

El deber de imaginación. Desafíos sobre las formas de narrar un pasado traumático

The duty of imagination. Challenges to the ways of narrating a traumatic past

Alfonso M. Villalta Luna

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
a.villalta@fsof.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-4791-1982>

Recibido: 31/05/2023

Aceptado: 24/11/2023

Cómo citar este artículo: VILLALTA LUNA, Alfonso M. (2024). El deber de imaginación. Desafíos sobre las formas de narrar un pasado traumático. *Pasado y Memoria* (28), pp. 225-246, <https://doi.org/10.14198/pasado.25293>

Resumen

¿Cómo enfrentarnos a un pasado traumático? Esta pregunta inicia el presente trabajo que transita entre las maneras de leer el pasado desde la historia y la antropología y las maneras de escribirlo –o reescribirlo– desde el presente. A lo largo del texto, desde la transdisciplinariedad teórica y metodológica, se busca contextualizar una manera de leer las fuentes originadas fundamentalmente a partir de pasados traumáticos. Se pretende explorar en torno a un modelo teórico para narrar el pasado en el que se inscriben las aportaciones de algunos de los autores que más han reflexionado acerca de la narratividad en la disciplina histórica, con el objetivo de construir un modelo a partir de las reflexiones teóricas y metodológicas de historiadores o filósofos como Walter Benjamin, Didi-Huberman, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau o Paul Ricoeur. Parte este trabajo para ello de conceptos clave como el de «alegoría» o «montaje», en el que se combina una secuencia de primeros planos con planos generales que muestran una visión más completa del pasado. En esta combinación se presta especial atención a las «cosas pequeñas», al «detalle», planteando una manera de mirar a aquello que parece no tener importancia, pero que desde su aparente intrascendencia permite explorar todo un mundo. Como conclusión, y como uno de sus principales propósitos,

©2024 Alfonso M. Villalta Luna



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

el texto justifica la necesidad de un modelo que ponga la *imaginación* a disposición de la narración del pasado. Este recurso es básico para que el investigador del pasado comprenda los hechos analizados y, también, para que pueda actuar como una suerte de *dispositivo traductor* hacia la sociedad.

Palabras clave: Memoria; Pasado traumático; Antropología histórica; Narrativa historiográfica; Metodología; Transdisciplinariedad; Represión.

Abstract

How do we deal with a traumatic past? This question initiates this paper, which will move between the ways of reading the past from history and anthropology and the ways of writing –or rewriting– it from the present. Throughout the text, from a theoretical and methodological transdisciplinary perspective, the aim is to contextualise a way of reading sources that originate fundamentally from traumatic pasts. The text aims at exploring a theoretical model for narrating the past in which the contributions of some of the authors who have most reflected on narrativity in the historical discipline are inscribed, with the aim of constructing a model based on the theoretical and methodological reflections of historians and philosophers such as Walter Benjamin, Didi-Huberman, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau and Paul Ricoeur. In order to do so, key concepts such as «allegory» or «montage», in which a sequence of close-ups is combined with general shots that show a more complete vision of the past. In this combination, special attention is paid to «small things», to «detail», proposing a way of looking at that which seems unimportant, but which from its apparent unimportance allows for a whole world to be explored. In conclusion, and as one of its main purposes, this paper justifies the need for a model that places the *imagination* at the disposal of the narration of the past. This resource is essential for the researcher of the past to understand the facts analysed and to be able to act as a *translating device* for society.

Keywords: Memory; Traumatic past; Historical Anthropology; Historiographical Narrative; Methodology; Transdisciplinarity; Repression.

Introducción¹

¿Cómo narra el investigador el pasado?, ¿de qué manera lo cuenta?, ¿cómo se plantea la escritura de ese pasado desde el presente? Estas preguntas inician la reflexión de este artículo que profundiza en la manera en la que el investigador aborda la escritura del pasado desde la perspectiva del presente. Estas consideraciones podrían servir para diferentes momentos del pasado. Sin embargo, el objetivo de estas páginas será orientar ese enfoque hacia la investigación en

1. Este artículo es el resultado de un largo proceso de reelaboración de algunos capítulos de mi tesis doctoral *Entre líneas. Los juicios sumarísimos de la posguerra española*, defendida en la UNED en noviembre de 2020.

torno a pasados traumáticos, lugar al que llega el investigador a partir de las fuentes que reflejan esos traumas históricos.

La manera en la que el investigador accede a estos vestigios del pasado marca la forma en la que este pasado es contado, por eso poner el foco en las fuentes de las que parte en su trabajo adquiere una importancia crucial. En este sentido estos papeles tienen características similares al encerrar una enorme complejidad por la manera en la que fueron creados. Estas fuentes fueron originadas en «situaciones límite», tomando como referencia a Pollak², marcadas por regímenes autoritarios y que en la actualidad se custodian en lo que podríamos denominar archivos de la represión o archivos del terror³. A partir de ellas el investigador ha de interpretar el pasado. Tiene que leer esos documentos, para, a partir de ahí, escribir sobre ese pasado.

Sin embargo, más que escribir un pasado que aparece sin fisuras ante sus ojos, asimilando su labor a la del arqueólogo, el investigador ha de reescribir ese pasado. Y tiene que hacerlo teniendo claro el objetivo o fin último, que será intentar reconstruir los episodios del pasado como si fueran del presente. Foucault ayuda a comprender este ejercicio propio de la investigación, en su analogía con el trabajo del arqueólogo, cuando afirma que «la arqueología no trata de restituir lo que ha podido ser pensado, querido, encarado, experimentado, deseado por los hombres en el instante mismo en que proferían el discurso [...] No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura» (Foucault, 2002: 235).

Reescribir no es restituir, parece decirnos Foucault. La lectura de las fuentes del pasado, por sí misma, no nos acerca a lo acaecido en el pasado. Es necesario poner en práctica un ejercicio de acercamiento a las fuentes más complejo, que lleve asociado un proceso de contra-lectura de esas mismas fuentes. Ese ejercicio saca a luz determinados episodios del pasado, breves instantes que llaman la atención del investigador solo si su mirada es atenta. Y es que, en estos documentos, los resquicios de las voces de las víctimas apenas se intuyen entre la narración del poder que las inscribe. Para hablar de esas voces se requiere una manera de contar que también se desplace a contracorriente del relato hegemónico. Para ello es necesario poner en práctica relatos que se salen

2. Si bien este concepto ha sido recogido en varios de sus escritos ha sido desarrollado en Pollak (2006).

3. Los archivos de la represión españoles y la documentación que guardan, han sido objeto de análisis en los últimos años desde diferentes perspectivas de estudio. Se han producido acercamientos desde el ámbito archivístico (Rial Quintela, 2019; Pastor Núñez 2020; Pastor Núñez, Alonso Rodríguez y Rial Quintela 2021; Alonso Rodríguez, 2021), desde la perspectiva histórica (Mir Curcó, 2020; Pérez-Olivares, 2023) o desde la antropológica y etnográfica (Villalta Luna, 2022a; Villalta Luna, 2023).

de la vía de la oficialidad a la que orientan las fuentes, para explorar mundos que no han sido transitados, para elaborar biografías que no han sido contadas. Solo se pueden escribir esas otras biografías dejando espacio a las sombras. En esta narración se pone en práctica una especie de estética del *claroscuro*, el investigador solo puede iluminar unos espacios, no alcanza la luz para iluminar algunos rincones.

Para tratar de responder a las preguntas iniciales propongo la construcción de una manera de acercamiento teórico a la narración de pasados traumáticos. Así, en la primera parte del texto presento el armazón de una forma de aproximación a las fuentes del pasado con un carácter interdisciplinar, donde aplico conceptos provenientes de la historia y de la antropología, fundamentalmente. Una vez planteado ese método de lectura y narración del pasado busco, en la segunda parte del artículo, teorizar sobre la aplicabilidad de ese método para el acercamiento a pasados traumáticos. Continuo, así, algunas de las inquietudes teóricas y metodologías planteadas con anterioridad para adentrarnos en las circunstancias extremas en las que fueron originadas las fuentes que analiza el investigador. Con ese método, las fuentes que fueron utilizadas para condenar a las víctimas pueden, ahora, ser utilizadas para construir otras narraciones desde el presente. Para ello propongo, en el último apartado del artículo, el recurso a la imaginación en este ejercicio interpretativo del pasado, como un elemento fundamental al alcance del investigador para comprender los hechos ocurridos y, también, para transmitir a la sociedad en el presente lo acaecido en el pasado.

Un método para narrar el pasado

Para unir los pedazos del pasado que se rescatan en esa lectura de las fuentes desde el presente, es necesaria la búsqueda de un método en el que inscribir esos fragmentos, un método para guiarse en ese otro ejercicio también activo con las fuentes. Un método, en definitiva, que introduzca un sentido, que de armonía a esa masa sin forma de fragmentos recopilados, para orientar ese acercamiento al pasado y guiar la reescritura desde el presente en el ejercicio del investigador. Un principio de armonía, en suma, que ordene la masa de fragmentos.

En ese proceso el recurso a las herramientas de cualquier disciplina que estén a nuestro alcance es norma obligada. Partiendo de la disciplina histórica, el recurso a las herramientas etnográficas que aporta la antropología será fundamental para poner en práctica este método. Es por esa razón que en la metodología a utilizar es obligado un diálogo constante entre las voces del presente, como herramienta eminentemente etnográfica, y los papeles del

pasado. Esta combinación metodológica es fundamental, de la misma manera que lo serán las referencias teóricas de ambos mundos, principal objetivo de este texto.

En esta búsqueda de un método para narrar el pasado el historiador Carlo Ginzburg⁴ propone un modelo para reinstalar esos fragmentos del pasado al compás de uno de los paradigmas que marca su investigación, su mirada microscópica sobre el pasado. Este no es otro que su «paradigma indiciario», en el que a la manera de un detective el investigador sigue cada indicio que le acerca hasta una visión más completa del pasado. Tal y como sostiene en uno de sus libros, *El hilo y las huellas* (Ginzburg, 2010), se parte de la explicación del detalle para, a partir de aquí, perseguir cada indicio. Todo ello se va configurando a través de la conjetura del investigador y esa conjetura va, necesariamente, ligada a un relato. La historia se muestra así como una «historia narrativa» en la que cada una de las huellas de las que parte el análisis del investigador, cada indicio, va encontrando su lugar en el hilo de la narración histórica.

En consecuencia, la narración histórica se configura como una especie de «montaje»⁵, si adoptamos un lenguaje cinematográfico. Planteando así una nueva manera de narración a partir de los indicios encontrados en la investigación. La relación entre este montaje cinematográfico y la idea de escritura encuentra acomodo en la visión de Ginzburg. En su ensayo «Detalles, primeros planos, microanálisis», recogido en el citado *El hilo y las huellas* (2010), plantea la narración como una trasposición del lenguaje cinematográfico. A partir de un juego de lentes, tal y como ocurre en el cine, es posible acercar la cámara en un primer plano que busca un enfoque micro. Pero a su vez este enfoque se puede alternar con uno macro. Primeros planos y planos generales se interrelacionan para mostrar detalles enmarcados en un foco general. La narración histórica se construye entonces como una secuencia cinematográfica.

Ese primer plano, como anuncia en el propio título del ensayo, lleva a reflexionar sobre otra de las principales aportaciones de Ginzburg: la *microhistoria*. Esta propuesta de narración del pasado desde el presente es, inevitablemente, deudora del clásico de la microhistoria *El queso y los gusanos* (1986), con el que Ginzburg abarca la complejidad de la cultura popular del siglo XVI

4. El antropólogo Gutiérrez Estévez define a Ginzburg como el historiador más cercano a la antropología, al tiempo que se ha convertido en el historiador que más interés despierta entre los antropólogos (Gutiérrez Estévez, 1996: 74).

5. En una reciente aportación Ludmila Fuks, partiendo del concepto de narración histórica benjaminiano, desarrolla una reflexión sobre el concepto «montaje» como principio metodológico del que partir para generar el conocimiento histórico (Fuks, 2022).

a través del proceso inquisitorial excepcional emprendido contra el molinero Menocchio.

En ese análisis micro, a través de estos primeros planos, hay un ejercicio que nos lleva a la antropología. A través de ese modo de narración se pone en práctica un proceso de *descripción densa* tal y como lo desarrolla Clifford Geertz (2003), que lleva asociado, al mismo tiempo, un inevitable proceso de lectura –o si se quiere contra-lectura– lenta de las fuentes del pasado.

Señala Geertz para explicar su extendida definición:

Lo que en realidad encara el etnógrafo [...] es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después [...] Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de «interpretar un texto») un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada (2003: 24).

Esa manera de hacer etnografía, como si se leyera un texto complejo, incluso tendencioso, es el mejor modelo que podemos tomar precisamente para llevar a cabo ese proceso de lectura de estas fuentes que son las que se aglutinan en los archivos. Pero partiendo de esa *descripción densa* y también unida a esa manera de contar el pasado centrándonos en esos primeros planos, hay un concepto metodológico, y en cierto modo teórico, que marca buena parte de esta propuesta: la atención central a las «pequeñas cosas». Una idea que remite también al oficio del historiador tomando las palabras de Michel de Certeau cuando decía que «cada verdadero historiador sigue siendo un poeta del detalle» (De Certeau, 1999: 51).

Esta propuesta es, en definitiva, una manera de prestar atención a cosas que parecen no tener importancia, que se escabullen ante el valor socialmente reconocido a otras cosas, pero que desde su aparente intrascendencia permiten explorar todo un mundo de emociones que hablan del día a día, del fondo de lo cotidiano que compone la vida. Es, en esencia, una manera de mirar. Poniendo el foco en estas pequeñas cosas, además, se facilita el entendimiento de otras formas de vida, se empatiza con los sentimientos de esos otros a los que miramos en el pasado. Con el objetivo, como señala el antropólogo López García, de que «estas pequeñas cosas sirvan, como las piedras pequeñas, a las que cantó León Felipe, para algo más, para ser el vector de una aventura o para ser el arma de una honda que permita, no solo el reconocimiento sino también, por una vez más allá de la alegoría, la victoria de David» (2015: 577).

Ese pasado perseguido ha de ser narrado desde el presente. El propio archivo también configura el modelo del relato, la forma de esta narración. El escritor argentino Ricardo Piglia reflexionaba sobre la cuestión del archivo como modelo de relato originado en «la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir». Por ello define el material de archivo como «una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar» (2001: 90).

Pensar la narración que parte de las fuentes del pasado como esa especie de novela policiaca en la que hay que seguir la pista de los indicios para llegar a una conclusión lleva de nuevo, irremediamente, al «paradigma indiciario» de Ginzburg. Y a su vez a esa labor en la que el investigador pasa a ocupar el rol del detective, que el propio autor encarna en la figura de Sherlock Holmes como uno de sus principales referentes. El investigador en su manera de narrar el pasado, esa forma de relato entendida como parte fundamental de su labor, se asemeja al desempeño de detectives modernos que se basan en los indicios obtenidos en las fuentes y, a partir de ellos, temporalizar la secuenciación de los sucesos acaecidos en el pasado hasta llegar a resolver el enigma.

Cómo contar un pasado traumático

Hasta el momento el modelo planteado podría servir para cualquier acercamiento al pasado a través de las fuentes de archivo, pero el objetivo final de este artículo va más allá. Su propósito es plantear un modelo específico de lectura –en términos de lectura planteados por Geertz– y sobre todo de narración del pasado a través de unas fuentes específicas: documentos que nos hablan de circunstancias extremas. Papeles que quedaron condicionados desde su origen por el contexto situacional en el que fueron creados. Su lectura desde el presente requiere de un ejercicio activo para lograr penetrar en las diferentes capas que configuran sus tejidos y en todo aquello que no se puede leer en ellos, pero cuya omisión dice más que las palabras escritas.

En la inmensa mayoría de ocasiones estas fuentes para la investigación son, al mismo tiempo, fuentes judiciales, originadas en momentos marcados por la violación constante de los derechos más básicos de los acusados, conformadas por retazos de vida de personas corrientes que se vieron atravesadas por un momento fuera de lo común. Personas sorprendidas por un devenir histórico dramático, por profundos cambios que sufrieron en su propio cuerpo al enfrentarse al hecho de que la propia concepción de su mundo hasta ese momento viraba de manera radical. También se vieron obligadas a enfrentarse a interrogatorios o a la necesidad de realizar intensas declaraciones que no sabían

que objetivo final podían tener. Al encarar esas declaraciones el investigador se sitúa en una de las posiciones más complejas para interpretar el pasado. Ha de tener presente la manera en la que esas palabras llegaron al papel que ahora tiene ante sus ojos.

Pero aun partiendo de esos retazos de vidas corrientes y absolutamente condicionadas por el momento vivido, es necesario ir más allá, tratar de reconstruir la complejidad de una época, de ese momento que les tocó vivir y sufrir, partiendo para ello de algunos detalles. Es posible seguir así ese método del montaje en el que se combina una secuencia de primeros planos con planos generales que muestren una visión más completa del pasado. Continuando con algunas de las inquietudes metodológicas y también teóricas planteadas en el apartado anterior, este método de narración requiere su adaptación a circunstancias extremas, narrar el pasado a partir de las situaciones límite señaladas.

Walter Benjamin nos ha legado algunas reflexiones que hacen posible ahondar en ese método de narración del pasado. En su obra *El narrador* (1991), un ensayo escrito en 1936, arrojaba luz sobre la labor del historiador como narrador. Uno de sus fines era proyectar una crítica a la Primera Guerra Mundial que trajo consigo la desaparición de la figura del narrador como esa especie de «custodio de la memoria», como esa figura que lucha contra la muerte y que lo hace a base de proyectar la continuidad de la experiencia del pasado en la voz del otro en el presente.

Siempre bajo la forma de alegorías, la labor del narrador tiene para Benjamin una parte de ensamblaje de lo desarticulado, de ensamblar los pedazos que pueden ser conocidos, aun de manera limitada, del pasado. Pero al igual que el acercamiento al pasado solo se puede realizar de manera limitada, accediendo apenas a pedazos, en su narración desde el presente, en su articulación bajo la voz del narrador, también adquieren esa forma fragmentaria.

Para Benjamin el narrador de la historia debe consignar e inscribir todo lo que ocurre, todo aquello que acontece, aunque sea pequeño y frágil. En su tesis XVI parece hacer un aviso al cronista, a esta figura del narrador, cuando dice: «Deja que los otros se agoten con la puta del “hubo una vez”, en el burdel del historicismo. Él permanece dueño de sus fuerzas: lo suficientemente hombre como para hacer saltar el *continuum* de la historia» (Benjamin, 2008: 53-54).

Por eso la importancia del acto de reescribir la historia, de reestructurarla bajo su forma fragmentaria. Esta es también la única manera posible para narrar lo que cuentan los expedientes del archivo, que permiten acceder al pasado en fragmentos y que solo se pueden narrar como tales. Pero ese proceso de narrar necesita un método. En el *Libro de los pasajes* Walter Benjamin muestra un especial interés por lo que podemos denominar el «método de archivo». Anna

María Guasch, al respecto, señala cómo en esta obra consolida su «voluntad de leer la experiencia del presente a través de destellos, fragmentos o gotas del pasado» (2011: 22). Frente a la idea de historia lineal, la historia como la repetición de unos acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado, en esta obra aboga por lo que se convertirá en una constante de su trabajo, en la técnica o procedimiento del «montaje». Es un recurso probablemente tomado del montaje cinematográfico y utilizado como elemento frente a la idea de unidad, frente a la idea de historia lineal, providencial e irreversible, estableciendo un replanteamiento sobre la propia noción de historia en la que la idea del montaje sustituye aquella otra que habla de narrativas de acontecimientos históricos.

En la narración histórica, como método de investigación, esta idea de montaje adquiere los tintes de una suerte de montaje literario en el que la voz del narrador queda desplazada. Así lo explica el propio Benjamin: «no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No me apropiaré de ninguna formulación profunda, no hurtaré nada valioso. Pero los harapos, los desechos: éstos no los quiero describir, sino mostrar» (2004: 462).

La idea de montaje en Benjamin va unida a la idea de alegoría, como una forma de comprensión de la realidad, como una lente desde la que mirar al mundo. A través de estas dos ideas piensa los tiempos de guerra y crisis. La alegoría del *Angelus Novus* es quizá el máximo exponente de la idea de destrucción y pérdida, de la ruina. El ángel de la historia de Benjamin contempla la ruina, el escombros, el fragmento. Con esta alegoría hace palpable la experiencia de un mundo fragmentado, un mundo en *ruina*, un presente en el que el paso del tiempo no ha significado progreso sino desintegración. Pero la idea de montaje va asociada a la idea de construcción partiendo de esas ruinas, al proceso de levantar desde las ruinas de la historia. No obstante, esa construcción no es posible sin la destrucción, y el montaje es una especie de «armazón» para construir sobre el presente.

El método del montaje permite construir a partir de esa ruina, partir del cúmulo de escombros para crear o recrear nuevas *constelaciones* en forma de mosaico, creadas a su vez a partir de fragmentos o teselas. Esa es su propuesta para una nueva concepción de la historia en forma de «constelación» de fragmentos rescatados de la ruina y el escombros para establecer o restablecer un pasado como tiempo actual, para sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica, en la que lo nuevo se escinde definitivamente del progreso.

Este proceso de montaje va unido a la idea de *escena*. El método de montaje de esos fragmentos del pasado ha de ir acompañado de una puesta en escena. Como si de una especie de constelaciones que conforman ese mosaico a partir

de teselas se tratara, este modelo ha de buscar mostrar esa imagen congelada en el pasado como si de una escena en una representación se tratase. Para ello, en ocasiones, este método ha de recurrir a herramientas de la literatura, pasando a convertirse también en un «método literario». Con esta herramienta se pueden escuchar las diferentes voces que, como capas de papel, se desvelan al pasar las páginas de los expedientes, intentando que esa pléyade de voces hable por sí misma.

Hace unas líneas planteaba el «paradigma indiciario» de Ginzburg como modelo en su lectura de los documentos poniendo el foco sobre detalles marginales. Pero este modelo tiene reminiscencias con el método de Benjamin en ese proceso de lectura de los fragmentos del pasado como si fueran estelas de un mosaico que terminan componiendo «constelaciones». La propuesta de Ginzburg es deudora también de la idea benjaminiana de reconstruir la historia a partir de fragmentos olvidados. Ginzburg propone una suerte de aventura hermenéutica en la manera de reconstruir la historia, con un enfoque sobre lo individual y cualitativo como muestra su mirada sobre casos excepcionales como el del molinero Menocchio, protagonista de *El queso y los gusanos* (1986). Con este fin presta atención a lo micro, al detalle, es el emblema de la microhistoria. Un proceso de examen e investigación intensiva sobre una persona, un documento, un lugar a partir del cual explicar todo un universo de ideas, de actitudes o de comportamientos⁶. En este método predomina la incertidumbre, es intuitivo, elástico, y la narración histórica depende de la capacidad individual del investigador en enarbolar ese discurso revelando ese pasado, pero que solo puede obtener a partir de los fragmentos. La huella es el motivo que origina todo. Rastro único y frágil, débil, fragmentario, que requiere por esa fragilidad de un ejercicio paciente y mecánico que lleva a la conjetura. La conjetura se mueve dentro del ámbito de la probabilidad y su finalidad es reconstruir lo que ya no es visible, pero está ahí, en el pasado: «En ese sentido el historiador es como el médico, que utiliza los cuadros nosográficos para analizar la enfermedad específica de un paciente en particular. Y el

6. En este propósito este modelo también tendrá como referente a Carabajo Isla y sus trabajos sobre el patrimonio de un panadero francés – Juan Palanca– del Madrid del siglo XVII (1996 y 2009). Con una clara inspiración en *El queso y los gusanos*, armoniza las ideas clave de la microhistoria de Ginzburg con la mirada antropológica de C. Geertz y su «descripción densa». En concreto en relación con la posición del investigador cuando señala que «los antropólogos no estudian aldeas (tribus, pueblos, vecindarios...); estudian en aldeas» (Geertz, 2003: 33). Todo ello con un propósito compartido: «el de historiar a gente corriente y el de hacerlo con una configuración microscópica, etnográfica y casi como una biografía» (Carabajo Isla, 2009: 34).

conocimiento histórico, como el del médico, es indirecto, indicial y conjetural» (Ginzburg, 1999: 148).

El historiador arma un discurso tirando e hilvanando los hilos sutiles que se entrelazan en la trastienda de este paradigma. Como conocimiento partido de casos particulares no busca tanto establecer una ley como reconstruir el porqué de esa particularidad. Esta reconstrucción viene de la mano del relato. La historia para Ginzburg es narrativa, el historiador otorga un lugar a esas huellas que encuentra en el devenir de un discurso de recreación de la historia. En ese sentido es paradigmática su obra que lleva precisamente por título *El hilo y las huellas* (2010).

Desde este punto de vista, este modelo tiene mucho que ver con el modo de elaborar una novela, ahondando en ese «método literario» propuesto y también en la metáfora del archivo sugerida por Piglia que lo asocia con una «novela policial al revés»: se parte del indicio, de la huella, de la pista que se sigue como si fuera un rastro. Pero también tiene que ver con la manera en la que se lee una novela, como si así se mirara al pasado, la lectura es el desciframiento de esos signos en busca de un sentido. Por medio de ese proceso de montaje, de engranaje entre planos amplios de descripción del contexto y planos cortos para analizar en profundidad aquellos aspectos que permiten desgranar una «descripción densa» de la situación, es posible plantear esa manera de narrar el pasado desde el presente.

Este método no solo logra ordenar la narración, también permite trasladar a cualquier lector a las escenas que tuvieron lugar en el pasado, aquellas escenas que, por ejemplo, comenzaron tras la detención y encarcelamiento de cada uno de los considerados enemigos por cualquier régimen autoritario, cuando son arrojados a una celda y escuchan el sonido de la puerta cerrarse a sus espaldas. En ese momento, solos o acompañados por otros compañeros en su misma situación, empiezan a intuir lo que el destino les depara. Al mismo tiempo, se hacen conscientes de lo que pierden, lo que se queda tras esos barrotes y de lo que ya solo disponen como recuerdo.

Este texto busca reflexionar en torno a una manera de reconstruir los pedazos de un mundo que ya no existe. Al mismo tiempo es un intento por desvelar o recuperar algunas voces desaparecidas y que habían sido arrebatadas por estar sepultadas, precisamente, bajo los expedientes de aquellos que los pusieron en esa situación. Al abrir las páginas que componen estos documentos uno se puede enfrentar a la realidad de hombres y mujeres de los que apenas iba a quedar un renglón de su vida en la historia. Unas palabras que además hablaban en contra de la vida de esas personas. Pequeños reductos que a su

vez son escritos por la pluma de un régimen opresor cuyo único objetivo era tipificarlos como enemigos para así encarcelarlos, condenarlos y asesinarlos.

La labor del investigador ha de pasar, también en su modo de contar el pasado, por el proceso de tratar de agrietar o cuestionar esas figuraciones históricas construidas desde ese régimen a base de amputar fragmentos. «No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie» evidenciaba Benjamin. Esos documentos del pasado están cargados de *valores opuestos*, son un ejemplo de la bipolaridad de los símbolos rituales, en palabras de Turner (1988: 78). Determinados trozos de vida descontextualizados, que han relumbrado a ojos de los acusadores, les han permitido sacarlos a la luz para justificar una condena, para darle contenido. Sacar una frase de una carta tiene el sentido de evidenciar por qué esa persona va a ser condenada. Sin embargo, ese mismo objeto, desde el presente, se puede sacar del contexto del expediente en el que fue utilizado para condenar y tratar de reintegrarlo al contexto inicial. Es imposible devolver el fragmento a su contexto original, pero en ese acercamiento podemos lograr que relumbre de nuevo, darle luz para que ilumine otra vida posible. No es la vida original de ese documento, siguen siendo fragmentos difíciles de ordenar, pero ese ejercicio sí permite dar otra lectura al texto del documento y a su autor.

Con este ejercicio, en el fondo, se pueden construir otras narraciones desde el presente. Esas otras narraciones se producen a través de esos mismos documentos, pero sometidos a una mirada distinta. Para así, incluso partiendo de las pruebas que usadas en un proceso en el pasado tenían el objetivo de condenar, iniciar con ellas otro camino. Siendo consciente de la imposibilidad de regresar el fragmento al contexto en el que tuvo vida al carecer de las herramientas y el conocimiento completo para poder hacerlo, sí puede ser posible aproximarnos a ese contexto inicial aunque como resultado se obtendrá otra realidad.

El deber de imaginación

«Para saber hay que imaginarse», así comienza Georges Dibi-Huberman su obra *Imágenes pese a todo*. Se refiere a la necesidad, incluso a esa especie de deber que ha de resonarnos a todos, de tratar de imaginar lo que fue el «infierno de Auschwitz en el verano de 1944». Lo hace además reflexionando de forma crítica en torno a ese cierto sentido de la autoprotección que lleva asociado la idea de la imposibilidad de *invocar lo inimaginable*. No solo niega esa invocación a lo inimaginable, sino que va más allá, dice que estamos obligados a imaginar, y más aún a imaginar aquellos episodios especialmente dramáticos del pasado.

Pero ese inimaginable tan duro, se lo debemos. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron

para nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así pues, no invoquemos lo inimaginable. Era mucho más difícil, para los prisioneros, sustraer del campo esos pocos fragmentos de los que actualmente somos depositarios, con el agravante de soportarlos de una sola mirada. Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles (Didi-Huberman, 2004: 17).

Si entendemos la historia como una construcción, que es de lo que se trata, el recurso a la imaginación es inevitable. El investigador para reconstruir necesita la imaginación como una herramienta más en su quehacer cotidiano. En su labor, en su método de reescritura del pasado, necesita poner la imaginación a su servicio, para filtrar el acontecimiento histórico que recibe como una especie de sacudida. El pasado le atraviesa y él mismo es el vínculo a través del cual se puede entender el significado de lo que pasó y cómo eso afecta en el presente. La mediación del investigador, en cierta manera, es lo que da valor a los hechos del pasado.

El recurso a la imaginación es necesario para poder acercarnos a lo ocurrido en el pasado, pero no como un recurso sino como una necesidad. Quizá, incluso, sea un deber, retomando las palabras de Didi-Huberman. Mucho se ha reflexionado en la literatura científica en torno a la idea del deber con la memoria. Si es comúnmente aceptada la necesidad, esa obligación o deber de memoria, también es necesario señalar que tenemos un deber de imaginación. El filósofo Reyes Mate en su obra *La herencia del olvido* proclama el «deber de memoria» como un ejercicio que va más allá de los hechos para pasar a reconocer a las víctimas y los vencidos. «El deber de memoria, la memoria como deber» (2009: 169), pero no como un recuerdo del sufrimiento de las víctimas, sino como la importante tarea de repensar el pasado a la luz del sufrimiento, de la barbarie. Sobre esta misma cuestión Marc Augé reflexiona de manera muy sugerente, completando las ideas de Mate ya señaladas. Augé sugiere que «el deber de la memoria es el deber de los descendientes» (1998: 102) y, como dos caras de una misma moneda, se podría añadir a esa cita que para los investigadores queda el *deber de imaginación*. El deber de memoria pone el énfasis sobre aquella persona que guarda la memoria de su antepasado, el investigador rescata fragmentos, los ordena, los saca de la oscuridad, pero tiene un objetivo distinto al del descendiente. A ambos los mueven intereses distintos desde el principio, también objetivos diferentes, aunque existan nexos comunes en su camino. Sin embargo, el investigador también tiene unas obligaciones que no son tales para el descendiente. Una de ellas es este *deber de*

imaginación o si queremos una suerte de necesidad de imaginación de la que es difícil sustraerse⁷.

Esta necesidad de imaginación en la narración histórica ha sido tratada con anterioridad por diferentes autores, otorgándole concepciones diversas. Uno de ellos ha sido Seligmann Silva. El teórico brasileño ha reflexionado en torno a las implicaciones circundantes en la escritura del pasado, centrándose sobre todo en la escritura de los hechos marcados por la memoria. Seligmann toma su concepción de la memoria de Aristóteles, a partir de su tratado *De memoria et reminiscencia*. El filósofo griego, al plantear la memoria como una suerte de archivo de imágenes, la ubica en la misma parte del alma que la imaginación. Esa ubicación de la imaginación, entre el mundo sensible y el conceptual, es lo que le permite actuar como un «dispositivo traductor» que unas veces traduce las historias en imágenes y otras veces las traduce en escritura. El arte de la memoria, en definitiva, queda ligado a las imágenes y las palabras transformando la narración histórica en una escritura imaginaria para su posterior legibilidad (Seligmann Silva, 2006: 38).

En la conexión entre «imágenes y palabras, poesía y pintura» (Seligmann Silva, 2006: 38) está la clave para pensar la manera de contar el pasado, así lo expresa de alguna manera De Certeau, como ya he señalado, al identificar al historiador con un «poeta del detalle» (1999: 95). Es esta, en definitiva, la manera de expresar una de las formas en las que el historiador escribe la historia. En ella actúa como ese dispositivo interpretativo y traductor al resto de la sociedad y utiliza la herramienta del relato para conseguir su objetivo, que no es otro que «la posibilidad de revivir o de “resucitar” un pasado. Quiere restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado. Implica además un género literario propio: el relato» (De Certeau, 1999: 51).

La necesidad de que el investigador del pasado recurra a la imaginación para comprender unos hechos y, sobre todo, para actuar como ese dispositivo traductor hacia la sociedad no implica su uso para fijar artificialmente unos conocimientos, adentrándonos en uno de los principales espacios de reflexión de Paul Ricoeur. Tampoco alterar el propio proceso histórico que deriva del tránsito del uso al abuso de la memoria, como analizaba el filósofo francés cuando hablaba, en suma, de que la «sobreestimación que el *ars memoriae* hace de las imágenes y de los lugares tiene como coste el descuido del acontecimiento que asombra y sorprende» (Ricoeur, 2003: 94).

7. Esta suerte de obligación metodológica que ha de acompañar al investigador en su trabajo ha sido detallada y aplicada de manera personal en la obra *Tragedia en tres actos* (Villalta Luna, 2022b).

Esta propuesta no pone en duda la inquietud de Ricoeur sobre la manipulación de la memoria por medio de la ideología y su propuesta de deslindar la memoria de este campo. La manipulación, para este autor, se produce cuando la memoria es modificada o condicionada por una construcción imaginaria que responde a tendencias de representación del pasado que persiguen construir legitimidad e incluso pretenden conformar identidad –tanto personal como colectiva– (Ricoeur, 2003).

Pero la reflexión objeto de este artículo se dirige hacia otro ámbito que no cuestiona las nociones ni la argumentación de Ricoeur sobre la memoria manipulada y su relación con la imaginación como un componente de esa alteración. Este planteamiento tiene una pretensión mucho más modesta, por supuesto, y se centra en la figura del investigador como esa especie de «dispositivo traductor» entre el pasado y el presente. Es aquí donde el relato por medio del cual el historiador interpreta el pasado toma forma y en el que la imaginación, que no invención, se convierte en una herramienta más para lograr ese objetivo interpretativo.

Estas reflexiones y la propuesta planteada como ese *deber de imaginación* del investigador del pasado entronca con el intenso debate que se ha dado después de Auschwitz. Debate que han mantenido los testigos del horror nazi que, tiempo después, pasaron a ser también los narradores de ese horror. Uno de ellos, Jorge Semprún, en *La escritura o la vida*, da cuenta de cómo el inicio de ese debate ya se estableció en los mismos campos, ya en los momentos en los que incluso la idea de la posible supervivencia era efímera, los debates en torno a cómo relatar lo vivido tomaban fuerza. Dentro del barracón se cuestionaban cómo había que contar lo que les estaba ocurriendo para que les comprendieran. Semprún defiende la importancia de contar de una manera *creíble* el infierno vivido y para ello era necesario un toque de «artificio»: «Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!» y continuaba: «¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!» (1995: 140).

Pero Semprún en esa misma obra va más allá, no solo contextualiza el debate, sino que ejemplifica el modelo que él mismo defiende. Por eso pone en práctica esa manera de contar que aparecerá intercala con sus reflexiones en torno a ese proceso:

«Irse por la chimenea, deshacerse en humo» eran giros habituales en la jerga de Buchenwald. En la jerga de todos los campos, no son testimonios lo que falta. Se empleaban de todas las maneras, en todos los tonos, incluido

el del sarcasmo. Especialmente este, sobre todo entre nosotros, por lo menos. Los SS y los capataces civiles, los *Meister*, los empleaban siempre en tono de amenaza o de predicción funesta. No podían comprenderlo, realmente no podían esos tres oficiales. Habría que contarles lo del humo: denso a veces, negro como el hollín en el cielo variable. O bien ligero y gris, casi vaporoso, flotando al albur de los vientos sobre los vivos arracimados, como un presagio, una despedida. Humo para una mortaja tan extensa como el cielo, último rastro del paso, cuerpos y almas, de los compañeros. Se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada (Semprún, 1995).

Primo Levi será otro de aquellos narradores que se plantearon de manera obsesiva cómo narrar el Holocausto. Quizá Levi se terminó convirtiendo en el representante de esa desesperación por contar, de esa angustia por narrar la propia experiencia y, sobre todo, de la necesidad de sobrevivir para contar, para transmitir lo que allí se vivió, convirtiéndose en el máximo exponente de esa idea que mantuvo con vida quizá a muchos de ellos: la idea de vivir para contarlo. Esta obsesión marca el inicio de su obra *Los hundidos y los salvados* donde recuerda como los soldados de las SS se divertían advirtiendo a los prisioneros sobre imposibilidad de narrar lo que allí estaba ocurriendo:

De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creerá a nosotros, que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del *Lager*, seremos nosotros quien la escriba (Levi, 2000: 11).

Pero a diferencia de Semprún, Primo Levi, en ese debate en torno a la manera de contar, se inclina por la opinión de aquellos otros testigos que dentro del barracón defendían que el recurso al artificio pudiera mermar el testimonio, no solo no ayudaba a hacerlo entender, hacerlo creíble, sino que incluso iba en contra de la necesidad de expresar lo vivido. Las reflexiones de Levi casi al final de su obra *Si esto es un hombre* reflejan su especial manera de narrar:

Para escribir este libro he usado el lenguaje mesurado y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima ni el iracundo lenguaje del vengador: pensé que mi palabra resultaría tanto más creíble cuanto más objetiva y menos apasionada fuese; sólo así el testigo en un juicio cumple su función, que es la de preparar el terreno para el juez. Los jueces sois vosotros (Levi, 2001: 303).

Primo Levi, casi al final de esa obra, se enfrenta con el lector, «los jueces sois vosotros» dice. Introduce una visión de la justicia muy cercana a Benjamin, pero además desde su posición de testigo del horror parece dar el relevo al lector, le anima a que coja el testigo para convertirse en testigo a su vez de las injusticias pasadas y, de esta manera, poder reclamar justicia. Reyes Mate relaciona esta especie de reto de Levi con respecto al lector con el *deber de memoria*. Señala que, si bien el historiador no es juez, no dicta sentencia ni juzga los hechos, solo los puede llegar a comprender, la clave radica en comprender: «en qué sentido se asocia memoria con justicia. No se trata de impartir justicia, sino de reconocer que sin memoria de la injusticia no hay manera de hablar de justicia» (Mate, 2009: 169).

En este texto planteo lo esencial de la imaginación hasta el punto de entenderlo como un deber que ha de estar presente. Frente al proceso de deshumanización que el régimen autoritario lleva a cabo contra el enemigo, unificándolo en una amalgama de características impuestas, es necesario individualizarlos. Frente al intento del régimen por borrar los rasgos de civilidad de las víctimas, eliminando aquello que los hacía diferentes incluso tras la muerte, expulsándolos de su condición humana incluso en los certificados que constatan su asesinato, en los registros civiles, donde no se anotaban las señas de identidad completa de esas víctimas, se les devuelve civilidad reincorporando algunas de esas señas negadas. Pero devolverles parte de la civilidad robada por el régimen no los convierte en humanos aún. Para ello, para completar este proceso, debemos usar la imaginación. Es necesario individualizarlos, pero también, en cierto modo, poner carne y piel en esos esqueletos deshumanizados. Por eso el objetivo al narrar el pasado también tiene la finalidad de reconstruir historias, reconstruir vidas. Poner el foco, en palabras de Traverso, no en quienes actúan en el escenario, ni en «aquellos a quienes enfocan los proyectores de sus contemporáneos, sino en los anónimos, los desamparados, los olvidados de la vida ordinaria, aquellos que se han quedado o han sido dejados al margen» (Traverso, 2022: 77-78). Sin embargo, la dificultad de esta reconstrucción, partiendo de esos retazos del pasado, hace necesario el recurso a la imaginación. Por eso, además, tan importante es contar lo que ocurrió como tratar de imaginar lo que sintieron. Tan importante es contar lo que escribieron en una carta como pensar en cómo pudieron sentirse en el interior de una prisión pensando en las escenas de felicidad que habían quedado atrás e imaginando la temible realidad que se les avecinaba.

Palabras e imágenes, a decir de Didi-Huberman, junto a ellas, la imaginación es lo que permite elaborar un relato, que como narración implica creación y con ello el necesario reconocimiento de la subjetividad de todos aquellos

actores que intervienen en la reconstrucción de estos acontecimientos pasados. La subjetividad del investigador aparece de manera explícita. Pero esta subjetividad dialoga con esas otras subjetividades con las que trabaja en su investigación, con la subjetividad de cada uno de los actores que encuentra en esa investigación. Cuando el antropólogo trabaja con el pasado, utilizando las fuentes que hablan de este pasado, dando una visión etnográfica a las mismas, trabaja con las mismas subjetividades con las que trabajaría al entrevistar a actores vivos.

El final de esa Tesis VI de Benjamin defiende que es un deber del historiador encender en el pasado la chispa de la esperanza, el historiador ha de estar compenetrado con esta idea, con la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer (Benjamin, 2008: 40). En esta tesis lo que en el fondo Benjamín nos recuerda es el derecho que el pasado tiene sobre el presente. Y es que desde el presente quizá no se mire al pasado, incluso puede que no se tenga en cuenta, pero el presente no puede sepultar el pasado. El pasado emerge y no puede ocultarse desde el presente. Esos trozos que resplandecen tienen *derecho a emerger* y el investigador a que ese pasado sea evidenciado. Un derecho que se materializa en el recuerdo de los vencidos, sobre los que la injusticia, el terror y el dolor del pasado es irreparable; pero sobre los que quizá el mantenimiento vivo de su recuerdo, el intento de que los muertos no sean completamente olvidados, sea lo único que nos puede legar esa tradición de lucha que recuerda al sueño colectivo de la emancipación de los subalternos.

Estas preguntas ahondan en el sentido del concepto de narrador asociado con la idea de justicia benjaminiana que apunta directamente en torno a la asociación, remarcada por Reyes Mate, entre la idea de justicia y memoria. Pero también con esa especie de derecho que tienen los muertos por emerger en el presente, en retazos iluminados de manera momentánea quizá, pero no cesan en esas manifestaciones. En este método propuesto para una narración del pasado el investigador ha de estar atento a esas llamadas, mirando sobre la luz de determinados documentos para rescatar algunos fragmentos y sacarlos del contexto en el que estaban acotados para llevarlos a otro contexto distinto. Eso planteo también a lo largo de este texto, una manera de rescatar escrituras privadas, opiniones, pensamientos o ideas de un pasado no marcado por esa situación límite, rescatarlas del uso que les ha dado el régimen perpetrador y llevarlas a otra dimensión distinta, para, ayudados de esa imaginación imantada a las herramientas de la disciplinas históricas y antropológicas, devolver al contexto en el que surgen esas ideas.

Reflexiones finales

A partir de la transdisciplinariedad propuesta el investigador del pasado tiene por delante el reto de establecer configuraciones nuevas que desde el presente permitan hacer llegar cualquier investigación sobre el pasado a la sociedad. A lo largo del artículo y de la mano de las reflexiones teóricas y metodológicas de autores como Ginzbug o Geertz hemos podido comprobar que esto no solo se consigue cuidando la manera de narrar, siguiendo algunas de las líneas de ese modelo propuesto, a través del relato, en definitiva, sino que se expande más allá del mismo.

Para ello, partiendo de la reflexión de Dibi-Huberman, que señala la necesidad de imaginar el «infierno de Auschwitz» y, por tanto, de todos los momentos infernales que la historia ha visto, desarrollo el recurso a la imaginación como una herramienta metodológica necesaria para analizar el pasado. Esta vía pasa a convertirse en una suerte de deber para el investigador que además de contar lo que ocurrió ha de buscar un acercamiento emocional a ese pasado para lograr entender lo que las víctimas de aquellas terribles situaciones –aquellos que habían sido dejados al margen de la historia– debieron pensar y sentir. Tan importante es contar lo que ocurrió como tratar de imaginar lo que padecieron. Pero ese deber de imaginación puede ir más allá de la manera en la que se narra ese pasado, ya que tiene que ir acompañado también de formas imaginativas que sirvan de cauce para contar esas investigaciones sobre el pasado. A través de esas otras maneras imaginativas a nuestro alcance, la divulgación de nuestras investigaciones ha de superar los cauces académicos y abrazar otros modelos que puedan dar como resultado nuevas maneras de acercarlas a la sociedad. En forma, quizá, de obras artísticas y culturales, pero los límites en este ámbito son tal libres como la propia imaginación de cada investigador.

De la misma manera que en la metodología propuesta se hace uso de las herramientas necesarias para enfrentarse a las fuentes, una vez realizada la investigación es posible también usar herramientas no tan asociadas a las disciplinas académicas para transferir ese conocimiento a la sociedad. Para que cada una de estas vías actúe, en definitiva, como cada uno de los fragmentos que conforman esas nuevas constelaciones en forma de mosaico, retomando de nuevo la metáfora de Benjamin. El filósofo, en sus textos, plantea ese nuevo método para construir a partir de los restos y recrear nuevas narraciones que van tejiendo, como teselas del mosaico, el conocimiento sobre el pasado. Esta es la mejor manera de luchar contra nociones de la historia pasadas que han de ser sustituidas por la idea de una imagen dialéctica en la que el pasado está en diálogo con el presente. De igual manera el recurso a la imagen dialéctica puede ser utilizado en los modos de hacer llegar ese nuevo conocimiento a

la sociedad, en forma de diálogo donde las diferentes modalidades del relato contribuyan de igual manera en el avance de la comprensión sobre el pasado.

Bibliografía

- ALONSO RODRÍGUEZ, Henar (2021). Spanish military documentation on the Civil War and the dictatorship as an instrument of legal reparations for the victims of the Franco regime. En Jens BOEL, Perrine CANAVAGGIO, Antonio GONZÁLEZ QUINTANA (ed.). *Archives and Human Rights* (191-203). London, New York: Routledge.
- AUGÉ, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- BENJAMIN, Walter (1991). El narrador. En Walter BENJAMIN. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (111-135). Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D. F.: Ítaca.
- CARBAJO ISLA, María F. (1996). El patrimonio de un panadero del siglo XVII. En Antonio GÓMEZ MENDOZA (coord.) *Economía y sociedad en la España moderna y contemporánea* (19-38). Madrid: Síntesis.
- CARBAJO ISLA, María F. (2009). La hacienda y la política matrimonial de un panadero del siglo XVII. *Cuadernos de Historia Moderna*, 34, 33-66.
- DE CERTEAU, Michel (1999). *La escritura de la historia*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FUKS, Ludmila (2022). ¿Qué tipo de conocimiento histórico podemos construir? Montaje, técnica y poética en la obra de Walter Benjamin. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 39, 155-178. <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1882>.
- GEERTZ, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GINZBURG, Carlo (1986). *El Queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.
- GINZBURG, Carlo (1999). *Mitos, Emblemas e Indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa.
- GINZBURG, Carlo (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GUASCH, Anna Maria (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1996). Antropología e historia. Una relación inestable. En Joan PRAT y Ángel MARTÍNEZ (eds.). *Ensayos de antropología cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat (70-77)*. Barcelona: Ariel Antropología.
- LEVI, Primo (2000). *Los Hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.
- LEVI, Primo (2001). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- LÓPEZ GARCÍA, Julián (2015). Pequeñas cosas de un tiempo de espinas. En Fernando LARRAZ ELORRIAGA (coord.) *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea: en homenaje a Francisco Caudet (549-577)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- MATE, Reyes (2009). *La herencia del olvido. Ensayos en torno a la razón compasiva*. Madrid: Errata naturae.
- MIR CURCÓ, Conxita (2020). La repressió franquista: responsables polítics i processos judicials. En Oriol RIART ARNALOT (coord.). *Arxius i Guerra Civil (127-147)*. Lleida: Ajuntament d'Esterrí d'Àneu.
- PASTOR NÚÑEZ, Guillermo (2020). Archivos para combatir en la Guerra Civil española, En Oriol RIART ARNALOT (coord.). *Arxius i Guerra Civil (49-67)*. Lleida: Ajuntament d'Esterrí d'Àneu.
- PASTOR NÚÑEZ, Guillermo, ALONSO RODRÍGUEZ, Henar, y RIAL QUINTELA, María del Carmen (2021). Estrategias de archivo y orden social en la Guerra Civil Española y la dictadura franquista. *HISPANIA NOVA. Primera Revista De Historia Contemporánea on-Line En Castellano. Segunda Época*, 19, 545-584. <https://doi.org/10.20318/hn.2021.5891>.
- PÉREZ-OLIVARES, Alejandro (2023). La ciudad de los muchos Franciscos. De lógicas y genealogías de la violencia, entre los tribunales militares franquistas y los archivos de la democracia. *Cuadernos de historia contemporánea*, 45, 347-75. <https://doi.org/10.5209/CHCO.84869>.
- PIGLIA, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- POLLAK, Michael (2006). *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al Margen.
- RIAL QUINTELA, María del Carmen (2019). Los fondos documentales del franquismo en los archivos militares. En M.^a Socorro Asunción ESTEBAN RECIO; Dunia ETURA HERNÁNDEZ y Matteo TOMASONI (coords.). *La alargada sombra del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura (397-418)*. Granada: Comares.
- RIKOEUR, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- SELIGMANN SILVA, Márcio (2006). A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, 26, 31-45.
- SEMPRÚN, Jorge (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- TRAVERSO, Enzo (2022). *Pasados singulares. El «yo» en la escritura de la historia*. Madrid: Alianza Editorial.

- TURNER, Victor (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- VILLALTA LUNA, Alfonso M. (2022a). *Demonios de papel. Diarios desde un archivo de la represión franquista*. Granada: Comares.
- VILLALTA LUNA, Alfonso M. (2022b). *Tragedia en tres actos. Los juicios sumarísimos del franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- VILLALTA LUNA, Alfonso M. (2023). Una etnografía de un archivo de la represión franquista. *Disparidades. Revista de Antropología*, 72(2),1-13. <https://doi.org/10.3989/dra.2023.016>.