «yo» introducido y conceptualizado como un elemento problemático dentro de la escritura de la Historia, y que origina desde productos vanguardistas y emparentados con el cine familiar y el metraje encontrado (el caso de la película de Astudillo), hasta otros más cercanos a las estrategias de la autoficción, como el de la obra de Federico Robles.

**Palabras clave:** posmemoria, autoficción, documental, Guerra Civil española, franquismo.

**ABSTRACT:** In recent years the Spanish documentary related to the Spanish Civil War and the subsequent Franco dictatorship has experienced a verifiable boom.

At the same time that interest in the past grew, it was possible to see, in the words of Enzo Traverso, how the «I» burst into the writing of history. These new discursive practices, described by some authors as hybrids between fiction and history, have also been adopted by some Spanish documentary filmmakers belonging, for the most part, to the so-called «post-memory generation». The objective of this essay is to analyze this trend from a theoretical perspective while focusing attention on three especially relevant documentary films: *Mi tío Ramón* (Ignacio Lasiera, 2015), *Canción a una dama en la sombra* (Carolina Astudillo Muñoz, 2021) and *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018). We will analyze the use that these products make of that «I» introduced and conceptualized as a problematic element within the writing of history, and that originates from avant-garde products and related to family cinema and found footage, the case of the film by Astudillo, to others closer to the strategies of autofiction, as is the case of the work of Federico Robles.

*Key words:* postmemory, autofiction, documentary, Spanish Civil War, francoism.

## 1. LOS AÑOS DEL BOOM: TRAUMAS HISTÓRICOS EN EL DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

El documentalista y teórico Sabin Egilior opina que los cambios producidos hace unos treinta años, aproximadamente, en la visión histórica que Occidente tenía sobre el siglo XX llegaron a España una década más tarde, y que dicha irrupción estaba relacionada con una nueva sensibilidad hacia los considerados desaparecidos durante la guerra civil española o el franquismo posterior (2022: 123). Según este esquema, extendido entre la crítica y una parte de la opinión pública, en España se generó un interés por el conflictivo pasado del país, y más concretamente por las víctimas de la represión franquista, justo en el cambio de siglo, a principios de los dos mil. Este hecho tendría que ver, en esencia, con una renovada conciencia sobre la fragilidad de la memoria como recurso de acceso al pasado, ya que los testigos directos de hechos tan traumáticos empezaban a dejarnos debido a su edad. También, supuestamente, este movimiento memorístico se basaba en una mayor apertura ideológica del país, lo que posibilitaba realizar todas las preguntas que durante los años ochenta y noventa no pudieron formularse, por una larga serie de causas políticas (resumidas en una cierta inmadurez del país y en la pervivencia de sectores políticos herederos del franquismo) y sociológicas (la ausencia de interés por parte de una generación joven, la de la Movida, ajena a las preocupaciones de sus padres)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Con todo, es interesante recordar que en el campo historiográfico fueron varios los autores españoles que durante los ochenta y noventa publicaron estudios sobre la guerra, la posguerra y las dinámicas de la represión, la reforma agraria o el anarcosindicalismo, entre otros temas. La trayectoria de un historiador como Julián Casanova puede ejemplificar este extremo. La percepción de que durante los ochenta y noventa la experiencia de la guerra y la posguerra se explicaba poco tiene que ver más, a nuestro juicio, con la proyección pública del tema en cuestión, y con el escaso interés demostrado por las administraciones públicas durante unos veinte años aproximadamente. Sobre esta cuestión cabe consultar Martín; Escudero (2008) y Sisino Pérez; Manzano (2010). El propio Egilior comenta con agudeza y criterio que durante los setenta y ochenta ya se habían realizado exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil, por lo que

Esa recuperación basada en la memoria de los supervivientes y testigos excedía el valor meramente probatorio. Lo interesante era su valor evocativo, como asevera Alejandro Baer (2005). Sobre ello apunta Egilior (2022: 129): «el paso del tiempo conlleva la inexorable desaparición paulatina de las experiencias personales que componen la memoria viva con la consiguiente evaporación del componente emocional necesario para acceder al conocimiento». Este matiz es interesante porque explicaría la necesidad de recuperar cuantos testigos fueran posibles antes de su desaparición por motivos de edad, registrando así declaraciones, rodando entrevistas y documentales o dejando por escrito un relato de sus vivencias. Diríamos que, tras una etapa en donde la historia del siglo XX en España se había contado desde perspectivas historiográficas más tradicionales (a través del estudio y exposición de los grandes hechos, la alta política, las decisiones militares o diplomáticas, por ejemplo), ahora tocaba una suerte de microhistoria basada en la importancia de la memoria personal<sup>2</sup>.

Esta mayor conciencia sobre el pasado llevaría finalmente a la aprobación de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, «por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura», conocida popularmente como Ley de la Memoria Histórica. La última ley sobre el tema databa de 1984<sup>3</sup>. La discusión política no tardó en recrudecerse y todavía hoy se debate el tema desde un punto de vista legal, como prueba la larga y agria polémica en torno a la promulgación de la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática<sup>4</sup>.

Según Egilior, la perspectiva renovada sobre el pasado que hemos descrito someramente tuvo como factor esencial «el tratamiento y la comunicación audiovisual de la memoria traumática» (2022: 123). En su opinión, el desarrollo de medios y narrativas audiovisuales ayudaron mucho a la socialización de esa conciencia histórica ahora más pública que antes. En cierta forma, ese fenómeno en España estaba relacionado con la huella profunda que dejó, en su momento y en otras latitudes antes que aquí, el estreno de *Shoah*, el documental de Claude Lanzmann sobre el Holocausto. La memoria traumática era también, en Lanzmann y en numerosos productos españoles de principios de los dos mil, memoria urgente, por las razones biológicas ya anotadas. Esta cuestión podría explicar la aparición, o proliferación según lo midamos, de productos sobre la historia española del siglo XX, con puestas en escena basadas precisamente en la idea de memoria. A este hecho habría que sumarle otra cuestión no menor y que algunos historiadores como Enzo Traverso (2022) han estudiado extensamente: la irrupción del «yo» en los estudios historiográficos.

---

cifra el cambio de mentalidad que llevaría a la «socialización del proceso de recuperación de la memoria histórica» (2022: 157).

<sup>2</sup> Este matiz podría constatararse con las declaraciones de varios testigos de la época que, en el momento de registrar sus vivencias y rememorar hechos acontecidos, comentan que es la primera vez que alguien les pregunta algo sobre ese particular. No es infrecuente este tipo de comentarios. Muchas figuras históricas relevantes de aquellos años han permanecido medio olvidadas hasta fechas recientes. Valga como ejemplo el caso de Melchor Rodríguez, el conocido como «ángel rojo», quien, como inspector de prisiones en el Madrid del 1936, salvó a muchos presos de ser fusilados sin juicio ni sentencia por las milicias de organismos y partidos políticos. Melchor Rodríguez aparece citado en las memorias del cónsul de Noruega, Felix Schlayer, en el Madrid de la guerra, *Diplomático en el Madrid rojo* (1938). Esta obra no fue traducida por primera vez hasta 2005. Las mejores investigaciones sobre Melchor Rodríguez datan de los últimos veinte años, lo que probaría que una parte de la historia del país ha sido obviada hasta fechas recientes.

<sup>3</sup> Antes de la citada ley se habían aprobado disposiciones para reconocer pensiones a militares republicanos, viudas de combatientes e incluso se había realizado una tímida aproximación a la cuestión del patrimonio incautado a partidos políticos y sindicatos, pero nada del calado de la Ley 52/2007.

<sup>4</sup> La ley, en su preámbulo, dice que «el impulso de las políticas de memoria democrática se ha convertido en un deber moral que es indispensable fortalecer para neutralizar el olvido».

Así las cosas, no podemos obviar que la proliferación de productos y propuestas sobre la Guerra Civil y el franquismo fue, en un primer momento, muy variada, combinando los documentales expositivos más tradicionales con otros que pretendían recuperar y registrar testimonios de quienes habían participado en la contienda y sufrido los rigores de la posguerra, ya fuera como exiliados, presos del franquismo, huidos, luchadores del maquis o cualquier otra de las condiciones personales que generó la represión tras el fin de la guerra. Así aparecieron, entre otros, *Extranjeros de sí mismos* (José Luis López-Linares, Javier Rioyo, 2001), *Presos del silencio* (Mariano Aguado, Eduardo Montero, 2004), *Las cajas españolas* (Alberto Porlan, 2004), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002) o *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001). Podemos ver aquí productos de diversa naturaleza, que combinan formas documentales más o menos ortodoxas en su exposición de hechos históricos (por opacos o poco conocidos que sean a ojos del espectador del momento), con entrevistas a los protagonistas. Pensemos que en estos títulos aparecen miembros de las Brigadas Internacionales, guerrilleros del maquis, niños exiliados en Rusia durante la Guerra Civil o trabajadores esclavos empleados por el franquismo en la construcción de grandes infraestructuras en la inmediata posguerra.

Este último caso es sintomático de lo ocurrido durante estos años del cambio de siglo, ya que *Presos del silencio* plantea una cuestión espinosa y mal resuelta por los sucesivos gobiernos democráticos en España. En este documental se explica cómo, entre 1939 y 1962, el franquismo utilizó a miles de presos políticos en la construcción del canal del Bajo Guadalquivir. Una de las empresas que se acabó beneficiando en Andalucía de este tipo de trabajo fue Entrecanales. La familia Entrecanales ha ocupado los cargos directivos más importantes de Acciona durante largo tiempo, además de controlarla. La pregunta sobre de dónde provienen las fortunas de algunos directivos de grandes empresas de hoy, y también el patrimonio de dichas corporaciones, sigue siendo embarazosa, pero prueba de que las cosas estaban cambiando a principios de los dos mil, al menos entre una parte de la opinión pública, es que este documental viera la luz, coparticipado por la televisión autonómica andaluza Canal Sur<sup>5</sup>.

La nómina de títulos y temas tratados en estos documentales es muchísimo más larga, por supuesto, e incluye aproximaciones desde perspectivas muy variadas (incluidas las provistas por las diferentes televisiones autonómicas). Por las fechas de los productos mencionados, sí podemos ver que esa recuperación de la memoria de la guerra y la posguerra se inicia antes de la victoria del PSOE de 2004 y la posterior aprobación de la Ley de Memoria Histórica. Es cierto que los años de gobierno socialista posibilitaron una profundización memorística y la continuidad de una tendencia que, a juzgar por las fechas de lo citado, se inicia antes de su victoria electoral del 2004. Estas fechas nos ayudan a no sobredimensionar el impacto que la Ley de Memoria Histórica tuvo sobre el trabajo de creadores literarios y cinematográficos.

Unos veinte años después de la muerte de Franco el país parecía ya maduro para una nueva indagación, efectuada en este caso por gente más joven que no había sufrido el conflicto en primera persona y que apenas había vivido con plena conciencia los años del franquismo. Esta generación, lo veremos, es la que Marianne Hirsch denomina como de la posmemoria, y su actividad ha sido clave a la hora de dar forma al panorama documental actual.

---

<sup>5</sup> Un panorama muy completo sobre la relación entre Guerra Civil y cine puede encontrarse en Sánchez-Biosca (2006). También en Gustrán Loscos (2022), quien analiza la representación de la contienda, de la posguerra y de las cicatrices dejadas por el franquismo en el cine español entre los años 1975 y 2000.

## 2. EL YO EN ESCENA: LA POSMEMORIA COMO MECANISMO INDAGATORIO

Si algo ha definido los estudios históricos de los últimos cuarenta años es la constante necesidad de repensar su estatuto ontológico. Esto, podríamos afirmar, ha sido consustancial a la historiografía desde que se asentó como una rama separada de la filosofía y la literatura, pero los últimos años han reforzado una suerte de «perplejidad» y «escepticismo epistemológico» que, en muchos casos, se ha vivido como una amenaza para la disciplina (Sand, 2021: 20). La necesidad de reflexionar sobre cómo y por qué se hace Historia se volvió incluso más acuciante tras las revueltas del 68 y la reacción conservadora posterior; a ello hay que sumarle la irrupción de la deconstrucción como un armazón teórico que obligó a repensar las herramientas con las que se construye la historiografía y sus motivaciones últimas. Estas fueron las condiciones que posibilitaron reflexiones tan citadas hoy día como la de Hayden White, pero también las de Pierre Nora, Dominick LaCapra o Peter Burke<sup>6</sup>. Y ello sin olvidar que la primera gran revolución contemporánea producida en los estudios históricos proviene de la Escuela de los Anales, cuyo momento fundacional es la aparición en fecha tan temprana como 1929 de su revista *Annales: economies, sociétés, civilisations* a manos de March Bloch y Lucien Febvre<sup>7</sup>. Los otrora estables, en apariencia, fundamentos de la investigación histórica se pusieron en cuestión, y esta crisis de identidad se constató en dos aspectos importantes de los textos: por un lado, en la recurrencia de la metarreflexión sobre la propia investigación histórica y, de otro, en la irrupción del yo en el terreno textual.

Sobre la primera cuestión, apunta Enzo Traverso, «la escenificación de la investigación constituye un cambio metodológico fundamental» (2022: 91). Un poco más adelante Traverso comenta el ensayo de Carlo Ginzburg *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia* y afirma que «el paradigma indiciario que motiva la investigación ya no se oculta; al contrario, se exhibe de continuo» (2022: 94). Es decir, el proceso de investigación se escenificaba y el historiador se convertía así en un detective, sometido a las mismas dificultades que tiene la reconstrucción de todo hecho incierto del pasado, incluido el riesgo de seguir pistas falsas o asumir como auténticas cosas que, finalmente, se descubren mentiras interesadas.

Esta descripción se ajusta bien a lo ocurrido en el terreno del documental español en los últimos años. Encontramos un desplazamiento en dos direcciones que, en varios casos, han sido coincidentes. De un lado, se reforzó la búsqueda y registro de los testimonios vivos que quedaban. De otro, se tendió progresivamente a problematizar la búsqueda y escenificarla como fórmula que podía, a un tiempo, conjurar las dificultades para conservar la memoria y hacernos partícipes de las mismas. Esa indagación fue acometida en varios casos por una generación de gente joven, encuadrados en lo que Marianne Hirsch denomina generación de la posmemoria, y que acometían sus investigaciones por motivos también personales, pues algunos de ellos se sentían implicados en los hechos, por cuestiones familiares, por mucho que no hubieran vivido directamente la época. Enzo Traverso interpreta este desplazamiento epistemológico y pragmático como parte de un movimiento más general de irrupción del yo en los estudios históricos. En su opinión, esta nueva generación no debe esforzarse por establecer una

---

<sup>6</sup> La producción teórica de estos autores es notable y, en la mayoría de casos, extensa. Por nuestra parte nos hemos centrado en las siguientes referencias, que contienen, en su mayoría, una buena síntesis del pensamiento de estos autores: White (2018), Burke (2022) y LaCapra (2006).

<sup>7</sup> Sobre esta cuestión se ha escrito mucho y poco original podemos aportar aquí. Nos hemos basado especialmente en los análisis realizados por Burke (2022) y Sand (2021).

distancia con una época que no ha vivido, por lo que esa subjetividad proyectada se convierte en una modalidad más de interpretación, no siendo ya una «marca de la confrontación entre experiencia vivida y conocimiento» (2022: 67).

Traverso se está refiriendo a una generación de historiadores como Ivan Jablonka, que dedica una obra a sus abuelos, a los que nunca conoció, marcados por la persecución antisemita en Europa. Esta implicación personal con el material de referencia resulta todavía hoy polémica. Ni siquiera el término posmemoria es pacífico, y su uso plantea numerosas cuestiones metodológicas de interés. La más acuciante es, precisamente, el impacto que tiene la implicación de los autores, por cuanto éstos relatan y trabajan sobre unos hechos no vividos, si bien se sienten depositarios de la memoria de personas próximas, parientes cercanos en la mayoría de ocasiones. Dice Hirsch que «los miembros de lo que Eva Hoffman llama una *posgeneración* también reconocen que la memoria que recibieron es diferente al recuerdo de los que fueron testigos y participantes directos» (2021: 17). La transformación plantea problemas de fidelidad y exactitud. Pero la cuestión memorística asociada a los testigos tiene más que ver con la potencialidad de la emoción como vía de acceso a un conocimiento distante y en parte oculto, que con consideraciones metodológicas sobre la homología entre hechos y representaciones. La pregunta sería en qué medida estamos ante una vía eficaz para la recuperación de la historia conflictiva y si realmente se puede hablar de trauma cuando quien explica, indaga y recupera los hechos no los ha vivido directamente.

Todo trabajo sobre historias ajenas implica, necesariamente, una transformación. Aquí podría no haber diferencia entre un historiador tradicional y un autor de la generación de la posmemoria, ya que todo trabajo sobre fuentes implica la necesidad de darle forma al material y armar un relato. Por otro lado, los historiadores no son ajenos a la ideología, como sabemos. Pero la cuestión es que estos autores trabajan sobre recuerdos, memorias, retazos, que ya de por sí contienen numerosas alteraciones (como corresponde a todo recuerdo), por lo que, al reescribir esa memoria ajena, estarían inscribiendo recuerdos en un sistema memorístico propio, en gran medida trasplantado de una generación a otra (de padres a hijos o de abuelos a nietos, incluso).

Marianne Hirsch analiza esta cuestión. A su entender las generaciones anteriores son depositarias de un trauma personal o colectivo, que se ha filtrado al ámbito cultural. Las generaciones posteriores «recuerdan» (la autora entrecomilla el término) a través de relatos oídos, imágenes vistas y comportamientos vividos. La cuestión es que estas experiencias «les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo y de proyección» (2021: 19). Aquí Hirsch asume el doble filtro del que hablábamos más arriba. De un lado los mecanismos propios del recuerdo podrían explicar, o distorsionar, el resultado de la indagación. De otro, se asume el proceso creativo como segundo filtro ineludible, a través del cual, además, podría producirse una efectiva «proyección». El trauma se desplazaría así de unas generaciones a otras, moldeando indirectamente a las posteriores, que se verían sumidas en una desorientación fruto de recuerdos que sólo pueden ser reconstruidos de forma fragmentaria e indirecta. Es decir, se hereda y es necesario hacerle frente, aunque no se haya vivido en carne propia.

El trauma implica una ruptura del significado y la confianza en la existencia de una regularidad ontológica. Lo que podía esperarse como un resultado previsible deja de serlo. Ello provoca una dislocación temporal, porque aquello que debería quedar en el pasado vuelve una y otra vez, y no puede olvidarse ni suprimirse (Bell, 2006: 8). Los hechos traumáticos quedan posteriormente inscritos en el cuerpo social, cuando han ido acompañados de hechos históricos relevantes, que permiten contextualizarlos y dotarlos,

en un primer momento, de un cierto significado. También cuando se convierten en algo colectivo y compartido por diversos damnificados. Los traumas individuales han sido un terreno de actuación para las disciplinas médicas, psiquiátricas y psicológicas. Pero cuando hablamos de traumas colectivos, disciplinas como la teoría política, el derecho o la historiografía se vuelven imprescindibles. Esta tensión entre lo individual y lo colectivo se aprecia en numerosos productos que rescatan la memoria de la guerra civil española. La reaparición de un pasado conflictivo que se creía escondido, olvidado o superado, provoca una patente inestabilidad en el yo del sujeto afectado por esta ola de recuerdos, como también se desestabiliza el cuerpo social. Es por este motivo que las indagaciones de la generación de la posmemoria podrían leerse como la búsqueda de un reequilibrio personal ante la zozobra psicológica experimentada precisamente por esos desplazamientos memorísticos. Las obras funcionarían como una suerte de proyección psicoanalítica inversa, le devolvería su trauma histórico a la generación propietaria de los recuerdos trabajados y moldeados y podría así el sujeto investigador recuperar una homeostasis amenazada en otro tiempo por el recuerdo reprimido<sup>8</sup>.

Estas tensiones entre lo individual y lo colectivo, y sobre el impacto del recuerdo reprimido en el sujeto indagador, son visibles incluso en aquellos productos en apariencia menos conflictivos, si consideramos los mecanismos de recreación memorística recreados por la puesta en escena. Un ejemplo relativamente reciente de esta cuestión es el cortometraje *Mi tío Ramón* (Ignacio Lasierra, 2015). El director, nacido en 1984, es el sobrino nieto del protagonista de la historia. Cuando Ignacio era adolescente grabó unas cintas con los relatos sobre la guerra que contaba su tío, y quince años después del registro decidió armar el cortometraje. El resultado es de gran interés por varios motivos. En primer lugar, la sobria puesta en escena se basa en los registros propios de un documental expositivo, siendo la voz del tío Ramón el elemento dominante. Pero también veremos escenas familiares en vídeo doméstico, de cuando Ramón ya es bastante mayor, fotografías varias, incluso a las dos tías del director en imágenes actuales. Con estas piezas, Ignacio Lasierra construye el puzle, que tiene un elemento especialmente atractivo: lejos de una aspiración totalizadora, de la búsqueda de una gran historia, que no aparece aquí, y ajeno a la necesidad de construir algo ejemplar a partir de las palabras del tío Ramón, la historia que cuenta es de gran sencillez, tan anónima como miles de historias similares hasta que alguien las explica. No deja de ser la visión que un niño tenía de la guerra en un pueblo aragonés, Candanos, cerca de Fraga y no lejos de la frontera con la zona leridana.

Ramón cuenta cómo en un par de ocasiones la suerte le sonrió durante la guerra, siendo él muy niño. En una ocasión no fue a repartir una leña que debía al lugar donde cayó una bomba, cosa que le salvó la vida. En otro momento igualmente afortunado, Ramón evitó ser ametrallado cuando un ataque de aviones republicanos mató a varios soldados de las tropas franquistas que habían tomado ya la región, y a las que el niño había ido a saludar. También cuenta otro ataque, en el que intentaron refugiarse en la iglesia (sin campana porque los milicianos la habían saqueado), y la onda expansiva de una bomba caída muy cerca tiró a su madre al suelo. Son detalles vívidos, que la memoria de Ramón ha ido atesorando, seguramente modificando con el tiempo, pero que, en esencia, explican lo que fue la guerra en esa zona. El lenguaje que utiliza es también prueba, casi reliquia, de otro tiempo. Cuenta cómo encontró a un piloto muerto debajo de

---

<sup>8</sup> No es esta una conclusión explícita de las teorías de Hirsch, ni de las de otros autores que han tratado a fondo este fenómeno de la posmemoria. Pero sí es una conclusión posible si leemos los estudios historiográficos desde una perspectiva comparada junto a estudios sobre la psicología del trauma. En concreto McNally (2003) y Kandel (2019).

una cola de avión caído tras un combate aéreo; habla de los aviones, y los nombra como «moscas» y «chatos», en casi segura alusión al monoplano I-16 y al biplano I-15 soviéticos, que formaban parte de la fuerza aérea republicana. Es una guerra contada en fragmentos memorísticos, inciertos a veces, precisos en otras, como corresponde al recuerdo de un niño.

Productos como *Mi tío Ramón* probarían lo que la profesora Laia Quílez comenta a propósito de la generación de la posmemoria. Para esta investigadora, la distancia que media con los hechos dota a estos productos de una mirada específica, «políticamente más crítica y a la vez también más intimista y autobiográfica» que la que, en ocasiones, pueden dar testigos más directos (2013: 388). Sería, pues, algo específico de esta generación de nietos y nietas de la guerra el buscar vías de aproximación creativas, distintas al simple registro o recreación de los hechos conflictivos, pues su relación con lo referido no va a ser sencilla ni estará exenta de problemas. De ahí que la vinculación entre el cine documental de la posmemoria en España y las cuestiones sobre la identidad del director, convertido en investigador, sea una de las cuestiones centrales a las que atiende la puesta en escena de estos productos. Sucede en *Mi tío Ramón*, en *Nadar* (Carla Subirana, 2008), en el cortometraje *Haciendo historia* (Sandra Ruesga, 2005), o incluso de formas más laterales en *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017). Lo hace de una manera peculiar en el caso reciente que estudiaremos a continuación y que bebe de fuentes muy diversas, como el cine de metraje encontrado (*found footage*), los vídeos familiares o el cine de vanguardia más clásico. Nos referimos a *Canción a una dama en la sombra* (2021), de Carolina Astudillo Muñoz<sup>9</sup>.

Este documental constituye, además, un buen ejemplo de los desplazamientos metodológicos comentados más arriba. El film es una síntesis entre una aproximación documental basada en el estudio de fuentes escritas (en este caso un conjunto de cartas de un exiliado español) y otra mucho más experimental, que inscribe esa memoria escrita en imágenes documentales encontradas, fotografías familiares, recreaciones y escenificaciones, y un aparato de citas textuales que, en conjunto, construyen un dispositivo formal complejo, vanguardista y autoral, e indudablemente marcado por el papel de la mujer ausente, la destinataria de las cartas que se leen en pantalla.

La historia de la película podría ser la de tantas otras familias de la época. Armand, miliciano voluntario del Partido Comunista durante la Guerra Civil, se ve obligado a exiliarse en Francia tras la derrota de la República. Allí, como otros compañeros, acabará en un campo de refugiados de Vernet d'Ariège. Posteriormente se integrará en un batallón de trabajadores voluntarios, hasta que, tras la derrota de Francia en 1940, sufra el destino de tantos republicanos exiliados en el país: su deportación e internamiento en el campo de concentración de Mauthausen. La película se estructura a partir de las 28 cartas que Armand le escribe a su mujer, Soledad, que vive en la población catalana de Caldas de Montbuí con los dos hijos de la pareja, Eugenia y Albert.

A través de las cartas, leídas en pantalla por la actriz Alicia González Laá, podemos desgranar la historia de esta familia rota por la guerra y el exilio. Carolina Astudillo intercala citas de Marguerite Duras o Dorothy Parker que hablan de la ausencia y la distancia en un universo narrativo construido como un dispositivo textual, en primer lugar, pero que requiere del necesario auxilio de determinadas imágenes, ya sean fotográficas o cinematográficas, para completar su sentido. Imágenes de los Sanfermines de 1936 o los tranvías en Barcelona, con sus siglas pintadas de la CNT, acompañan las

---

<sup>9</sup> Un panorama amplio sobre los títulos que de una manera u otra se acercan a la historia española desde el terreno de la posmemoria puede obtenerse de los siguientes estudios: Cerdán y Labayen (2016, 2017), Quílez (2013, 2014) y Egilior (2022). Un mapa sobre esta cuestión y otras relacionadas puede encontrarse también en Gómez García (2020, 2022).

misivas de Armand. Vicente Sánchez-Biosca comenta, a propósito de la historicidad de una imagen, que ésta «no es algo externo a la imagen, sino que está inscrita en su materia y lenguaje bajo formas técnicas y semióticas», y que ello remite a una situación pragmática que necesitamos descodificar (2021: 33).

Lo más interesante de la exposición ejecutada por la directora es, con todo, lo que no vemos explícitamente. Armand insiste en varias cartas que no le han llegado las de Soledad, y que no sabe si ella recibe las enviadas desde Francia. Armand sigue escribiendo, y en ocasiones comprobamos que alguna información le ha llegado de España (sabe, por ejemplo, algunas cosas relativas a sus hijos). Las cartas de Soledad se perdieron, y todo nos llega filtrado por las palabras de su marido. No obstante, y ahí radica el interés del enfoque, lo que escribe Armand nos hace pensar constantemente en Soledad, en lo difícil que era sacar dos hijos adelante en la España de la inmediata posguerra con un marido exiliado por haber sido combatiente republicano. Sabemos que Soledad trabajaba en una fábrica, escapando así de la miseria o de la caridad por parte de familiares o amigos. La película, muy hábilmente, nos sitúa constantemente ante la figura callada y sin voz de una mujer que es la destinataria de las cartas, y el principal pensamiento, junto a sus hijos, de Armand. A partir de esta idea de ausencia, Astudillo va añadiendo piezas al puzle.

En este juego especular radica gran parte del interés de la cinta. La verdadera protagonista de la historia es, precisamente, quien no habla, Soledad. Armand la construye en sus cartas. Habla de la distancia, de la crianza de los niños, incluso de su deseo sexual, y también del de ella. El exiliado es consciente, y así lo dice, de que las cartas pasan por las manos de dos censores, uno en Francia y otro en España. No habla de política, no explica nada sobre la guerra, no da pistas sobre sus posicionamientos ideológicos, pero sí acaba hablando de esa distancia que, poco a poco, destruye la intimidad que tenía con su mujer. Ahí radica una parte del trauma que rescata Carolina Astudillo, el de una mujer sola en la España de posguerra, algo de lo que Armand es consciente. El exiliado republicano muestra en repetidas ocasiones un interés especial por las fotografías que su mujer pueda enviarle, y por los pocos objetos que puedan viajar entre países (envía unos medallones tallados a mano para sus hijos, y espera dibujos de ellos también). Y todo esto se nos explica sobre el fondo de una mixtura de imágenes diversas que provienen de archivos familiares, de fondos particulares, de colecciones de la Filmoteca de Cataluña, y de recreaciones y filmaciones de los lugares reales, como sucede al final de la película con Mauthausen (el pueblo se nos muestra, básicamente, a través de postales que recrean el conjunto, mientras que el campo de concentración del mismo nombre aparece a través de tomas actuales). Aquí, además, la directora sitúa versos de Jean Cayrol y Paul Celan, junto a una pieza musical compuesta para violín directamente para este documental.

Algunos de los misterios que la película ha ocultado hasta el final se nos cuentan en el mismo momento en el que aparecen nombres y más pistas sobre la familia de Armand Pueyo, del que ya tenemos un apellido. Pero una parte de la información sólo será accesible si se rastrea más allá de lo que el documental muestra (algunas imágenes familiares más contemporáneas en los compases finales de la película).

Al indagar sobre esta historia es posible averiguar que Armand fue deportado a Mauthausen y murió en el mismo campo (en el sector Gusen I) el 16 de mayo de 1941. Su mujer era Soledad Tortera Vilanova. Armand había nacido en Vilanova i la Geltrú el 22 de junio de 1906. Pasó por el campo francés de Vernet d'Ariège y no se sabe dónde fue finalmente detenido en Francia. La fecha de nacimiento no es del todo segura porque no se ha encontrado registro de bautizo. Estudió peritaje en la Escuela Industrial de Vilanova. Trabajó en alguna fábrica textil de Manresa. Era persona con un buen nivel

educativo y participó en el Boletín de la Asociación de Alumnos Obreros de la propia escuela industrial<sup>10</sup>. Esto encaja bien con la imagen que el exiliado ha ido transmitiendo a lo largo de las misivas leídas. Su nivel educativo se intuía superior a lo básico, al tiempo que se adivina una cierta sensibilidad artística y una preocupación por la cuestión educativa, entre otras.

Este interesante trabajo de la directora Carolina Astudillo se comprende mejor desde la categoría teórica de la «posmemoria». La particular óptica de Astudillo le permite construir un producto en donde, a base de ausencias, domina la óptica femenina, y eso que las cartas de Soledad nunca se leen. Pero la construcción que Armand hace de ella le permite a Astudillo invertir el punto de vista, y conocer a una mujer normal y corriente de la España de posguerra. Recuerda Hirsch que estas obras:

[...] brindan las herramientas para poder desenterrar y restaurar experiencias e historias que, de otra forma, habrían sido excluidas del archivo histórico. En forma de contra-historia, la *memoria* nos ofrecía los medios para comprender las estructuras de poder que animaban el olvido, la inconsciencia y la supresión de la memoria y, por tanto, resultaba claro que tenía que ver con actos de reparación y reinterpelación.

(Hirsch, 2021: 34)

Sería este uno de los efectos pragmáticos de los productos posmemorísticos: «la promesa de plantear formas de justicia más allá de las estructuras hegemónicas de lo estrictamente jurídico» (Hirsch, 2021: 34). La propia Hirsch comenta que la acumulación de datos y testimonios, el renovado papel de la fotografía y el cine, la museología interactiva, el auge de las conmemoraciones y los procesos de resignificación histórica, entre otras prácticas, han acabado construyendo un «repertorio de conocimiento individualizado en el que hasta ahora no habían reparado muchos historiadores tradicionales» (2021: 15). Desde luego, Carolina Astudillo no construye un documental expositivo tradicional del que fácilmente pueda rescatarse su valor histórico, sino que nos adentra en un sendero mucho más complicado, en donde defiende el valor probatorio y restitutorio de lo performativo. Desde la distancia, la directora asume la obligación de contar el trauma, apropiándose a través de una serie de mecanismos de puesta en escena que sitúan lo memorístico como fuente principal de la recuperación operada a través de la imagen documental.

### 3. LA GRAN MÁSCARA: TRAUMAS VISTOS POR LA AUTOFICCIÓN

Más allá incluso de los juegos vanguardistas que hemos descrito, y de la existencia de productos que han forzado los límites de la representación documental expositiva, debemos pensar que «en el curso de los últimos diez años hemos asistido al nacimiento de un nuevo género de relato histórico que, sin ser autobiográfico en el sentido convencional del término, implica una simbiosis total entre el historiador y su objeto de investigación» (Traverso, 2022: 69). Aquí la clave está en la palabra «simbiosis», que va

---

<sup>10</sup> Estos datos biográficos se encuentran disponibles en línea. El documento de referencia se titula «Estudi i documentació dels vilanovins deportats als camps d'extermini nazi», elaborado por la Comisión de Memoria Histórica de Vilanova i la Geltrú y el propio ayuntamiento de la ciudad. Existe igualmente una referencia a la misma persona en el libro de Montserrat Roig *Els catalans als camps nazis* (1977). Ahí está el nombre completo de la mujer de Armand, que el libro ubica en una dirección de Barcelona.

mucho más allá de la mera aparición del historiador en el escenario de hechos que dibuja<sup>11</sup>.

Las explicaciones sobre los motivos por los que estas formas narrativas híbridas han irrumpido en el mundo cultural son muy variadas. En ocasiones se habla de la extensión de una cultura del yo propia de los tiempos posmodernos, mientras que en otras simplemente se comenta el agotamiento de las formas tradicionales de exposición como la causa de tal desplazamiento hacia esos personalismos que han derivado en la autoficción<sup>12</sup>. Si pensamos en el documental de Carolina Astudillo antes comentado, y nos fijamos además en detalles y comentarios dejados por el director de *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018), podemos añadir un tercer grupo de motivos o causas relacionadas con la frustración que experimentan los autores ante la distancia, las dificultades de investigación y las innumerables maneras de entender ese pasado familiar, personal y problemático. Incluso cabría decir, y lo veremos al comentar la película de Robles, que esa necesidad de comprender los hechos es mayor en la generación de la posmemoria que en la de quienes vivieron de primera mano los hechos (entre una y otra generación existe en ocasiones una suerte de incompreensión esencial sobre el sentido de ciertas conductas).

Dicho esto, comprobamos que en los últimos años han proliferado los documentales que ponen en juego estrategias narrativa propias o cercanas a la autoficción y que han convertido el relato de hechos pasados en una búsqueda relacionada más con la identidad del documentalista que con la de los diferentes personajes que pueblan esas historias. Es más, el investigador se erige en protagonista absoluto en numerosas ocasiones, lo que nos llevaría al terreno de la autoficción<sup>13</sup>.

Nos recuerda Casas (2018: 68) que el artífice del neologismo «autoficción» fue el novelista Serge Doubrovsky, quien lo propuso a raíz de la publicación de su obra *Fils* (1977). Doubrovsky insistía en la caracterización de la autoficción como una suerte de autobiografía experimental o «ficción de hechos reales»; es decir: «los hechos narrados eran reales, pero la modulación discursiva y retórica de la obra la alejaba del grado cero de la escritura (habitualmente asociado a la versión clásica de la autobiografía) para adoptar, en cambio, los modos y formas de la novela» (Casas, 2018: 68). Como ejemplos de esta práctica suelen citarse de manera recurrente la propia *Fils*, pero también obras de Jorge Semprún o Annie Ernaux. Es interesante la cita que hace la propia Ana Casas de Semprún, por cuanto sabemos que el contenido de obras como *El largo viaje* o *La escritura o la vida* tienen que ver con el destino que el autor vivió en Buchenwald como preso, tras caer en las manos de la Gestapo en Francia. Es decir, explican las condiciones de un gran trauma, algo que, como hemos ido viendo, se asocia de forma constante a las discusiones teóricas sobre la memoria y la posmemoria.

---

<sup>11</sup> El narrador, identificado con el autor de la obra en creaciones como *Soldados de Salamina*, por citar el celebrado ejemplo de Javier Cercas, ha llevado a no pocas confusiones y discusiones teóricas y académicas. El hecho de que algunas obras sean calificadas al mismo tiempo como «novela», «historia», «ficción de hechos reales», o «historia hecha de ficciones» puede dar cuenta de la dificultad que existe a la hora de catalogar estos productos.

<sup>12</sup> Se puede buscar una explicación sobre la irrupción y el desarrollo del yo y la subjetividad en terrenos como la historiografía, o en diversos ámbitos de la práctica artística, en las obras de teóricos de la posmodernidad como Fredric Jameson, Terry Eagleton, Gilles Lipovestky o Frank Lentricchia, entre otros. Para un estado de la cuestión sobre la interrelación entre posmodernidad y nuevas narrativas cabe consultar Piña (2013).

<sup>13</sup> La bibliografía sobre esta cuestión se ha consolidado, si bien, como advierte Casas (2018), la aplicación de los conceptos teóricos que rodean a la autoficción al mundo del cine no ha sido muy amplia. En este caso resultan de gran ayuda las aportaciones, entre otros, de Agustín Gómez y Nekane Parejo (2020). También la investigación doctoral de Herrera Zamudio (2009).

La autoficción supondría así «la recomposición precaria de una identidad dañada» (Casas, 2018: 68), erigiéndose en «una especie de autobiografía bastarda en la que confluirían escrituras marginales y descentradas, desviadas del canon en más de un sentido»; autoficción por encima de autobiografía, porque esta última está reservada a los grandes nombres, como así reza la contraportada de la mencionada *Fils* (Casas, 2018: 68–69). En las autoficciones necesitamos la «presencia de un autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción elementos factuales y ficcionales, refrendado por el paratexto» (Casas 2012: 11).

Pero la cuestión de la autoficción no es pacífica, ni en su definición ni tampoco en la descripción de las estrategias narrativas asociadas a ella. Casas (2012, 2018), Blanco (2018) o Colonna (1989 y 2004) apuntan que el pacto con el lector es diferente al propuesto en la autobiografía, pues la autoficción es, como su nombre indica, ficción y, por tanto, no se sustenta sobre la aspiración de verdad que sí contienen las autobiografías al uso. Aunque existen estrategias muy variadas en obras autoficcionales (pensemos en creaciones de autores como Philip Roth, Javier Cercas, Nanni Moretti o Gabriela Wiener, por citar sólo algunos), sí parece necesario que se cumplan dos condiciones para poder definir una obra como tal: 1) Que el autor se proyecte dentro de la obra; 2) Que dicha proyección se convierta en un problema narrativo, llegando incluso a negar la referencialidad del autor (Casas, 2018: 69). Estas condiciones básicas no contemplan la verificación de los hechos contenidos en las obras o su proximidad y distancia con una referencialidad analizada y reconstruida por el lector como elementos que nos ayuden a definir la autoficción. Es más, obviar esta referencialidad y asumir un enfoque más pragmático de la autoficción (como es el caso de Pozuelo Yvancos cuando habla de «figuración del yo»; véase su obra de 2010), nos permite centrarnos en la construcción textual de ese yo problemático y elusivo que da forma al género. De todas maneras, otros críticos han realizado propuestas en donde sí contemplan la referencialidad como elemento a tener en cuenta. Valga esta somera caracterización para constatar que la autoficción como concepto teórico nos puede servir para analizar las implicaciones del giro subjetivo operado, entre otros campos, en el terreno del documental español en los últimos años.

Nos ocupamos ahora del documental *Apuntes para una herencia* (2018), de Federico Robles, que puede leerse desde estas coordenadas teóricas referenciadas sobre la autoficción. El director se ocupa aquí de una cuestión familiar, a través de una pregunta que le inquieta: Robles quiere saber por qué su abuelo paterno participó en la Guerra Civil española con el bando nacional. Pero no sólo le preocupa estrictamente su participación en términos de hechos constatados, sino que el director inquiere sobre la noción de responsabilidad, como veremos. Los hechos básicos de la vida del abuelo son conocidos y el documental no se configura como una biografía del mismo, sino como una indagación por motivos más relacionados con el investigador que con el investigado. Un sentimiento inicial de desorientación, como si la culpa o la responsabilidad pudiese viajar entre generaciones, lleva a Federico Robles a entrevistar a su padre<sup>14</sup>. Esta entrevista aparece montada justo tras la apertura de una pequeña caja en donde hay algunos objetos personales del abuelo: un par de pistolas, medallas militares y un boletín de los momentos finales de la contienda, en donde figura un bando del comandante del batallón 202, Daniel Vello Martínez.

---

<sup>14</sup> Recordemos que en la definición y estudio del fenómeno de la posmemoria aparecen de forma recurrente la cuestión de la culpa y la responsabilidad intergeneracionales. Esa noción, que parece contraria a la intuición, es utilizada por diversos autores.

Como comentábamos, el director entrevista a su padre, pero cuando le pregunta por la responsabilidad del abuelo en la guerra y en el sostenimiento de la posterior dictadura el padre corta la entrevista y le comenta que, si su interés es ése, no quiere seguir con la conversación. La pregunta de Federico es una pregunta muy habitual entre miembros de la generación de la posmemoria. Desde una nítida distancia, y con un sesgo acusatorio evidente, tratan de entender qué hicieron o dejaron de hacer sus familiares que participaron en la guerra. El padre de Federico le explica que en aquellos años simplemente te tocaba en un lado o en otro y eso era todo. Es igualmente el padre quien cuenta que un camión llegó al pueblo en donde vivía la familia y se reclutó forzosamente a varios jóvenes del lugar. Esa historia puede ser cierta o no, pero es creíble. Es obvio que esta explicación podría suponer mayor tranquilidad para el nieto que averiguar que su abuelo era un adepto convencido del régimen (como sin duda muchos hubo, aunque no parece que estemos ante un caso de esa naturaleza aquí).

Tras esta primera entrevista con el padre, el director explica su viaje a España. La familia del director emigró años atrás a Argentina, lo que activa lecturas suplementarias sobre la cuestión de la dictadura. En la película aparecen diferentes localizaciones españolas. Una de ellas es Belchite. El director entrevista a algunas personas. Está obsesionado con la posibilidad de que su abuelo compartiese las ideas de Franco, y las preguntas que formula aquí y allá lo evidencian. De hecho, en una entrevista de 2020 llegó a declarar: «Comencé este proyecto hace muchos años, motivado por una especie de incomodidad que sentía con la mirada benévola de mi familia para con el pasado de mi abuelo»<sup>15</sup>.

El viaje a España y el encuentro con familiares que se quedaron aquí abre la parte del documental más fácilmente asociable a la fórmula de la autoficción. En su momento el abuelo César decidió emigrar a Argentina, siguiendo a un hermano que tenía allí. Para ello abandonó el trabajo que ejercía en la España de posguerra como guardia civil. Federico realiza en el documental el camino inverso, y se pasea por la España que dejó su abuelo muchos años atrás. En ese momento vemos imágenes de vídeos familiares de 1997 y 1998, con un Federico muy joven. También vamos un poco más atrás, hasta 1988, y apreciamos escenas familiares, aparentemente intrascendentes. Pero en casi todas esas imágenes aparece el padre de Federico, protagonista en la sombra que va adquiriendo mayor entidad conforme avanza la cinta.

El director aprovecha su viaje, que se prolongará durante años y se convertirá en larga estancia, para entrevistar también al historiador Wenceslao Álvarez Oblanca, autor de *La Guerra Civil en León* (2009). Este autor, preguntado una vez más por cuestiones relacionadas con la adhesión ideológica, habla de que la responsabilidad, de alguna manera, se hereda. Y comenta la diferencia que, a su juicio, existe entre haber sobrevivido en un régimen y haber hecho carrera en él. En ese momento el espectador recuerda que el abuelo de Federico había sido guardia civil; por tanto, la sugerencia es clara. Esa pregunta sigue siendo difícil para el director. Es casi seguro que siente el peso de esa responsabilidad heredada, aunque no sea capaz de explicar bien por qué. Sabemos que este asunto es capital para él, y que su identidad (al menos la cinematográfica) depende mucho de encontrar algún tipo de respuesta. Pero esa respuesta es esquiva, incluso no existe como tal. Para dirimir la responsabilidad del abuelo hay que entender mucho mejor el contexto en el que tomó sus decisiones, los condicionantes que tuvo. El azar provocó en su día que unos sobrevivieran y otros murieran, que se luchara con un bando o con otro, o incluso con los dos. La vida, para una parte de la población española, valía muy

---

<sup>15</sup> Entrevista «*Apuntes para una herencia: reconstruir desde la incomodidad*» de Ana Medero y Soledad Sgarella para *La Tinta* (publicada el 5 de noviembre de 2020). Declaraciones accesibles en <https://latinta.com.ar/2020/11/apuntes-herencia-reconstruir-desde-incomodidad/>.

poco en aquellos tiempos, y conservarla con algo de dignidad (en las decisiones y acciones) ya era mucho<sup>16</sup>.

En cualquier caso, estas disquisiciones se cortan en seco durante el documental. Tras cinco años en España, Federico tiene que volver a Argentina porque su padre está muy enfermo. El padre muere antes de que pueda volver a entrevistarle, con lo que Federico se ve obligado a montar algunos trozos descartados de la primera entrevista para concluir el documental. Y lo hace por necesidad psicológica. La película requiere un final en su intento por comprender unos hechos pasados fragmentarios. Necesita que este autorretrato filtrado a través de la memoria de su abuelo y de su padre llegue a algún lugar. La muerte del padre fuerza una conclusión, pero al mismo tiempo precipita algún tipo de comprensión para el director. Estas palabras finales de Federico son muy significativas:

Ahora, ya hacia el final de estos apuntes, pienso que toda herencia tiene una parte incómoda. Porque implica hacerse cargo de los coletazos de una vida que no es la propia, de decisiones que uno no tomó. Es una cuestión de responsabilidad, no tanto con el mandato familiar, sino con la realidad del mundo que esa herencia trae consigo.

Antes de concluir, el director parece mucho más reconciliado con ese pasado. Comenta una cosa de interés. El documental le ha costado muchas discusiones familiares, en particular con los hermanos de su padre. Ha tenido que eliminar entrevistas con personas que, al final, no quisieron aparecer. Las herencias ideológicas pueden resultar incómodas, y cuesta cerrar las heridas por mucho tiempo que haya transcurrido. En la aproximación seguida por *Apuntes para una herencia* se evidencia que, en cuestiones relacionadas con el recuerdo y la memoria traumática, la indagación autoficcional puede ayudar a cerrar, en parte, esa herida abierta por un pasado con el que es difícil reconciliarse.

#### 4. CONCLUSIONES

El historiador Raul Hilberg diferenciaba entre memoria e historia, relacionando la primera con los dominios de la poesía y la narrativa, mientras que la segunda se basaba en diferentes tipos de pruebas físicas y documentales (Hirsch, 2021: 15). Esa diferencia ya la había establecido Maurice Halbwachs en los años veinte, y la recoge igualmente Pierre Nora en sus estudios historiográficos (Traverso, 2022: 27). Para los historiadores más reacios a ciertas innovaciones narrativas ocurridas en su campo en los últimos años, la memoria sigue siendo algo falible, y un mecanismo de acceso al pasado con muchos riesgos. Pero los testigos siempre han estado ahí, y aunque les pese a algunos, sus declaraciones siempre se han utilizado para construir relatos históricos que, de otro modo, estarían faltos de algo esencial: el recuerdo y el testimonio de lo acontecido, tan importante cuando no había registros sonoros o fotográficos, y tan importante ahora, a pesar de haberlos en abundancia.

Como puede verse, la cuestión teórica de fondo es controvertida y más si sumamos a la ecuación las aportaciones de la generación de la posmemoria, prueba de que el yo ha irrumpido en los estudios históricos, como también lo han hecho fórmulas narrativas como la autoficción. Algunos autores, como Peter Novick (1999), niegan incluso que

---

<sup>16</sup> La bibliografía sobre esta cuestión es muy abundante. Un excelente estudio reciente de Pedro Corral sobre la violencia en el Madrid de la Guerra Civil explica bien la fina línea que separaba la supervivencia de la muerte en tiempos tan convulsos. El libro está basado en fuentes judiciales documentales que, a su vez, son declaraciones de testigos. Véase Corral (2022).

haya nada calificable como memorístico en la recuperación de un pasado que no se ha vivido de forma directa, y que dichos intentos de rescate ocultan una política de la memoria que se apropia del pasado como capital simbólico para establecer una agenda determinada de intereses ajenos por completo al saber historiográfico. Dominick LaCapra, por su parte, no está de acuerdo con esta visión tan reduccionista del problema, ya que, a su entender, el componente experiencial puede estar presente en una recuperación memorística mediada por parte de un sujeto que no ha vivido la experiencia traumática. LaCapra (2006) aboga por un método que mezcle el psicoanálisis con la historiografía en la búsqueda de una aproximación más autoconsciente, reflexiva y crítica con el que enfrentarse a pasados hirientes.

En este caso, las aproximaciones de Carolina Astudillo y Federico Robles, y en menor medida la de Ignacio Lasiera, van en la línea de la reflexión de Dominick LaCapra. Hemos esbozado algunos de los motivos por los que han proliferado producciones documentales que van más allá del modelo expositivo tradicional, en terminología de Bill Nichols (1997), y que construyen híbridos documentales posmemorísticos, llegando incluso, como es el caso de *Apuntes para una herencia*, a utilizar estrategias narrativas propias de la autoficción. Es lo que Isabel Cadenas llama «formas subversivas de la memoria» (2019) que en los últimos años han ayudado de manera definitiva a divulgar la historia de España evitando así que siga siendo lo que la hispanista Jo Lobanyi designa como «a big ghost story» (2002). De hecho, el título del documental de Federico Robles adquiere todo su significado cuando pensamos en el inconformismo que anima a la realización del mismo y el punto final al que llega. Las herencias históricas e ideológicas son incómodas, la comprensión puede resultar imposible, pero la indagación acaba siendo imprescindible, más allá de lo que se encuentre al final del camino. La identidad de la generación de la posmemoria está muy marcada por ese pasado, y la fórmula escogida por Robles le lleva a subvertir, en parte, la conciencia inicial que le llevó a iniciar la película. La incomodidad del comienzo se transforma en una forma de conocimiento al que muy difícilmente podría haber llegado con métodos expositivos más convencionales.

Hay muchas formas de hacer historia. Carolina Astudillo y Federico Robles, y en parte Ignacio Lasiera, han escogido una muy vinculada a un contexto cultural que favorece el uso de la memoria como mecanismo de indagación histórica. Es de esperar que, en el futuro, otros productos sigan una dinámica similar, al estar activa todavía esa generación de la posmemoria que, a juzgar por la producción de los últimos veinte años, manifiesta un gran interés por la investigación del pasado y su reelaboración artística.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baer, Alejandro (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. CIS.
- Bell, Duncan (2006). «Introduction: Memory, Trauma and World Politics». En Bell Duncan (ed.), *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship between Past and Present*. Palgrave MacMillan.
- Burke, Peter (2022 [1990]). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Anales: 1929-1989*. Gedisa.
- Cadenas Cañón, Isabel (2019). *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura audiovisual contemporánea*. Cátedra.
- Casas, Ana (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros.
- Casas, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana/Vervuert.

- Casas, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Iberoamericana/ Vervuert.
- Casas, Ana (2018). «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de literatura*, enero-junio, volumen LXXX, nº159: 67–87.
- Cerdán, Josetxo, y Miguel Fernández Labayen (2016). «Memoria y documental en la Guerra Civil española y el franquismo. De la memoria patética a la memoria sentimental», *Pasajes*, 51: 58–73.
- Cerdán, Josetxo, y Miguel Fernández Labayen (2017). «Memoria y fosas comunes: Estrategias políticas del documental independiente», *L'Atalante*, 23 (enero-junio): 187–198.
- Corral, Pedro (2022). *Vecinos de sangre: historias de héroes, villanos y víctimas en el Madrid de la Guerra Civil 1936-1939*. La Esfera de los Libros.
- Egílior, Sabin (2022). *La memoria traumática*. Dado Ediciones.
- Gómez, Agustín y Nekane Parejo. 2020. «Autorretrato, retrato de familia y autoficción en *Días de agosto* (2005) de Marc Recha», *Revista de Comunicación*, vol.19, nº1: 109–123.
- Gómez García, Iván (2020). «El pasado es una puesta en escena: posmemoria e identidad el documental y la ficción televisiva actual», *Letral*, 23, enero: 142–167.
- Gómez García, Iván (2022). «Autoficciones enfrentadas: La intimidad contra la Historia en el cine español documental actual», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 10 (1): 211–233.
- Gustrán Loscos, Carmina (2022). *Tinieblas. El franquismo en el cine español (1975-2000)*. Marcial Pons.
- Herrera Zamudio, Luz Helena (2007). *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modo analítico de Vincent Colonna*. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis de doctorado. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>
- Hirsch, Marianne (2021 [2012]). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura audiovisual después del Holocausto*. Carpenochem.
- Kandel, Eric R. (2019 [2018]). *La nueva biología de la mente*. Paidós.
- LaCapra, Dominick (2006 [2004]). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Lobanyi, Jo (2002). «Introduction: Engaging with Ghosts, or Theorizing Culture in Modern Spain». En Jo Lobanyi (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice* (pp. 1–14). Oxford University Press.
- Martín, Jose A. y Rafael Escudero (2008). *Derecho y memoria histórica*. Trotta.
- McNally, Richard J. 2003. *Remembering Trauma*. Harvard University Press.
- Medero, Ana y Soledad Sgarella (2020). «Apuntes para una herencia: reconstruir desde la incomodidad». *La Tinta* (5 de noviembre). <https://latinta.com.ar/2020/11/apuntes-herencia-reconstruir-desde-incomodidad/>.
- Nichols, Bill (1997 [1991]). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Novick, Peter (1999). *The Holocaust in American Life*. Houghton Mifflin.
- Piña, Cristina (2013). «La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar». *Cuadernos de CILHA*, vol.14, nº2: 16–37.
- Quílez Esteve, Laia (2013). «Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea». *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18, nº especial octubre: 387–398.

- Quílez Esteve, Laia (2014). «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8, julio-diciembre: 57–75.
- Roig, Montserrat (2017 [1977]). *El catalans als camps nazis*. Grup 62.
- Sisino Pérez, Juan y Eduardo Manzano (2010). *Memoria Histórica*. Libros de la Catarata.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Alianza.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2021). *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes del perpetrador*. Alianza.
- Sand, Shlomo (2021). *El crepúsculo de la historia*. Buenos Aires: Cuenco de plata. [2015]
- Schlayer, Felix (2008). *Diplomático en el Madrid rojo*. Ediciones Espuela de Plata. [1938].
- Traverso, Enzo (2022 [2020]). *Pasados singulares. El «yo» en la escritura de la historia*. Alianza.
- VV.AA. (2018). «Estudi i documentació dels vilanovins deportats als camps d'extermini nazi». Comisión de Memoria Histórica de Vilanova i la Geltrú. Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú. [https://www.vilanova.cat/doc/doc\\_40243898\\_1.pdf](https://www.vilanova.cat/doc/doc_40243898_1.pdf).
- White, Hayden (2018 [2014]). *El pasado práctico*. Prometeo Libros.