



Universiteit Gent  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Taal- en Letterkunde: Frans – Spaans  
Blandijnberg 2, 9000 Gent  
Academiejaar 2008-2009

## **Historia y ficción en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón**

Masterscriptie ingediend tot het behalen  
van de graad van Master in de Taal- en  
Letterkunde: Frans - Spaans  
door Jolien Van Den Noortgaete

Promotor:  
Prof. dr. I. Logie

“Volver a contar es casi siempre contar de otra manera y con otra intención.” (Gracia, J. 2005, p. 5)

## Agradecimientos

La tesina que tiene ante sus ojos es el resultado de un año de trabajo intensivo. No hubiera sido realizada sin la ayuda de algunas personas, que merecen ser agradecidas. Antes de todo, quisiera agradecer a mi directora, la profesora doctora Ilse Logie, por haber dirigido mi tesina de maestría, por sus consejos y por su disposición permanente ante mis preguntas. Tanja Vertriest y Nadine De Schrijver, las bibliotecarias de la biblioteca de literatura española e italiana, que siempre fueron dispuestas a ofrecer su ayuda, también merecen ser agradecidas.

Además, quisiera agradecer al Cinematek en Bruselas por haberme dado la oportunidad de mirar la película de Joris Ivens, *Tierra española*, que guarda relación con la obra que constituye el objeto de este estudio.

Me gustaría agradecer a mis padres y a mi hermano por su soporte incondicional y por sus palabras alentadoras. Finalmente, agradezco a mi novio Tom, por su confianza inquebrantable y por su espíritu crítico que me han servido mucho en tiempos de incertidumbre.

## Índice

1. Introducción.....	6
2. Autor y obra.....	8
2.1 Ignacio Martínez de Pisón .....	8
2.2 <i>Enterrar a los muertos</i> .....	8
2.2.1 El contenido .....	8
2.2.2 Los personajes.....	9
2.2.3 Tierra española.....	10
3. La Guerra Civil: cuadro histórico.....	13
3.1 La Guerra Civil .....	13
3.2 La política interior de la izquierda.....	17
4. El género .....	20
4.1 El género de <i>Enterrar a los muertos</i> .....	20
4.1.1 Reescribir el pasado.....	20
4.1.1.1 La representación de la historia en la obra literaria.....	20
4.1.1.2 El tema de la Guerra Civil en la literatura .....	23
4.1.1.3 La reescritura de la desaparición de Robles.....	24
4.1.2 El testimonio .....	26
4.1.2.1 ¿Qué es un testimonio? .....	26
4.1.2.2 El relato de los hechos .....	28
4.1.3 Dos testimonios sobre la Guerra Civil: <i>Enterrar a los muertos</i> y <i>Homenaje a Cataluña</i> .....	33
4.2 Una convivencia de géneros .....	37
4.2.1 El documento histórico.....	37
4.2.1.1 Características del documento histórico .....	37
4.2.1.2 El carácter verídico de <i>Enterrar a los muertos</i> .....	39
4.2.2 La recreación biográfica.....	43
4.2.2.1 La biografía como género literario .....	43
4.2.2.2 El género biográfico en <i>Enterrar a los muertos</i> .....	44
4.2.3 El género detectivesco.....	47

4.3 Conclusión .....	51
5. Análisis narratológico .....	53
5.1. El orden .....	53
5.2. La duración .....	57
5.3. La frecuencia.....	60
5.4. El modo .....	62
5.5. La voz .....	65
5.6. Conclusión .....	72
6. Conclusión general .....	74
7. Bibliografía.....	78

## 1. Introducción

El siglo XX se caracteriza por varios acontecimientos que tenemos grabados en nuestra memoria colectiva, pensamos en las dos Guerras Mundiales que siguen dejando cicatrices. La Guerra Civil española también constituye un acontecimiento que sigue ocupando un lugar prominente en nuestra memoria colectiva hasta hoy en día. Constituye un acontecimiento que ha rebasado las fronteras nacionales de España, y que ha movido al mundo entero. A este propósito, mencionamos al escritor británico George Orwell, que se sentía muy implicado en la causa republicana. En efecto, el tema de la Guerra Civil española nunca ha dejado de constituir un tema particularmente actual y sigue apareciendo frecuentemente en los medios de comunicación. En el paisaje cinematográfico, también constituye un tema importante: las películas guerracivilesas son numerosas, pensamos en *Libertarias* (1996) y en *Soldados de Salamina* (2002). Eso no debe extrañarnos puesto que la dictadura de Franco sólo se acabó hace 34 años e inevitablemente, la figura de Franco evoca recuerdos del episodio guerracivilesco. Consiguientemente, el tema de la Guerra Civil española está todavía fresco en la memoria. En el paisaje literario, la Guerra Civil española, así como el período franquista, constituyen un tema extremadamente popular. Hasta hoy en día, las publicaciones literarias acerca de este tema siguen siendo frecuentes, como prueba la obra *Enterrar a los muertos* del autor español Ignacio Martínez de Pisón – publicada en 2006 – que constituye el objeto de nuestro estudio. Inevitablemente, surge la pregunta del por qué de este interés por este tema, y por qué precisamente ahora? En España, se discute el planteamiento que defiende que sería una moda pasajera. El escribir sobre la Guerra Civil sería una especie de *booming business* (Visscher, J. 2007. p. 102). Según otros, se trataría de una superación tardía de un acontecimiento traumático (ibidem, p. 102).

Comenzaremos nuestro estudio con una breve presentación de algunas informaciones acerca de *Enterrar a los muertos*, así como de su autor. A fin de comprender el cuadro histórico, continuaremos con un esbozo de las etapas más importantes de la Guerra Civil española, prestando especial atención a un aspecto particularmente significativo en nuestra obra, a saber la política interna del bando de la izquierda.

A continuación, intentaremos definir el género al que pertenece el relato de Martínez de Pisón. En efecto, *Enterrar a los muertos* se ocupa fundamentalmente de la reescritura de un episodio del pasado. Por ello, empezaremos preguntándonos en qué consiste el reescribir el pasado. Después, definiremos y explicaremos el género de este texto, que es el del testimonio.

Trataremos de destacar las características más importantes de este género e indagaremos cómo se representan en *Enterrar a los muertos*. Luego, nos preguntaremos qué otros géneros ejercen una influencia en nuestro libro. Veremos que nuestro relato sufre influencias del relato histórico, de la biografía y del género detectivesco y estudiaremos cómo la influencia de estos tres géneros se traduce en nuestro relato. Como ya delata el título del presente estudio, la pregunta clave consiste en captar la relación entre historia y ficción en el relato de Martínez de Pisón. Por ello, buscaremos la relación entre este aspecto y el género.

Después de haber analizado el género de *Enterrar a los muertos*, nos ocuparemos de un análisis narratológico, que se basará fundamentalmente en la obra teórica *Figuras III* del autor francés Gérard Genette. Siguiendo su propuesta de análisis, empezaremos con el estudio del orden, que se entiende como la relación temporal entre la historia y el relato, para luego ocuparnos de la duración. Esta noción se define como la relación entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión del texto en que estos sucesos se relatan. Después, toca detenernos en la frecuencia, un concepto que tiene que ver esencialmente con la repetición. En cuarto lugar, estudiaremos el modo, que se relaciona con el punto de vista. Finalmente, examinaremos cómo se representa la voz – que estudia la relación del narrador respecto a lo que cuenta – en nuestro libro. Trataremos de vincular nuestro análisis narratológico con las conclusiones sacadas en el capítulo del género.

Después de haber efectuado el estudio de todos estos aspectos, terminaremos esta tesina con la formulación de una conclusión general con respecto al relato de Ignacio Martínez de Pisón.

## 2. Autor y obra

### 2.1 Ignacio Martínez de Pisón

Ignacio Martínez de Pisón nació en Zaragoza en 1960 (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 5) y desde 1982 vive en Barcelona. Ha publicado una docena de libros, entre ellos *El fin de los buenos tiempos*, una colección de cuentos escrita en 1994. Su novela *Carreteras secundarias* – escrita en 1996 – fue llevada al cine dos veces: la primera vez en 1997 por Emilio Martínez Lázaro, la segunda adaptación cinematográfica se produjo seis años más tarde por Manuel Poirier. La obra ha sido traducida a varias lenguas. Ha escrito otras dos obras: *María bonita* (2001) y *El tiempo de las mujeres* (2003) que también fueron traducidas a varios idiomas (ibidem, solapa trasera). En 2006, publicó su libro *Enterrar a los muertos*, que constituye el objeto de nuestro estudio.

### 2.2 Enterrar a los muertos

#### 2.2.1 El contenido

*Enterrar a los muertos* es su obra más ensayística y cuenta un relato de la Guerra Civil española, un episodio decisivo que ha tenido repercusiones radicales en la historia española. El relato fue publicado en 2006, 70 años después del comienzo de ese episodio escalofriante. Esta distancia de tiempo no debe extrañar, porque el tema de la Guerra Civil española sigue siendo un tema muy actual. El libro nos cuenta la historia de una amistad entre José Robles Pazos y el novelista estadounidense John Dos Passos, que se conocieron a finales del 1916. Robles – que tradujo *Manhattan Transfer* de Dos Passos al español – fue un republicano ferviente. La amistad entre los dos amigos se rompió con la muerte de Robles en 1937, en plena guerra civil. La obra relata el hecho real del asesinato de José Robles en el período de la Guerra Civil española y cuenta de manera magistral la investigación del asesinato por parte de John Dos Passos. Robles fue detenido en Valencia por los servicios secretos soviéticos (ibidem, solapa trasera) y desapareció sin dejar rastro, lo que preocupó a su mujer y a sus dos hijos. Al principio, su amigo Dos Passos no supo de la muerte de su amigo español. Sólo se enteró del asunto cuando se encontraba en España para colaborar en un documental de propaganda republicana, titulado *Tierra española*. Cuando se dió cuenta de su muerte, estaba empeñado en averiguar la verdad, costara lo que costara. Pero esto no resulta ser muy fácil



cuando choca contra una conspiración de mentiras y silencio (ibidem, solapa trasera). Después de una larga investigación, salió a la luz que Robles fue asesinado por saber demasiado. En el fondo Robles no era traidor, pero es como si la condena ha afirmado su acusación de traidor.

*Enterrar a los muertos* se funda en una historia verdadera que constituye una magnífica presentación de cómo la convicción política tenía su impacto en las relaciones entre personas. Una diferencia de convicción ideológica provocó la ruptura de la vieja amistad entre Dos Passos y Hemingway, otro escritor estadounidense.

### 2.2.2 Los personajes

El relato presenta varios personajes conocidos. Nos limitamos a un breve panorama de la vida de los tres personajes más importantes: Hemingway, Dos Passos y Robles.

Ernest Miller Hemingway nació en 1898 y murió en 1961. Hijo de un médico, Hemingway trabajó como reportero en 1917. Más tarde, fue auxiliar de clínica, ayudando en el frente italiano, lo que le ocasionó heridas graves. Esta experiencia fue la base de su novela que se publicó en 1929, a saber *A farewell to arms*. Regresado a los Estados Unidos, trabajó para un periódico en Toronto. Este periódico le envió a París, donde se encontró con Gertrude Stein, Ezra Pound y James Joyce. Además, fue en París donde redactó unas obras importantes, entre ellos *Three stories and ten poems* (1923) y *In our time* (1925). Hemingway fue un admirador de caza mayor en África, y sus experiencias han sido anotadas en *Green hills of Africa* (1935) (Nagels, L., Vanderschoor, L. (XI). 1974. p. 647). Más tarde, participó en la Guerra Civil española. Estas experiencias guerracivilesacas fueron la base de la película *The Spanish earth*, que redactó junto con el realizador holandés Joris Ivens en 1937 y de su única obra de teatro, *The fifth column*, que salió un año más tarde. En 1940, publicó *For whom the bell tolls*, una novela que no oculta su compromiso social. En esta novela sobre la Guerra Civil española postula que cuando una persona pierde su libertad, cada uno la pierde. Está considerada como su mejor obra. Durante la Segunda Guerra Mundial fue corresponsal en China, en Inglaterra y en Francia. Su producción literaria siguiente se hizo esperar hasta 1950, con *Across the river and into the trees*, que trata del amor entre un coronel estadounidense y una chica veneciana de diecinueve años. Dos años después redactó *The old man and the sea*, su último libro en el que nos proporciona un resumen de su filosofía sobre la lucha y la derrota. En 1954 obtuvo el premio Nobel. Los últimos años de su vida residió sobre todo en Cuba. Se sucedió en 1961 (ibidem, p. 648).

John Dos Passos, un escritor estadounidense y contemporáneo de Hemingway, nació en 1896 y murió en 1970. Hijo de un rico portugués, estudió en Harvard y tuvo la oportunidad de hacer grandes viajes. En 1916 residió en España, pero durante la Primera Guerra Mundial trabajó en el servicio de enfermería como conductor de ambulancia. Sus experiencias acerca de este episodio de su vida han sido anotadas en *One man's initiation* (1919) y en *Three soldiers* (1921) (Nagels, L., Vanderschoor, L. (VIII). 1974. p. 434). En estas obras, no oculta su predilección por el proletariado. Más tarde, tuvo un puesto de corresponsal en periódicos en España, en México y en el Oriente Próximo. Durante aquel período, continuó redactando ensayos y novelas, con una clara orientación izquierdista. Entre ellos las conocidas novelas *Manhattan Transfer* (1925) y la trilogía *U.S.A.* (1930 – 1936), en las que Dos Passos – siendo procomunista – presenta la imagen deprimente de una América capitalista (ibidem, p. 434). Con la Segunda Guerra Mundial, su imagen de América iba modificándose y pasó a ser más positiva. En su trilogía *District of Columbia*, presenta en la primera parte, *Adventures of a young man* (1939), su desilusión en cuanto al sueño comunista de la lucha de revolución española. En esta obra, critica también la prioridad del estado sobre el ser humano. En la segunda parte, *Number one* (1943), advierte contra el fascismo en los Estados Unidos. En la última parte, *The grand design* (1949), habla del New Deal de Roosevelt (ibidem, p. 434). Al lado de estas novelas, redactó biografías sobre americanos conocidos: en 1954 redactó *Head and heart of Thomas Jefferson*, y en 1957 escribió *The men who made freedom*. El ensayo *Brasil on the move* (1963) fue uno de sus últimas obras. Por su técnica novelesca innovadora, Dos Passos es considerado como uno de los autores americanos más influyentes del siglo XX (ibidem, p. 434). La vieja amistad entre Dos Passos y Hemingway se rompió porque este último demostró una escasa sensibilidad hacia el dolor humano.

José Robles Pazos, un español intelectual, llegó a ser muy amigo de John Dos Passos. Robles tradujo al español la novela emblemática *Manhattan Transfer* de John Dos Passos. Robles y Dos Passos se unían también por su convicción política: los dos fueron hombres de izquierdas.

### 2.2.3 Tierra española

*Tierra española* es una película, más bien un documental, sobre la Guerra Civil española, realizada por el holandés Joris Ivens en 1937. La película fue escrita por John Dos Passos y Ernest Hemingway, dos joven amigos que más tarde romperán su amistad a causa de

discrepancias ideológicas. Ernest Hemingway se encargó de los comentarios del documental. Su condición de documental, más bien que de verdadera película, se manifiesta claramente en escenas donde la silueta del camarógrafo se ve claramente.

Generalmente, Joris Ivens es un realizador que tiende a tener por objetivo producir películas que tienen cierta utilidad en la lucha de clases (Nagels, L., Vanderschoor, L. (XIII). 1974. p. 101). La película *Tierra española* tiene por objetivo hacer una producción cinematográfica que muestra al mundo la lucha de la República española frente al alzamiento militar fascista. Este documental se transformará en uno de los más crudos jamás realizado sobre la Guerra Civil española, y ha sido adaptado en francés por Jean Renoir (ibidem, p. 101). En los Estados Unidos su éxito fue enorme.

El documental se integra en la tradición del “cinéma-vérité” o “cine de realidad”. Este tipo de realización cinematográfica tiene por objetivo el representar los hechos históricos de tal manera que respetan el carácter verídico de los hechos. A la hora de estudiar el género del relato de Martínez de Pisón, veremos que el representar la verdad resulta sumamente importante. En cuanto a este aspecto, la obra y la película se encuentran claramente.

La producción de este documental se presenta en *Enterrar a los muertos*, más precisamente a partir del capítulo 5 en la página 111. Asistimos a los preparativos del documental y a la concepción del proyecto. Examinemos el fragmento siguiente:

“En sus conversaciones con Joris Ivens, éste había aceptado la propuesta de Dos Passos: para que *Tierra española* no se centrara en el espectáculo de la sangre y las ruinas, debían «encontrar algo que fuera construido para el futuro en medio de toda la miseria y la masacre».” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 111)

En este fragmento, asistimos a la génesis del documental. El lector observa cómo el documental se lleva a cabo y ve que los realizadores reflexionan sobre la manera en que su proyecto se efectúa.

Visto que el documental es producido por individuos con una convicción ideológica y política, resulta extremadamente difícil producir una realización cinematográfica que esté exento de elementos subjetivos. El deseo de objetividad es algo que casi nunca se realiza completamente. En particular en el caso de la Guerra Civil española – un período muy turbulento – esta dificultad se impone, dado que las personas que vivían en este período tenían

inevitablemente su propia convicción política. A este propósito, cabe señalar que el documental *Tierra española* ha sido criticado varias veces por su carácter propagandístico.

### 3. La Guerra Civil: cuadro histórico

#### 3.1 La Guerra Civil

La crisis etíope apenas había terminado cuando estalló otra crisis grave en España. El período antes del año 1931 – bajo el régimen de Alfonso XIII – ya se caracterizó por una época de agitación política (Palmer, R., Colton, J. y Kramer, L. 2002. p. 805). Entre abril de 1931 y julio de 1936 – los 5 años antes del comienzo de la Guerra Civil española – se reconocen tres fases en la evolución política de la República española: bienio reformador, bienio negro y el Frente Popular (Collard, P. 2006. p. 21). El Bienio reformador fue una formación política bajo Azaña y con cortes mayoritariamente socialistas. Bajo Azaña el gobierno emprendió una modernización de España. Esta modernización se efectuó tanto en lo regional – la República reconoció la autonomía de Cataluña, de Galicia y del País Vasco – como en lo agrario – que se ocupó en particular del problema del latifundio – en lo militar y por último, en lo religioso. Desde 1934 hasta 1935 llegó al poder una coalición conservadora. Esta formación política supuso un fuerte frenazo para las reformas efectuadas por Azaña. En 1936 – el año en que empezó la Guerra Civil – se celebraron elecciones. Todos los grupos izquierdistas se unieron en el Frente Popular, y fue este Frente Popular el que obtuvo el triunfo electoral y que llegó al poder (Palmer, R., Colton J. y Kramer, L. 2002. p. 805). Una parte de los mandos militares preparaba un golpe de estado y el asesinato de José Calvo Sotelo – el jefe de las filas monárquicas – parecía ser el pretexto inmediato (Collard, P. 2006. p. 21). Pero la sublevación del general Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) contra el gobierno de la República del 18 de julio – “El Glorioso Alzamiento” – fracasó y fue la base de la Guerra Civil. España se dividió en dos bandos irreconciliables (Bertrand de Muñoz, M. 1994. p. 719), a saber los Nacionalistas de Franco y los Republicanos.

Durante la guerra, lo más importante para Franco fue el asegurarse “que se le reconociera como el mando único militar de la zona nacional” (Preston, P. 1998. p. 29), y es lo que ocurrió el 21 de septiembre del 1936 cuando Franco fue nombrado Jefe del Estado por la junta militar que tenía su sede en Burgos. Su convicción política consistía en la unión de tres aspectos: la unidad del estado, el orden y la jerarquía. Además, añadió una fuerte influencia del catolicismo (Carr, R. 1966. p. 674). Desde 1937 Franco asumió también la jefatura de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista, los dos grandes partidos fascistas (Collard, P. 2006. p. 21), y adquirió el famoso

apodo de *Caudillo de España*. El número de miembros de la Falange aumentó rápidamente. En efecto, la Falange ganó muchos miembros gracias a los que querían un carnet de socio de un partido político en tiempos de incertidumbre y de peligro. Pero el partido no podía contar con el apoyo de poderes extranjeros que desempeñaron un papel importante en cuanto a la producción de armas (Carr, R. 1966. p. 675). En realidad, el principal propósito de Franco consistía en mantener su poder. Por ello, tenía que ganar la guerra y tenía que sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial, así como a la hostilidad internacional (Preston, P. 1998. p. 29). El conflicto español se transformó rápidamente en un asunto internacional: el gobierno de Franco pudo contar con el apoyo de la alta jerarquía de la Iglesia católica española, de Alemania, de Italia, de Portugal y del Vaticano (Collard, P. 2006. p. 21). La República fue apoyada por la Unión Soviética y por los voluntarios de las Brigadas Internacionales, y abandonada por las grandes democracias europeas – Gran Bretaña y Francia. El papel de la Unión Soviética fue particularmente importante para la República española. Sin su ayuda en el otoño de 1936, los nacionalistas podían haber ganado la guerra en un lapso de tiempo de algunos meses (Carr, R. 1966. p. 682). Hasta 1938 los frentes bélicos fueron relativamente estables, lo que permitió el desarrollo de la autonomía catalana y la realización de experiencias revolucionarias en los sectores industrial y agrario (Collard, P. 2006. p. 22). Pero las disensiones internas en cuanto a las prioridades políticas y militares originaron una extrema violencia y la disolución del POUM, o sea el Partido Obrero de Unificación Marxista.

Muchos escritores del mundo entero se sentían implicados en la causa española. Dos jóvenes escritores, John Cornford y Julian Bell, murieron en la Guerra Civil, combatiendo por la causa republicana (Jover Zamora, J. M., Gómez-Ferrer, G., Fusi Aizpúrua, J. P. 2001. p.693). George Orwell también luchó por la causa republicana, y resultaría herido de gravedad (ibidem, p. 693). Autores como John Dos Passos y Ernest Hemingway – que desempeñan un papel importante en *Enterrar a los muertos* – también defendieron la causa republicana, así como Martha Gellhorn y Waldo Frank (ibidem, p. 693).

Tradicionalmente, la Guerra Civil misma se divide en cuatro fases (Nagels, L., Vanderschoor, L. (XXII). 1974. pp. 61-62):

1. **La formación de un frente ininterrumpido.** Los sublevados consiguieron ocupar inmediatamente las regiones de León, Burgos y Pamplona. Pero el gobierno logró reprimir la sublevación en Barcelona, y consiguió asegurar su posición entre otras en las ciudades de Madrid, de Santander y de Valencia. Por consiguiente, Franco fracasó en cuanto a su objetivo de conquistar el país (ibidem, p. 61). Por ello, se vio obligado a operaciones militares. En el verano de este mismo año, los nacionalistas del norte

conquistaron San Sebastián e Irún, Oviedo, y en el este alcanzaron la línea de Huesca-Teruel. En la Sierra de Guadarrama fueron retenidos. Los nacionalistas del sur tomaron Córdoba, así como Badajoz. Los nacionalistas del norte y los del sur entraron en contacto en Oropesa (ibidem, p. 61).

2. **La liquidación del frente del norte.** 1937, el año en que los nacionalistas conquistaron la ciudad de Málaga, se terminó con el total fracaso contra Madrid. Además, los republicanos organizaron contraofensivas y reconquistaron Brunete y Teruel, aunque temporalmente. En junio, cayó Bilbao en el País Vasco, y un mes más tarde, cayó Santander. En octubre de ese mismo año, cayeron Gijón y Avilés, lo que significaba al mismo tiempo el fin de la resistencia republicana en el norte. En 1937, el apoyo internacional se instaló de una manera más prominente. Los franceses y los británicos trataron de obtener una especie de control internacional marítimo. Este control tenía por objetivo impedir la afluencia de tropas y de municiones a la península (ibidem, p. 61). Pero, este control se debilitó desde el momento en que Alemania y Italia decidieron ya no asistir al objetivo, como consecuencia del bombardeo de Almería (un bombardeo efectuado por los alemanes, como represalia por un ataque efectuado por los republicanos en Alemania). Entonces, tanto Italia como Alemania contribuyeron al aprovisionamiento español: la ayuda italiana consistía en cinco divisiones de camisas negras, y la ayuda alemana consistía en la efectucción de tests con nuevas armas, y en enviar la Legión Cóndor (conocida por la destrucción dramática de Guernica). Pero los republicanos también recibieron ayuda: fueron reforzados por las brigadas internacionales y podían contar con el apoyo de la Unión Soviética (ibidem, p. 61).
3. **La marcha al mar.** En marzo de 1938, Franco desencadenó en la ciudad de Aragón una ofensiva que se extendía a un frente de 85 kilómetros y la ciudad de Huesca fue destruida (ibidem, p. 62). Además, Franco liberó Lérida y llegó al mar Mediterráneo en Vinaroz. Consiguientemente, el territorio republicano de España fue dividido en dos partes. En junio de ese mismo año, los Republicanos desbarataron un ataque nacionalista en dirección a Sagunto, gracias a la maniobra de distracción de las tropas republicanas en el Ebro: traspasaron el Ebro con rumbo a Gandesa con el objetivo de destituir a los Republicanos de Teruel (ibidem, p. 62). El frente oriental no cambió mucho hasta el fin del año.
4. **La ofensiva final.** El ataque decisivo a Cataluña empezó entre Lérida y Balaguer en el día de Navidad del año 1938 (ibidem, p. 62). Desde la caída de Cataluña, el mundo ya

consideró la Guerra Civil como terminada (Thomas, H. 1961. p.579). Desde el momento en que los Nacionalistas conquistaron Artesa y Manresa, los Republicanos se encontraron en una situación muy desfavorable. El 25 de enero, la ciudad de Barcelona cayó. En febrero lo restante del ejército republicano en Francia, así como la flota de Binzert, fueron internados (Nagels, L., Vanderschoor, L. (XXII). 1974. p. 62). Estos dos hechos significaron el fin de las operaciones militares. El 28 de marzo de este mismo año, la ciudad de Madrid fue entregada a las tropas de Franco. Un día después, las tropas nacionalistas ocuparon Valencia y consiguientemente todo el país (ibidem, p. 62).

Una consecuencia importante del período guerracivilesco son las pérdidas en el orden demográfico. Naturalmente hay las pérdidas de vidas humanas en los campos de batalla, pero el número de exiliados también contribuía a las pérdidas en lo demográfico (Tuñón de Lara, M., Aróstegui, J., Viñas, A., Cardona, G., Bricall, J. M. 1985. p. 423-424). Gran parte de los adpetos de la izquierda se había exiliado y vivía en el exterior. Los que no habían quitado España trataron de reorganizarse en el interior (Peyregne, F. 2000. p. 44). El hecho de que los exiliados ya no se encontraron en España conllevaba su ignorancia de la situación interna del país, así como la existencia de malentendidos en cuanto a la política interior y en cuanto a las relaciones entre poderes. Además, los exiliados ignoraron las condiciones extremadamente peligrosas en España (ibidem, pp. 44-45). Otro aspecto que tenía repercusiones en el orden demográfico son los costos de vidas que la guerra ha exigido. La guerra ha exigido un total de más o menos medio millón de muertos – los millares de víctimas posbélicas no incluidos – y la derrota de la República originó una emigración enorme que trajo consigo una gran pérdida de intelectuales y artistas (Collard, P. 2006. p. 22). Este episodio fue extremadamente traumático, pero cabe señalar que los recuerdos del período posguerra no fueron menos traumáticos<sup>1</sup>. Es preciso mencionar que esta guerra fue una de las primeras en que las técnicas de los medios de comunicación de masas han desempeñado un papel importante. Las emisiones en televisión no ocultaron las crueldades, y han tenido gran impacto en nuestra memoria colectiva (Beevor, A. 2006. p. 97).

Franco llegó al poder en marzo del año 1939 (Palmer, R., Colton, J. y Kramer, L. 2002. p. 805), al final de la Guerra Civil. El 8 de agosto tomó el poder absoluto: desde ese momento, estaba autorizado para promulgar leyes sin que el parlamento tuviera participación (Bosschart, R. 1992. p. 179). La situación tuvo repercusiones en el valor de la peseta. Bajo el

---

<sup>1</sup> Altmann, M. <http://ntbiomol.unibe.ch/Altmann/Amnesia.pdf>.



régimen nacionalista, el valor de la peseta subió una revalorización enorme. Sin embargo, su valor oficial no se conformaba con el valor estimado, es decir que el valor oficioso era muy inferior al valor oficial (Thomas, H. 1961. p.579). El régimen dictatorial de Franco sólo se acabó con su muerte el 20 de noviembre de 1975. En sus inicios, su régimen fue influido por distintas formas de fascismo europeo, particularmente por el fascismo de Falange Española. Su régimen se basaba en las instituciones siguientes: el Movimiento Nacional y su Consejo, la Organización Sindical, las Cortes y el Consejo del Reino (Collard, P. 2006. p. 22). Es preciso señalar una particularidad del régimen de Franco: ya desde 1947, España se consideraba como un reino, aunque en realidad ya no se designaba al Rey. Sólo en 1969, Don Juan Carlos de Borbón fue designado oficialmente como su futuro sucesor. El 22 de noviembre de 1975, Juan Carlos de Borbón fue proclamado rey (Bosschart, R. 1992. p. 182), pero imprimiría un rumbo inesperado a su legado.

### 3.2 La política interior de la izquierda

Igual que el campo nacionalista, el campo republicano – que se componía de comunistas, anarquistas, socialistas, liberales moderados, la parte liberal del clero, anticlericales fervientes y nacionalistas regionales – careció de uniformidad (Visscher, J. 2007. p. 102). Es importante insistir en el hecho de que inicialmente, la república careció de unidad en cuanto a la dirección política y militar de la guerra (Jover Zamora, J. M., Gómez-Ferrer, G., Fusi Aizpúrua, J. P. 2001. p.695). Esto se explica del modo siguiente: un proceso revolucionario de la clase trabajadora, provocado por la sublevación militar, desencadenó la ruptura de la estructura del Estado republicano. Concerniente a lo militar, se obtuvo un resultado desastroso y el ejército fue sustituido por unas fuerzas basadas en milicias de partidos y sindicatos (ibidem, p. 695).

Tradicionalmente, se describe la Guerra Civil española como la guerra entre las dos Españas: la España conservadora apoyada por la iglesia y el ejército – a saber los nacionalistas – por un lado, y la España progresista orientada hacia la izquierda – es decir los republicanos – por otro lado (Visscher, J. 2007. p. 102). No obstante, la situación política durante la guerra no puede reducirse a la simple oposición entre republicanos y nacionalistas. Dentro del campo de los republicanos, había una gran división de partidos políticos: había el PSUC, el FAI, el CNT, el UGT, el JCI, el JSU, el AIT y el POUM. En efecto, el Frente Popular se componía de un grupo de enemigos políticos reunidos, que tenía el mismo objetivo

en la guerra, a saber el combatir a los fascistas. A causa de esta diversidad, había muchas tensiones dentro de el bando de la izquierda. El POUM desempeña un papel importante en nuestro relato. Este partido marxista quiso realizar una revolución socialista (Esenwein, G. R. 2005. p. 122). A pesar de su adherencia al Frente Popular, el POUM siempre ha considerado el Frente Popular como un pacto electoral que podía ser útil en la lucha de los obreros contra la burguesía (ibidem, p. 122). Aunque el POUM era uno de los partidos más pequeños de la izquierda en el paisaje político español, su influencia en Cataluña fue enorme, sobre todo en Lérida. Este partido ha sido acusado por tener ideas trotskistas. El término “trotskismo” se entiende como una forma particular de fascismo, a saber fascismo en círculos de izquierdas. No obstante, las ideas del POUM no se definen como trotskistas, sino como marxistas-leninistas. Si bien es verdad que había miembros en el partido, como Juan Andrade, Julián Gorkin y Andreu Nin, que tenían ideas trotskistas, es importante subrayar que el programa del POUM no se asocia con el programa trotskista (ibidem, p. 123). Además, es preciso señalar que el ganar la guerra no era prioritario para los líderes del POUM (Preston, P. 2006. p. 257).

Las tensiones entre el POUM y los comunistas no podían ser ignoradas. El problema principal era que las ideas del POUM no coincidieron con las de los comunistas. El conflicto entre los dos consistía en el hecho de que el POUM quería una revolución inmediata, mientras que los comunistas no la querían. Además, los comunistas hicieron circular el rumor de que el POUM no era más que un grupo de fascistas disfrazados, que intentaron incitar a una política pseudo-revolucionaria para propiciar la causa fascista. Más tarde, el POUM será declarado una organización ilegal y por ello prohibido.

La historia que se cuenta en nuestro libro es la de la desaparición de José Robles Pazos. Para comprender las circunstancias de su desaparición y de su muerte, hace falta hacer un esbozo del clima político en el bando izquierdista. Andreu Nin, el jefe del POUM, fue secuestrado en la ciudad de Barcelona por unos agentes rusos. Le llevaron a una casa en Alcalá de Henares, donde fue interrogado y torturado. Porque se negó a confesar que fue un agente nazi, fue ejecutado. La propaganda comunista trataba de hacer circular lo siguiente: Nin hubiera sido secuestrado por los nazis. Sin embargo, con esto no cesaron las especulaciones alrededor de su muerte. Según la opinión general, Nin había sido asesinado por la policía secreta de la Unión Soviética – el NKVD (ibidem, p. 256). Alexander Orlov, el policía más alto del NKVD, era probablemente responsable del asesinato de Nin. Igual a lo que ocurrió con Andreu Nin, desaparecieron dos otros, a saber Kurt Landau y José Robles Pazos – el protagonista de nuestro relato. Inevitablemente, estos sucesos tenían repercusiones: Irujo realizó una instrucción y Zugazagoitia despidió al coronel comunista Antonio Ortega, el

director-general de seguridad del Estado, por no ser capaz de aclarar su papel en el asunto de la desaparición de Nin, lo que inicialmente enfureció a los comunistas. Sin embargo, cambiaron de opinión desde el momento en que Zugazagoitia, Irujo y Prieto – el ministro de defensa – amenazaron con renunciar a su cargo (ibidem, p. 256). Más tarde, Negrín – el primer ministro del gobierno – decidió parar la investigación a los asesinatos porque las revelaciones podrían debilitar la uniformidad en el gabinete (ibidem, p. 257). El “caso Nin” provocó problemas entre Negrín por un lado, y Zugazagoitia y Irujo por otro lado. Largo Caballero – que había sido destituido como primer ministro – trataba de desacreditar a Negrín, acusándole de traidor. Pero Azaña, el presidente de la República, era de la misma opinión que Negrín: en tiempos de guerra, la rebelión no podía ser permitida. Tanto Azaña como Negrín no estaban de acuerdo con las ambiciones del POUM de establecer un gobierno de obreros y campesinos revolucionarios. Curiosamente, Joaquín Maurín, junto con Nin el fundador del POUM, tenía la misma opinión. A pesar de las tentativas de mantener la estabilidad del gobierno, es verdad que la desaparición de Nin, Landau y Robles causó la pérdida de credibilidad del gobierno de Negrín.

Este es el ambiente político en el que se sitúan los sucesos presentados en el relato de Martínez de Pisón.

## 4. El género

### 4.1 El género de *Enterrar a los muertos*

Lo que hace Martínez de Pisón en *Enterrar a los muertos*, es reescribir un episodio de la Guerra Civil. En este subcapítulo empezaremos con estudiar en qué consiste reescribir el pasado, y qué significa en el caso de nuestro relato. Después, nos ocuparemos del género de *Enterrar a los muertos*, estudiando todas sus características.

#### 4.1.1 Reescribir el pasado

##### 4.1.1.1 La representación de la historia en la obra literaria

Ya sabemos que el libro de Martínez de Pisón constituye un relato verdadero. La pregunta clave de nuestra tesina consiste en tratar de captar la relación entre historia y ficción en el relato de Martínez de Pisón. Por ello, hace falta aclarar la relación complicada entre estos dos conceptos e insistiremos en algunas teorías tocantes a esta dualidad. Según la teoría del posmodernista Eelco Runia (Runia, E. 1999. pp. 176-202), no importa que lo narrado en la novela haya ocurrido realmente o no, lo importante es el impacto que tiene el texto literario en el lector. Según Runia, lo que importa es que el autor esboce una situación, y la verdad o no de lo contado es cuestión secundaria. Es importante subrayar que esta aserción no vale para nuestro relato. Contrariamente a los verdaderos posmodernistas, Martínez de Pisón confiere mucho importancia al buscar la verdad. Nos parece que el autor está muy consciente de la posibilidad de no encontrarla, pero en efecto, uno de sus objetivos consiste en buscar la verdad. Nuestro posmodernista Eelco Runia pone que la representación por medio de una novela tiene mucho más impacto que una mera enumeración de hechos, porque una representación ficticia esboza una imagen más concreta de la época. Una representación ficticia de un episodio ayuda al lector a superar y liquidar traumas psíquicos que han dejado los episodios dramáticos de la historia. El público lector necesita este tipo de textos para perlaborar el trauma, y gracias a tales discursos el público es capaz de otorgar al pasado cierto significado. El mismo fenómeno ya se manifiesta en el siglo XIX después de la época napoleónica y después de la revolución francesa. En realidad, se ve la literatura como un proceso de curación. Más tarde en el siglo XIX, bajo la influencia de Leopold von Ranke y su historicismo, tal descripción del pasado se hace imposible porque la objetividad no lo permite.

En los años 80 del siglo XX, con el posmodernismo, hay un renacimiento de esa tendencia de la dramatización del pasado traumático. Según Runia es imperativa una interacción entre la personalidad y las experiencias personales por un lado y el objeto de investigación por otro lado. El historiador y el novelista histórico tienen que atreverse a echar mano de sus propias experiencias, y adoptando este punto de vista se oponen claramente al historicismo de Leopold von Ranke, quien estaba convencido de que es perfectamente posible representar la historia tal como fue y que éste es el objetivo que debe perseguir el historiador (“wie es eigentlich gewesen ist”) (Boone, M. 2005. p. 52). Runia llama este fenómeno la “reciprocidad” y subraya que dicho fenómeno ya ha sido desarrollado por Gustave Flaubert que ya había mencionado la interacción entre “sujet” y “personnalité”. Runia insiste en el hecho de que la reciprocidad es en el fondo un fenómeno literario. En conclusión, Runia opina que una interacción entre el sujeto y la personalidad es mucho más útil que una simple enumeración de hechos históricos, ya que la escritura puede tener un compromiso social. Frank Ankersmit (Ankersmit, F. 2007. pp. 288-347) es otro posmodernista que reacciona contra Leopold von Ranke y cuyas ideas van en el mismo sentido que las de Runia: la experiencia ocupa un lugar cada vez más importante en el pensamiento contemporáneo, y se necesita esta experiencia también en la reflexión histórica. En otras palabras, Ankersmit presenta a su vez un elogio de la experiencia. Para reforzar su teoría, cita el ejemplo del *Herfsttij der middeleeuwen* de Johan Huizinga, que adopta un lenguaje fuerte y salvaje. Se debe añadir que Ankersmit, aunque tiene ideas muy próximas a las de Runia, no habla de la “reciprocidad” sino de la “experiencia histórica sublime” (“sublieme historische ervaring”), término que ha sido criticado por su vaguedad. Mencionamos a otros posmodernistas que han reaccionado contra Leopold von Ranke: Roland Barthes y Michel Foucault opinaban que la objetividad resulta imposible por dos razones: en primer lugar siempre hay una influencia subjetiva del historiador y en segundo lugar no se puede confiar completamente en las fuentes históricas, que no son infalibles. Una tesis aún más radical es la de Keith Jenkins que pone que la historia es una ocupación inútil porque los historiadores nunca pueden conocer la realidad histórica a causa de dicha subjetividad. Sin embargo, tampoco se puede sostener que la objetividad sea inexistente porque siempre hay hechos que no se pueden negar, independientes de tal o tal subjetividad (por ejemplo: el hecho de que entre 1936 y 1939 España ha conocido una guerra civil).

De lo que precede, deducimos que la relación entre historia y ficción constituye ciertamente un punto por discutir. Es preciso señalar que existe un montón de obras relacionadas con la historia que relatan cuentos puramente ficticios. Sin embargo, este tipo de

obras tienen su interés para el conocimiento y la comprensión histórica. Se trata de un interés que nace en los años 80 del siglo pasado, a saber el interés por temas históricos en la obra ficcional. Es una tendencia que se constata tanto en la Península Ibérica como en América Latina. Se resiente una necesidad de incorporar el pasado colectivo en la memoria colectiva. Se releen y reinterpretan los estudios históricos, pero los autores no tienen la intención de representar lo que realmente ocurrió en sus obras, sino que se interesan por una reescritura paródica e irónica (Pulgarín, A. 1992. pp. 203-212). Se nota una “ficcionalización de la historia” (Aínsa, F. 2003, p. 76): se presentan temas históricos pero a éstos se añade una gran preocupación por lo estilístico. La reescritura de la historia puede ser considerada como “la construcción de la conciencia y la identidad nacional” (ibidem, p. 78). Se trata de historias verosímiles, es decir que son relatos que se nutren de hechos históricos, pero deformándolos y añadiendo elementos imaginarios. A veces se incorporan materiales bien reconocibles en la novela, lo cual trae consigo que lo narrado *puede* ser real. Un ejemplo de una novela que se incorpora en esa tendencia es *El vano ayer* de Isaac Rosa. Como Martínez de Pisón no redacta una historia verosímil, sino verdadera en *Enterrar a los muertos*, no se integra en dicha tradición. Además, no hay cuestión de reinterpretar la historia, sino que se trata de una verdadera reproducción. No obstante, discernimos una similitud entre esta corriente y la obra de Martínez de Pisón: al interés por lo histórico se añade una gran preocupación por lo estilístico. El episodio de la Guerra Civil española fue tan atroz que ha dejado un trauma colectivo en la mente de la población. Es frecuente que la literatura sea aplicada como medio de “curación”. A veces, se manifiesta el trauma bajo la forma de ficción, por ejemplo en *El vano ayer* de Isaac Rosa, pero cuando se trata de una historia verdadera como es el caso aquí, se habla de un *testimonio*. A primera vista, el testimonio parece tener más impacto que el relato ficticio. Sin embargo, este último puede tener más fuerza para representar el hecho.

A veces, resulta más fácil presentar una historia bajo la forma de una novela que bajo la forma de un documento histórico. Bajo la forma novelesca, resulta menos “fuerte” que una mera enumeración de hechos. Por otro lado, el hecho de formular la historia bajo la forma de una novela puede provocar un impacto mayor, dado que se muestra mucho más que la mera representación de los hechos, es decir que también nos presenta el lado humano y los sentimientos provocados por los hechos históricos. Este lado normalmente no se presenta en los documentos históricos. En este sentido, la novela puede tener más fuerza y más impacto en el lector.

#### 4.1.1.2 El tema de la Guerra Civil en la literatura

Los años 80 del siglo presente se caracterizaban por la amnesia. Este término indica la voluntad de olvidar, de negar las catástrofes de la Guerra Civil y del franquismo. Los años 90, en cambio, se caracterizaban por una vuelta de la memoria. Hasta hoy en día, la Guerra Civil constituye un tema extremadamente actual, en gran parte gracias a los medios de comunicación. Existen varias iniciativas que tienen como objetivo mantener vivo el pasado, o sea la memoria. Actualmente, hay una tendencia a “recuperar” el pasado. No obstante, es preciso subrayar que el presente siempre interviene – a veces inconscientemente – puesto que el presente no se puede ignorar. Con esta tendencia de “recuperar” el pasado, se corre el riesgo de caer en una “metafísica de la memoria”, como si el pasado se hubiera conservado sin ninguna interferencia del tiempo (Cossalter, F. 2006. p. 360). Resulta muy difícil representar el pasado sin interferencia del presente, porque el presente es una “posesión” inalienable del individuo, que no se puede negar. Cuando se sigue pensando en el pasado como antaño, este pasado se convierte en una modalidad del presente. Pero cuando se incorpora el pasado al presente, la conciencia del primero tiene influencia en nuestra concepción del presente (ibidem, p. 361).

La extrema violencia fue uno de aspectos más preponderantes de la Guerra Civil española. La Guerra Civil se convirtió en la *Urszene*, la escena originaria de Freud que es dramáticamente negada pero también constantemente evocada (ibidem, p. 361). La extrema violencia de la Guerra Civil trae consigo que resulta difícil encontrar testimonios fiables. A causa del dolor y de las heridas que ha causado este episodio del pasado reciente, resulta difícil para los testigos mantenerse objetivos. Además, es preciso insistir en los límites de la representación del pasado, o sea del episodio de la Guerra Civil. El límite más extremo remite sin duda a la imposibilidad de establecer un diálogo entre los vivos y los muertos (ibidem, p. 362). A causa de este límite, el testimonio se hace muy difícil y la experiencia se hace indecible.

Los últimos cincuenta años, se siente una fuerte necesidad de releer los hechos históricos (Resina, J. R. 2000. p. 29). Existe una cantidad enorme de obras sobre la Guerra Civil. Durante el franquismo, había una literatura profranquista. Esto se explica claramente por la censura que desempeñaba un papel sumamente importante en aquél período. Sin embargo, en el mundo literario comprobamos varias tentativas de desarrollar otro punto de vista sobre los acontecimientos de la Guerra Civil (Visscher, J. 2007. p. 103). Es verdad que durante el régimen de Franco la mayoría de las producciones literarias se caracterizaban por

una buena dosis de propaganda pro-franquista. Pero al lado de éstas, también había producciones que se concentraron en temas existenciales. Estos temas existenciales se interpretaban como un reflejo de los años duros de la postguerra. Además, había los escritores exiliados. Es lógico que ellos tenían más libertad en cuanto a los temas que podían tratar en su obra. Consiguientemente, en la obra de los exiliados se nota una libre expresión de las críticas contra el franquismo, y el tema de la Guerra Civil está presente de manera directa (Logie, I. 2007, p. 60). Es sólo en 1975, con la muerte de Franco, cuando los escritores españoles podían expresarse libremente en su obra. A partir de entonces, se nota una explosión de obras sobre el tema guerracivilesco. Se trata de obras en que no se oculta, ni deforma las cosas. En el relato que forma el objeto de nuestro estudio, publicado en 2006, se nota exactamente lo mismo: no hay deformaciones, ni disimulaciones.

Nuestro relato no habla de las injusticias del campo de los falangistas, sino que trata de las injusticias dentro del bando de la izquierda.

#### 4.1.1.3 La reescritura de la desaparición de Robles

El relato de Martínez de Pisón presenta la investigación a lo que ocurrió a Robles, y el lector se da cuenta al leer el libro que una verdadera investigación era necesario, ya que se trata de un asunto muy complicado. Trataremos de hacer un esbozo del asunto. Como hemos visto, el bando izquierdista se caracterizaba por divisiones internas profundas. José Robles Pazos pertenecía al campo de los republicanos – de la izquierda – y se había afiliado al partido del POUM. Como ya hemos mencionado, los comunistas acusaron al POUM de defender la causa fascista, y el POUM será prohibido más tarde. Los afiliados al POUM serán perseguidos y ejecutados. Robles será acusado de traición, y será secuestrado y asesinado por el NKVD, la policía secreta soviética. Para llegar a conocer la verdad, el narrador (alter ego de Ignacio Martínez de Pisón) tuvo que efectuar todo un trabajo de investigación.

El autor hace pues una reescritura del episodio de la desaparición de Robles, es decir de un personaje individual. Para el lector que no ha vivido el episodio que se cuenta en el relato, resulta muy difícil comprender las circunstancias en que la historia se desarrolla. Esto resulta particularmente difícil cuando se trata de una mera enumeración de hechos históricos. Pero como se trata de un relato que presenta una historia de un personaje individual resulta menos difícil identificarse con la historia. La explicación es simple: un relato que se concentra en la historia de una persona, presta más atención a la vida íntima de esta persona, y a su familia.



Breve, se concentra menos en los meros hechos y más en el aspecto humano. De esta manera el lector se siente más unido al protagonista.

En lo que sigue, nos detenemos en la utilidad y la función de la literatura en la perlaboración del trauma. ¿Por qué plasmar tales catástrofes en la literatura? La respuesta es simple: puede ayudar a gestionar el duelo de los sobrevivientes. La literatura puede pues tener una función terapéutica. Esta función vale ciertamente para obras escritas por sobrevivientes o testigos. No obstante, en el caso de *Enterrar a los muertos*, esta función no se aplica. Como Martínez de Pisón no vivió este período, la función de su libro no consiste en una especie de autocuración. Sin embargo, el episodio de la Guerra Civil española también puede clasificarse como “trauma” en la mente de los que no vivieron en ese período. Por ello, es posible que ellos sientan la necesidad de escribir sobre este tema. De esta manera, la narración testimonial cumpliría una función reintegradora: “cuando las sensaciones e imágenes son convertidas en palabras, las memorias parecen perder su toxicidad” (Álvarez Fernández, J. I. 2007. p. 192). Podríamos pues plantear que, aunque la obra de Martínez de Pisón no se caracteriza por una función autocurativa, sí se particulariza por una función de curación en el nivel de la colectividad. Sin embargo, nos parece que la función primordial del relato es la de aclarar el episodio negro y poco conocido del asesinato de Robles. Además, queda claro que Martínez de Pisón tiene la intención de disipar los malentendidos sobre el asunto. Podríamos pues concluir que el autor trata de recuperar la imagen de Robles, que según él no es un traidor, sino que ha sido acusado injustamente de espionaje y de traición. Al lado de estas dos funciones, discernimos otra función en *Enterrar a los muertos*, a saber la de cultivar la memoria. ¿En qué consiste la memoria? Contrariamente a la historia, la memoria es a la vez colectiva e individual, reivindica una autoridad universal y pertenece a todos y a nadie (Resina, J. R. 2000. p. 30). Según Amalio Blanco, la memoria es algo que pertenece tanto al individuo como al grupo. ¿Cuál es el factor que hace posible que la memoria toque a un grupo? Si afecta a un grupo entero, es porque existe un elemento intersubjetivo que provoca que “los seres humanos se sientan comprometidos en una dinámica social” (ibidem, p. 33). De esta manera, la memoria colectiva se convierte en un arma de resistencia. Todo ello permite a los que han sufrido la experiencia traumática en cuestión impregnar esa experiencia personal dentro del recuerdo colectivo de una sociedad (ibidem, p. 33). Para los que no han sufrido la experiencia colectiva en cuestión, son hechos históricos que se añaden a la memoria. El hablar de acontecimientos traumáticos puede ayudar en la perlaboración del trauma que ha tocado a la colectividad. Se percibe pues una necesidad de denuncia. Sin embargo, es preciso señalar que existe una reacción contra esta necesidad de denuncia, a saber la del olvido o del silencio (ibidem, p. 34).

Según varios autores – como Páez, Insúa y Vergara – hay elementos que sugieren una dinámica colectiva de silencio y olvido cuando ocurren hechos traumáticos, fenómeno que ocurre tanto entre los vencedores como entre los vencidos. En muchos casos, el motivo para guardar silencio es la voluntad de olvidar lo sucedido. No obstante, el motivo para guardar silencio puede ser otro: es frecuente que se cree un tabú alrededor del hecho en cuestión (ibidem, p. 34) y por ello, el silencio se impone. En el caso de la Guerra Civil, el silencio ha reinado durante el régimen de Franco. Durante la dictadura franquista, la censura y el adoctrinamiento ideológico se unieron a la represión política y social<sup>2</sup>. De esta manera, se trataba de controlar la memoria colectiva y de imponer una interpretación manipulada de la realidad<sup>3</sup>. Mediante todas formas de censura, de prohibiciones etc. se trataba de controlar el futuro (Resina, J. R. 2000. p. 34). Bajo el reinado de Juan Carlos, el tema se hacía más discutible y el silencio se rompió. La muerte de Franco incitó a muchos a practicar el memorialismo narrativo, sobre todo a los miembros de las generaciones posteriores (Langa Pizarro, M. M. 2000. p. 85).

#### 4.1.2 El testimonio

##### 4.1.2.1 ¿Qué es un testimonio?

El relato de Martínez de Pisón se define como un testimonio. Nuestro libro no es una novela, ni tiene la intención de serlo, pero sí constituye una excelente narración histórica (Gracia, J. 2005. p. 5). Antes que nada, trataremos de responder a la pregunta de qué es el testimonio. Cuando analizamos la palabra, nos damos cuenta de que este término no pertenece al lenguaje de la literatura artística, sino que tiene su cabida dentro de la literatura jurídica (Randall, M. 1992. p. 23). La noción de “testimonio” entronca con la de “testigo” y este último se define como “el que depone en un juicio sobre un hecho real, no ficticio, que le consta de manera directa, no por referencias” (ibidem, p. 23). En el caso de *Enterrar a los muertos*, el que narra la historia – es decir el narrador quien constituye una especie de alter-ego del autor, como explicaremos más tarde – no es un testigo de los hechos que cuenta. Por consiguiente, existe cierta distancia entre él y los hechos que cuenta.

La noción de “testimonio” refiere a muchos tipos de discurso. El término ha sido utilizado para referirse a las crónicas de la conquista y colonización, pero también para relatos

---

<sup>2</sup> Altmann, M. <http://ntbiomol.unibe.ch/Altmann/Amnesia.pdf>.

<sup>3</sup> Altmann, M. <http://ntbiomol.unibe.ch/Altmann/Amnesia.pdf>.

que se vinculan a luchas sociales y militares, así como a documentos que tratan de la vida de individuos en períodos de luchas que tienen mucha importancia histórica (Yúdice, G. 1992. p. 211). *Enterrar a los muertos* constituye claramente un ejemplo del último tipo: cuenta vida de un individuo, a saber de José Robles Pazos, en un período de importancia histórica, es decir el episodio de la Guerra Civil española. El testimonio constituye una narración que representa una historia verdadera – aunque no implica que esté completamente exento de la subjetividad, como veremos más tarde – y que está contado en primera persona del singular. Su narrador – el “yo” – es una persona que realmente existe (Beverley, J. 1987. p. 11). Como el narrador se define como una especie de alter-ego del autor en nuestro relato, podemos plantear que el narrador refiere a una persona existente. Es preciso señalar que el testimonio posee cierta dimensión moralizadora (ibidem, p. 11). Esta dimensión moralizadora se manifiesta claramente en el relato de Martínez de Pisón: leyendo la obra, nos percatamos de que el narador quiere mostrar las injusticias que ocurrieron en el período guerracivilesco. Paralelamente, intenta mostrarnos que la condena de Robles fue injusta.

Antes de empezar la redacción del testimonio, resulta necesario seleccionar todos los datos que podamos acerca del tema. Significa que no sólo es necesario conocer todo lo posible acerca de la vida de la persona – o de las personas – que constituye el objeto del testimonio, sino también del período en que los hechos suceden (Randall, M. 1992. p. 32). Después de haber recogido e interpretado todos los datos, llegamos a la hora del montaje. Esto constituye una tarea muy difícil e importante para el autor, porque determina la forma de su relato. En *Enterrar a los muertos*, hay varios elementos que delatan que Martínez de Pisón se basa en documentos y testimonios existentes para la redacción de su obra. Ésto queda claro no sólo gracias a las numerosas referencias en el texto mismo, sino también gracias al apéndice que se presenta como una especie de anexo al relato. En este apéndice, Martínez de Pisón menciona numerosas obras que guardan relación con lo que cuenta en su relato. El autor español no oculta que ha consultado un montón de obras para la redacción de su libro. Además, constatamos que el narrador/autor representa los resultados de su búsqueda de datos y de su interpretación de dichos datos en el mismo orden en que las conclusiones fueron sacadas.

La obra de Martínez de Pisón se define como un testimonio, pero en realidad, constituye un montaje de testimonios existentes acerca del tema. En efecto, la redacción del relato es el resultado de la lectura y del análisis de otros relatos y documentos sobre el “caso Robles”.

#### 4.1.2.2 El relato de los hechos

Para formular una definición más profunda de este género, nos basaremos sobre todo en la obra teórica de Ana María Amar Sánchez, *El relato de los hechos*.

A partir de los años 60 del siglo XX aparecen muchos textos que se vinculan al género de la “novela no-ficción” (Amar Sánchez, A. M. 1992. p. 13), cuyos iniciadores son Capote, Mailer y Wolfe. Pero en realidad, Rodolfo Walsh, que ya en 1957 publicó su *Operación Masacre*, constituye el verdadero iniciador de esta corriente. Los relatos de no-ficción son testimoniales y refieren esencialmente a lo real. Sin embargo, no constituyen simples transcripciones de hechos, sino que establecen una relación entre lo real y la ficción. Visto que este tipo de relato respeta las leyes de la ficción, no constituye una repetición de lo real, sino que presentan otra realidad “regida por leyes propias con la que cuestionan la credibilidad de otras versiones” (ibidem, p. 14). Los críticos americanos que estudiaron este género, lo consideran «un sistema en difícil equilibrio entre “lo periodístico” y “lo literario”» (ibidem, p. 14). De esto se deduce que estos críticos consideran el género como una forma ambigua, como un híbrido. Aunque este género particular sea ampliamente clasificado y descrito, se explica siempre por su semejanza con el periodismo y con la novela ficcional (ibidem, p. 14). En EE.UU. se suele llamar al género el “Nuevo Periodismo” (ibidem, p. 14). Tom Wolfe considera el género como una forma adaptada del viejo periodismo. Más precisamente se trata – según Wolfe – de un periodismo que utiliza las técnicas del arte narrativo. Wolfe añade a esto que el género elimina las leyes de objetividad, distancia y neutralidad, y en este punto se opone al periodismo. Al contrario, se aleja del género ficcional por estar en contacto con “la realidad” y con “la verdad de los hechos” (ibidem, p. 15). Además, los representantes del género permiten ser leídos como una novela. Lo que postula Wolfe vale ciertamente para *Enterrar a los muertos*. El narrador elimina las leyes de objetividad, distancia y neutralidad: no oculta su propia opinión acerca de lo sucedido. El lector se da cuenta de que el narrador no cree en la culpabilidad de Robles. Además, comprobamos cierta parcialidad por parte del narrador para con Robles y Dos Passos. Paralelamente, constatamos cierta hostilidad hacia Hemingway. No obstante, cabe subrayar que comprobamos una fuerte preocupación por la verdad de los hechos, ya que el narrador se basa siempre en documentos históricos que garantizan el carácter verídico del relato. Lo que sí hace el narrador, es dejar entender su propia opinión acerca del asunto. Por ello, en el discurso no-ficcional – y por consiguiente en nuestro relato – reside cierta condición “problemática”. Es decir que la preocupación por la verdad y la integración de su propia

opinión conviven en un sólo relato. Consiguientemente, podríamos decir que “realidad” y “ficción” entran en contacto de tal manera que los límites entre las dos nociones se hacen imprecisos (ibidem, p. 28). Puesto que “realidad” y “ficción” son dos nociones que se oponen, su convivencia en un mismo texto provoca cierta impresión paradójica. Como L. Davis ha sostenido en el siglo XVIII, las nociones “hecho” y “ficción” deben ser considerados como los dos extremos de un continuum (ibidem, p. 21). El género no-ficcional – o la literatura fáctica – constituye un género en que el concepto de verosimilitud como “ilusión de realidad” está rechazado. El objeto de trabajo es el material documental, con el intento de presentar un texto que se conforme a la realidad (ibidem, p. 27). Además, cabe mencionar que lo que hace el relato no-ficcional es destruir el aislamiento entre “lo alto” – es decir los géneros considerados como prestigiosos – y “lo bajo” – o sea los géneros considerados como más marginales (ibidem, p. 30). En *Enterrar a los muertos*, comprobamos esta misma *disolución de jerarquías* (ibidem, p.28). Nos percatamos de que nuestro relato no sólo presenta rasgos del género periodístico, sino también del género ficticio. La fusión de esto tipos de géneros permite que el relato de Martínez de Pisón cambie de función y deje de ser leído como relato puramente periodístico. Estableciendo su propia tradición, nuestro relato se lee de algún modo como literatura (ibidem, p. 30), lo que los pone en relación con el género novelesco.

En realidad, se considera la literatura documental como una posibilidad para superar la tradición del siglo XIX en que se ensalzaba al heroísmo. Esta nueva tradición se caracteriza por el uso de reportajes e informes y por la innovación formal. Estos rasgos también valen para nuestra obra. El relato de Martínez de Pisón se caracteriza ciertamente por la innovación formal, lo prueban las numerosas imágenes y fotografías que ilustran la historia. Se nota además que José Robles no es presentado como una persona heroica, sino que Robles se presenta como una persona de carne y hueso que tiene sus defectos. En efecto, es un género en que se unen formas narrativas muy formalizadas y la no-ficción (ibidem, p. 27). Es interesante señalar que John Dos Passos, uno de los protagonistas de la obra, fue uno de los primeros que introdujo montajes y textos periodísticos en sus novelas ficcionales: *USA*, *Manhattan Transfer* y *Paralelo 42*.

La oposición ficción/realidad es frecuentemente sugerida como característica principal del género de no-ficción (ibidem, p. 30). Por ello, es necesario explicar los dos términos. La noción de *ficción* se relaciona con la imaginación o con la mentira, aunque es preciso subrayar que no es sinónimo de pura invención (ibidem, p. 32). La noción de *realidad*, por su parte, se confunde frecuentemente con *lo real*. La *realidad* ya es una construcción, “no hay *una* realidad, sino múltiples realidades construidas socialmente que dependen para su

constitución de numerosos factores” (ibidem, p. 30). En el caso de *Enterrar a los muertos*, la diferencia entre lo real y la realidad se hace clara. Lo que se presenta en el relato es la realidad, es decir la realidad de una persona, en la ocurrencia el narrador. Esto se vincula con el hecho de que deja entender su propia opinión. Por ello, podemos decir que el relato presenta la realidad de una persona, aunque es perfectamente posible que haya personas que tienen *otra realidad* en cuanto al asunto. El concepto de ficción, por su parte, es considerado como un aspecto en estrecha relación con las normas literarias e históricas, o sea depende de las concepciones culturales de un período determinado (ibidem, p. 30), o sea que son históricamente variables. Considerando la ficcionalidad de esta manera, podemos adoptar otra perspectiva para el análisis de la no-ficción. Los dos conceptos cambian y se relacionan el uno con el otro de tal manera que crean nexos peculiares entre sí y que el concepto de ficción mismo se modifica (ibidem, p. 31). Constatamos pues una relación extremadamente complicada entre la ficción y el mundo real. En efecto, la ficción es sobre todo una noción pragmática (ibidem, p. 31). Consiguientemente, no existen rasgos esenciales que marcan la diferencia entre ficción y no-ficción. Sin embargo, existen teorías que tratan de oponer la historia y la ficción de manera muy nítida. Resulta perfectamente posible que un relato no-ficcional sea leído en un determinado momento histórico como un relato periodístico, pues no-ficcional, y en otro momento como una ficción. En realidad, no existen mecanismos referenciales exclusivos de la ficción, sino que todo puede ser ficcionalizado (ibidem, p. 31).

Cada relato histórico y todo relato de no-ficción es aparentemente completo, pero en realidad está basado en un conjunto de acontecimientos que podían haber sido incluidos pero que han sido excluidos. Eso implica que depende de la construcción y de la selección del relato (ibidem, p. 33). En realidad, todo relato es de alguna manera ficcional, visto que todos los hechos llegan a conocerse a través de relatos y estos relatos “ficcionalizan” de una manera u otra los hechos históricos, y esta ficcionalización es un efecto del *modo de narrar* (ibidem, p. 33). Se nota también que la lengua misma, el medio de comunicación por excelencia, dispone de una palabra – *historia* – que refiere tanto a lo ficticio como a lo no ficticio, y que no establece ninguna diferencia entre los dos conceptos (ibidem, p. 33). El término “historia” refiere tanto a la disciplina científica como a la narración en una novela. En otras lenguas hay otra palabra para los dos referentes. En neerlandés tenemos “geschiedenis” y “verhaal”; el inglés tiene “history” y “story”. En francés, en cambio, el mismo problema se plantea: el término “histoire” cubre los dos referentes. Sin embargo, el problema se soluciona fácilmente desde el momento en que recurrimos a términos como “discurso ficcional” o “relato ficticio” para referir a la narración en una novela.

Una de las características de la literatura fáctica es la búsqueda de la *verdad de los hechos* (ibidem, p. 34). La verdad surge de los testimonios, pero la novela fáctica es más, es un montaje de los testimonios, el resultado de la construcción. En este aspecto, la novela de no-ficción sigue comportando un aspecto ficticio. El relato de no-ficción difiere del documento histórico en el no limitarse a la pura presentación de los hechos. A ésta, se añaden diálogos entre personajes y descripciones de personajes. En efecto, lo que hace el texto de no-ficción, es organizar los diferentes registros testimoniales y elaborar “una ecuación particular en la que construir, narrar y ficcionalizar permiten acceder a la verdad de los hechos” (ibidem, p. 34). El relato de no-ficción parece plantear problemas en cuanto a la verdad, esto queda claro. Pero, eso vale también para el testimonio. Se plantea el problema de la relación entre la persona y la verdad. En el caso de nuestro relato, el problema de la relación entre el “yo” – el alter-ego de Martínez de Pisón – y la historia del “caso Robles” se plantea. Durante la lectura del libro, es imprescindible que el lector se dé cuenta de la relación esencialmente subjetiva entre estas dos instancias. De todas maneras, es muy probable que intervenga cierta subjetividad cuando el narrador está contando la historia. Esta interferencia de subjetividad puede ser o bien consciente, o bien inconsciente. En el caso de una subjetividad inconsciente, se habla de una “actitud” (Boone, M. 2005. p. 274). En el caso de *Enterrar a los muertos*, nos percatamos de que la subjetividad del narrador es consciente: nos parece que el hecho de dejar entender su propia opinión no es accidental, sino que es voluntario. No nos extraña que cuando una persona habla de acontecimientos a los que se siente muy estrechamente unida, intervienen toda una serie de valores personales. En el caso de la Guerra Civil española, intervienen casi inevitablemente factores que traicionan la preferencia ideológica y política del autor. De esta manera, es muy improbable que un testimonio sea completamente neutral. En efecto, la verdad de los testimonios coincide con la verdad del sujeto hablante que construye el relato (Amar Sánchez, A. M. 1992. p. 35). Estos sujetos son en la mayoría de los casos los personajes, los participantes de los hechos. Sin embargo, no siempre es así. También es frecuente que el autor del testimonio describe un hecho en el que un próximo de él participó, o en el que participó una persona con la que se siente unido, como es el caso en *Enterrar a los muertos*. En efecto, el sujeto es el que enuncia el acontecimiento, y la enunciación depende de la postura del sujeto. Por consiguiente, el género conlleva la parcialidad de los sujetos. Al mismo tiempo, “denuncia la ilusión de verdad y objetividad de otros discursos” (ibidem, p. 41). El género de no-ficción supone la inexistencia de *una* verdad de los hechos, sino que presume la *verdad* siempre es “el resultado de las posiciones de los sujetos” (ibidem, p. 41). Alain Badiou habla a este propósito de una “ética de las verdades”

(ibidem, p. 25). Esta ética se entiende como la “fidelidad del sujeto a una verdad que siempre excede la opinión o el sentido común de una época” (ibidem, p. 25). De su definición deducimos que la *verdad* presentada por el sujeto no necesariamente se conforma con la verdad objetiva, sino que corresponde con lo que el sujeto determinado considera como verdadero. En *Enterrar a los muertos*, el objetivo consiste en presentar la historia auténtica de la amistad entre José Robles y John Dos Passos. Sin embargo, es importante tener en cuenta que es la *verdad* de una sola persona, y es muy posible que esta *verdad* no se conforme completamente con la opinión común acerca de este acontecimiento. Además, es preciso señalar que el relato de Martínez Pisón es muy pro-Robles, puesto que el relato de Martínez de Pisón sirve para refutar la acusación de fascismo a Robles.

Todo relato establece sistemas referenciales. El relato de ficción se caracteriza por construir sus propios campos referenciales internos, y los significados relacionados entre sí constituyen una “verdad”. Esta verdad sólo puede jugarse dentro de estos marcos específicos (ibidem, p. 36). Al mismo tiempo, estos relatos establecen una relación con los campos de referencia externos. Constatamos una doble naturaleza, que es característica de la literatura ficcional. No obstante, es el “mundo ficcional” (ibidem, p. 36) el que prevalece en el relato de ficción, mientras que los elementos del campo de referencia externo se subordinan. El relato de no-ficción, en cambio, se particulariza por un juego constante entre el campo de referencia externo y el campo de referencia interno. Consiguientemente, el discurso de no-ficción exige una “lectura que ponga el acento simultáneamente en su condición de relato y de testimonio periodístico” (ibidem, p. 36).

El relato de los hechos se caracteriza por el hecho de que subraya la insuficiencia y los defectos de los documentos que ya existen sobre el asunto en cuestión. Esta característica se observa en *Enterrar a los muertos*. Ya desde las primeras páginas del libro, es decir en el prólogo, el narrador desvela su propósito de crear un documento histórico, y de reconstruir un hecho realmente ocurrido. En las páginas 7 y 8, Martínez de Pisón explica el objetivo de su relato, comunicándonos que quiere descubrir lo que ha pasado a José Robles. Martínez de Pisón expresa su crítica a la insuficiencia y la deficiencia de las obras ya escritas sobre el asunto y cuestiona la credibilidad de ellas, como percibimos en el fragmento siguiente:

“Supe la existencia de José Robles Pazos por un libro de finales de los setenta titulado *John Dos Passos: Rocinante pierde el camino*. Partiendo sobre todo de los escritos del propio novelista, su autor, el argentino Héctor Baggio, recreaba en él la relación de



Dos Passos con España hasta llegar a la guerra civil, que tan determinante sería en su vida y su obra. El personaje de Robles era en ese libro una figura algo borrosa y secundaria, y sólo desdichado final acababa otorgando al relato de su amistad son un Dos Passos una trascendencia inesperada.” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 7)

El libro del que habla para él no es satisfactorio en cuanto a las informaciones sobre la muerte de José Robles, y suscitó en Martínez de Pisón el anhelo de querer saber más acerca del personaje de Robles. En efecto, justifica por qué para él resulta necesario continuar la investigación de la desaparición misteriosa de Robles. El prólogo se lee como una explicación del *por qué* de la obra.

De lo que precede deducimos que la novela fáctica constituye un género particular, que se define difícilmente. En lo que sigue, nos concentraremos en la forma del relato. El concepto de “forma” establece una relación entre “contenido” y “material” (ibidem, p. 37). La forma implica también contenido y a través de la forma “el creador toma posición activamente con respecto al contenido” (ibidem, p. 37). En el caso del género no-ficcional, hay una serie de testimonios que son sometidos a un verdadero trabajo de investigación. Este trabajo de investigación implica un efecto de individualización. Cabe insistir en el hecho de que la forma es significativa para la significación de los textos. Sin embargo, la forma se relaciona estrechamente con los cambios históricos y sociales. En efecto, la forma representa una toma de posición con respecto al contenido y con respecto a las otras formas. Por ello, se podría considerar la forma como un gesto político más significativo, dado que la elección del tipo de relato que construye siempre implica el acto de distanciarse de otros géneros. En realidad, todos los rasgos formales contribuyen a esta politización del discurso (ibidem, p. 38). De hecho, el género sirve de marco estrecho de “los acontecimientos políticos y sociales denunciados” (ibidem, p. 38).

#### 4.1.3 Dos testimonios sobre la Guerra Civil: *Enterrar a los muertos* y *Homenaje a Cataluña*

Al lado de *Enterrar a los muertos*, existen muchas otras obras que se ocupan de este período horroroso de la historia española. *Homenaje a Cataluña* de George Orwell constituye

una obra emblemática y muy conocida. Aunque el relato de Orwell también se clasifica como un testimonio, discernimos algunas diferencias importantes entre los dos testimonios.

Antes que nada, es importante señalar que existe una clara afinidad en cuanto al contenido entre las dos obras. *Enterrar a los muertos* habla de José Robles, un afiliado al POUM que sufrió la represión estalinista y que resulta ser la víctima de una acusación de traición. En *Homenaje a Cataluña*, George Orwell – quien desempeña el papel de protagonista – habla de sus propias experiencias en la guerra. Igual que Robles, Orwell fue afiliado al POUM. En efecto, lo que hace Orwell es mostrar la represión no sólo por parte de los estalinistas, sino también por parte del gobierno republicano, de la que los militantes del POUM fueron objeto. Las dos obras se vinculan pues fuertemente en cuanto al contenido. En efecto, podríamos plantear que los dos relatos se concentran en la misma problemática, pero desde otro punto de vista: en el caso de Orwell a partir del punto de vista de George Orwell mismo, y en el caso de Martínez de Pisón a partir del punto de vista de Robles.

Martínez de Pisón reescribe un episodio de un período que él no vivió, pues no es testigo. Consiguientemente, no habla de sus propias experiencias, sino que se basa en fuentes existentes para la redacción de su libro. Su testimonio se funda pues en otros testimonios. No es el caso en absoluto en *Homenaje a Cataluña*, donde el narrador mismo – que es a la vez el autor – desempeña el papel de protagonista. Por consiguiente no se basa en testimonios existentes sobre el asunto, sino que se funda en sus propias experiencias. Lawrence Langer opina que el sobreviviente o testigo de acontecimientos catastróficos para la humanidad no es capaz de contarlos. Explica esto diciendo que este testigo “se mueve constantemente entre diferentes categorías de memoria que delimitan sus contradictorias experiencias pasadas y presentes” (Álvarez Fernández, J. I. 2007. pp. 189-190). Esta fluctuación entre diferentes memorias se explica como el fluctuar entre la “memoria común” y la “memoria profunda”. El primero implica que “el individuo ha sido capaz de estructurar sus recuerdos traumáticos dentro de una narrativa cronológica coherente de su vida” (ibidem, p. 190). La memoria profunda, por su parte, refiere a las memorias recurrentes que se manifiestan como recuerdos mortificantes, que no han podido integrarse en la historia personal (ibidem, p. 190). Es verdad que la historia contada por un sobreviviente o testigo será deformada a causa de su propio punto de vista, mucho más que una historia contada por alguien que no vivió lo que cuenta. Pero en el caso de *Homenaje a Cataluña* – donde el autor sí es un sobreviviente – es exactamente esta “verdad deformada” del sobreviviente que hace el relato tan interesante. En *Enterrar a los muertos*, el narrador no es testigo de los hechos que cuenta. No obstante, deja bien a las claras su parcialidad. Comparando este libro con *Homenaje a Cataluña*, nos

percatamos de que el grado de subjetividad es aún más alto en este último, y que Orwell todavía no ha perlaborado el trauma. Cabe añadir que resulta muy claro para el lector que la obra de Orwell no tiene la intención de ser objetiva. En el caso de *Enterrar a los muertos*, Martínez de Pisón no oculta su opinión sobre el “caso Robles”, ni parece tener la intención de hacerlo, pero sí es verdad que sus ambiciones de objetividad son mayores que las de Orwell. No obstante, a la hora de interpretar los testimonios a propósito de este tema, es inevitable que intervenga cierta subjetividad de la persona que cuenta, ya que la objetividad completa es una utopía. Sin embargo, nos parece que Martínez de Pisón no tiene la intención de dejar influir su propia opinión. Sería pues posible que no se diera cuenta que lo hacía. En el caso de *Homenaje a Cataluña*, Orwell habla de sus propias experiencias como soldado en la guerra y da su propia visión sobre el desarrollo de la guerra, así como sobre la situación política del país. Después de dar su opinión, añade a veces que es posible que se equivoque, y que el futuro dé la respuesta. Martínez de Pisón, por su parte, insiste mucho en el carácter verdadero de las fuentes que utiliza, como vemos en el fragmento siguiente:

“Podría pensarse que el testimonio de Rufat peca de exageración si no fuera porque con él coincide el del capuchino navarro Gumersindo de estrella, que fue capellán de la cárcel zaragozana entre junio de 1937 y marzo de 1942 y cuya misión consistía en asistir espiritualmente a los reos que eran fusilados ante las tapias del cercano cementerio de Torrero.” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 184)

Martínez de Pisón se da cuenta de que la fuente que utiliza carece de credibilidad, y por eso aporta otra fuente que lo reafirma. Ahora podemos preguntarnos sobre el por qué del carácter inseguro de las afirmaciones de Orwell, mientras que Martínez de Pisón sí parece ser seguro sobre lo que postula. Como veremos a la hora de nuestro análisis narratológico, *Enterrar a los muertos* constituye una narración ulterior. En efecto, es precisamente este rasgo que es responsable de la diferencia entre los dos relatos: tiene que ver esencialmente con el carácter simultáneo de la descripción de Orwell, frente al carácter retrospectivo del relato de Martínez de Pisón. El autor español describe los hechos en un momento en que el asunto de la Guerra Civil ya se ha terminado. Consiguientemente, ya conoce el desenlace. Orwell, por su parte, redacta su relato cuando la guerra todavía no ha terminado. Por consiguiente, no sabe cómo el

asunto se terminará. Por ello, es lógico que Martínez de Pisón pueda presentar los hechos con mucho más seguridad.

Los dos relatos se comparan en el punto siguiente: no se concentran en los grandes hechos históricos que se encuentran en los libros de historia, sino que cuentan la historia de una persona individual, que no tiene tanta importancia para el curso de la guerra. Es verdad que es muy conocido que George Orwell luchó en la Guerra Civil española, pero su fama no se debe a su participación en la guerra, sino a su condición de escritor conocido. En *Enterrar a los muertos*, la trama se concentra en José Robles. Igual que Orwell en *Homenaje a Cataluña*, Robles es una persona que no ocupa un lugar prominente en la historia de la guerra. Es un personaje marginal pero que sí desempeña un papel importante en cuanto a la política interna en el bando izquierdista. En general, la historia de Robles no se encuentra en los libros de historia. Sin embargo, Paul Preston menciona su nombre – aunque muy brevemente – en su *Een kleine geschiedenis van de Spaanse Burgeroorlog*.

## 4.2 Una convivencia de géneros

Lo que precede nos enseña que *Enterrar a los muertos* se define como testimonio. Sin embargo, comprobamos influencias de otros tres géneros, a saber del documento histórico, de la biografía y del género detectivesco. En lo que sigue, nos ocuparemos de la definición de estos géneros y de su representación en *Enterrar a los muertos*.

### 4.2.1 El documento histórico

#### 4.2.1.1 Características del documento histórico

Al leer el relato de Martínez de Pisón, nos percatamos de que el autor utilizó las mismas técnicas de la novela ficticia para describir un hecho real. Sin embargo, no se define como una novela, sino como un testimonio. En efecto, el relato podría producir un efecto ambiguo en el lector: la forma de la narración no prueba nada en cuanto al carácter histórico o ficcional visto que se utiliza tanto para el relato ficticio como para el relato histórico.

Sin embargo, el contenido de nuestro libro presenta un aspecto que nos hace pensar en la obra ficticia: el relato presenta detalles que no se encontrarían en un verdadero documento histórico, pero sí en el relato ficticio, pensamos en la representación de las preocupaciones de la familia de Robles, así como las conversaciones entre Robles y Dos Passos.

No obstante, nuestro testimonio se define esencialmente como no-ficticio. Aunque ya hemos mencionado que la historia y la ficción no se oponen de manera nítida, existen teorías que destacan rasgos para oponer las dos. Si bien estas oposiciones a veces resultan demasiado rígidas, pueden ser interesantes para averiguar el carácter histórico de nuestro relato. En lo que sigue, trataremos de discernir los aspectos que prueban que el libro de Martínez de Pisón constituye un relato histórico.

El primer aspecto que abordamos es el método de trabajo. El historiador lleva a cabo un verdadero trabajo de investigación: “la búsqueda de datos, la interpretación y la formulación de una hipótesis, la verificación de los resultados” (Aínsa, F. 2003, p. 51). El novelista, en cambio, puede recurrir en gran parte a su propia imaginación. Esto nos lleva a concluir que el relato histórico y la novela ficticia se distinguen fundamentalmente por los recursos, o sea por las fuentes de información que utilizan. La noción de “documento” no refiere únicamente al texto escrito, sino que también se consideran como documentos los íconos, gráficos, graffitis, publicidad y otros soportes visuales (ibidem, p. 61). En este punto,

*Enterrar a los muertos* se conforma con las leyes de la obra histórica: el autor ha efectuado un trabajo de investigación antes de emprender su redacción, como prueban las numerosas referencias a las fuentes de información. Durante la lectura del libro, queda claro que su obra nace de la lectura de libros, de notas de prensa, de diarios y memorias, etc<sup>4</sup>. Por consiguiente, Martínez de Pisón no ha apelado a su imaginación como fuente primaria.

En segundo lugar, el documento histórico se caracteriza por la objetividad (o intención de objetividad). La obra ficticia, por su parte, se particulariza por su carácter subjetivo. El discurso histórico intenta buscar y representar la verdad y trata de representar esta verdad de una manera objetiva. El historiador intenta evitar toda relación subjetiva entre él mismo y lo relatado. Esta intención de objetividad no significa que lo relatado esté completamente exento de interpretaciones erróneas. Su interpretación se ve a veces influida por lo que *quiere* ver o por lo que busca: las percepciones a veces tergiversan las conclusiones que sacan los historiadores de lo que han observado sin darse cuenta de esta deformación. Se trata más bien de la *intención* de representar la verdad. El discurso ficcional, por su parte, no intenta representar lo que realmente ocurrió. El novelista presenta a sí mismo como recopilador pseudo-objetivo de hechos del pasado (Aínsa, F. 2003, p. 55) y se interesa principalmente por la creación literaria. Por su forma, el discurso ficcional es equívoco: pretende estar relatando hechos reales aun cuando se trata de hechos puramente ficticios. El historiador narra lo sucedido, mientras que el novelista narra lo que él ha inventado mediante las múltiples voces del discurso (ibidem, p. 56). El autor de ficciones también puede tener – aunque sigue consciente de estar redactando una ficción – ambiciones de objetividad: puede tener la intención de narrar su ficción – que *puede* ser perfectamente conforme a la realidad – lo más objetivamente posible, o sea lo más conforme a la realidad. En cuanto a la intención de representar la verdad, *Enterrar a los muertos* se acerca claramente al documento histórico. El intentar presentar la verdad constituye también uno de los rasgos primordiales del testimonio, que constituye el género de *Enterrar a los muertos*. Sin embargo, no se conforma con el principio de la objetividad. El lector se da inmediatamente cuenta de la afinidad por parte del narrador – o sea el alter-ego del autor – con José Robles y John Dos Passos. Pues en este punto, la obra de Martínez de Pisón se acerca más a la obra ficticia y menos al documento histórico.

---

<sup>4</sup> Borroy, V. M. J. 2005. [http://www.unizar.es/cce/vjuan/enterrar\\_a\\_los\\_muertos.htm](http://www.unizar.es/cce/vjuan/enterrar_a_los_muertos.htm).

#### 4.2.1.2 El carácter verídico de *Enterrar a los muertos*

El testimonio de Martínez de Pisón presenta varios elementos que contribuyen a probar su carácter histórico. Estas “pruebas” serán explicadas en este subcapítulo.

Un aspecto que salta a la vista, es la aparición frecuente de fotografías en el relato. La presencia de estas fotografías se relaciona con el concepto de la no-ficción. Estas fotografías permiten al lector visualizar lo que cuenta la historia y contribuyen al carácter real – o sea no-ficcional – del relato. El hecho de que existen fotografías de un hecho histórico, ya prueba que dicho hecho tuvo lugar y que es real. Insertando las fotografías en el relato, Martínez de Pisón parece intentar dotar la historia de un carácter más realista. Tomamos como ejemplo el fragmento siguiente:

“Partió Dos Passos tan precipitadamente que ni siquiera pudo despedirse personalmente de su amigo, y acabaría haciéndolo por carta a bordo del *Touraine*. En esa carta, primera de las muchas que escribiría a Robles y la única de todas que redactada en francés, anunciaba ya su deseo de volver cuanto antes a España, un país por el que se confesaba «*vraiment fasciné*»”. (Martínez de Pisón, I. 2006. pp. 10-11)

A este episodio se añade una fotocopia del billete del *Touraine*. Añadiendo este billete – con la fecha completa – prueba que Dos Passos realmente estuvo en el *Touraine*.

Cuando el narrador se interroga acerca de la causa de la muerte de Robles, aparece el pasaje siguiente:

“El 7 de noviembre, día de la Revolución rusa, todavía Orlov y Gorev tuvieron tiempo de reunirse a comer en compañía de otras personas en un salón del madrileño Hotel Palace, y de esa comida han quedado fotografías en las que Gorev u Orlov aparecen presidiendo la mesa el uno al lado del otro.” (ibidem, pp. 107-108)

A este fragmento se añade una fotografía de la comida en que Orlov y Gorev salen retratados. Este encuentro tiene mucha importancia para la indagación de la causa de la muerte de Robles.

Insertando esta fotografía en el relato, el narrador trata de probar que lo que postula es la verdad y que su afirmación no es gratuita. Además, intenta mostrar con ello que sus aseveraciones están basadas en documentos históricos fidedignos. No obstante, cabe decir que no todas las fotografías tienen el mismo valor testimonial. En algunos casos, nos parece que las fotografías sólo tienen función de ilustración, y no realmente *prueban* algo. Por ejemplo, cuando el narrador está exponiendo el curso de vida de Robles antes del comienzo de la guerra, añade a veces retratos de Robles y de su mujer y sus hijos. Aquí, no tenemos la impresión que el narrador quiere añadir pruebas con estas fotografías. Nos parece que no tienen más que un valor ilustrativo.

Las imágenes que encontramos en el libro son en la mayoría de los casos fotografías reales, pero al lado de éstas, encontramos también dibujos. Sin embargo, cabe señalar que los dibujos en el relato no se caracterizan por el mismo valor testimonial, dado que en el fondo no prueban nada. Los dibujos no representan situaciones reales y pueden ser perfectamente mentirosos. No obstante, ofrecen una plusvalía al relato puesto que contribuyen a su carácter visual, como muestra el fragmento siguiente:

“Pepe Robles, hombre hablador y vitalista, buen amigo de sus amigos, disfrutaba con las tertulias de café. «No hay nada tan fecundo como perder el tiempo, para perder el tiempo ningún sitio como el café», escribiría años después.” (ibidem, p. 19)

Este pasaje es ilustrado por un dibujo que representa la tertulia en el café. En realidad, este dibujo no prueba nada en cuanto al carácter verídico de lo contado, pero sí permite al lector visualizar lo contado, en este caso la tertulia en un café. Además, contribuye a hacer el relato más agradable para leer. También importa notar que una imagen o una fotografía a veces tiene más valor significativo que un texto. Es decir que en algunas situaciones, una fotografía puede decir más sobre una situación que una explicación en el texto.

Otro aspecto que contribuye al carácter verídico de la historia, es el hecho de que muchas veces, el narrador menciona su fuente de información. Para ilustrar esto, nos detendremos en el pasaje siguiente:

“El texto de Dos Passos no ofrece muchos datos más sobre el verdadero contenido de la entrevista. Para



conocerlo hay que acudir al artículo que, con el título «Behind Barcelona Barricades», publicaría poco después Liston Oak en el semanario *New Statesman and Nation*.” (ibidem, pp. 119-120)

Leyendo este fragmento, nos percatamos de que el narrador quiere señalar lo mejor posible sus fuentes de información, incluso cuando estas fuentes no le han servido de mucho, como aquí en el caso del texto sobre Dos Passos del que habla. El hecho de mencionar sus fuentes de información es otro aspecto que pone el relato en relación con el documento histórico. Al lado de las referencias en el texto mismo, Martínez de Pisón añade al final del libro una serie de notas que nos informan sobre la fuente de información.

Finalmente, cabe señalar que las intertextualidades son numerosas en nuestro relato. La “intertextualidad” es un término relativamente moderno, pero los mecanismos intertextuales son muy antiguos (Martínez Fernández, J. E. 2001. p. 37). Antes que nada, hace falta precisar en qué consiste la intertextualidad. Es un fenómeno literario que “evoca la relación de un texto con otro texto u otros textos” (ibidem, p. 37) y “se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores” (ibidem, p. 37). Se habla de intertextualidad desde el momento en que un autor hace referencias a otro(s) autor(es) en su obra. El fenómeno de la intertextualidad se puede producir tanto implícitamente como explícitamente. Gérard Genette supone “la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez” (ibidem, p. 37). La presencia de un hipotexto en un hipertexto es lo que Genette ha llamado presencia de un *palimpsesto*. Sin embargo, la presencia de intertextos no significa que el carácter verídico sea garantizado. Existen muchísimas obras ficticias en que intervienen intertextos, pensamos en los numerosos relatos ficticios que presentan intertextualidades con la Biblia. No obstante, podemos postular que en el caso de *Enterrar a los muertos* la intertextualidad contribuye al carácter verídico del relato. En efecto, se trata aquí de un tipo particular de intertextualidad: muchas veces, los intertextos que intervienen son textos que pertenecen a los personajes – que son, como ya sabemos, personas reales – del relato. El hecho de que estos textos existen, ya prueba que los autores de estos textos, y por consiguiente los personajes de la historia, existen. Sin embargo, el hecho de que los personajes son reales todavía no garantiza el carácter verídico de la historia misma: una historia imaginaria sobre personajes existentes resulta perfectamente posible. Pero en cuanto a este aspecto, nuestro libro constituye un caso particular: el contenido de los intertextos guarda relación con el

contenido de la historia representada en el relato. Por ello, el hecho de que los intertextos son reales, y el de que guardan relación con con el relato, hacen suponer que el relato es verdadero.

## 4.2.2 La recreación biográfica

### 4.2.2.1 La biografía como género literario

La biografía se entiende como una forma de historiografía que se puede considerar como un relato o un cuento. Carlos Antonio Aguirre Rojas presenta la biografía como “el intento de reconstruir y explicar las modalidades específicas que ha adoptado, y luego la significación y el impacto que ha tenido, la curva integral de la vida de un personaje determinado o de un individuo elegido, personaje o individuo que se encuentra necesariamente inserto dentro de un contexto múltiple también específico”<sup>5</sup>. La biografía se ocupa pues de la descripción de una vida humana. Los conceptos del individuo y de la vida ya son problemáticos. La vida no se reduce a la simple suma de los hechos averiguados, sino que es más. En efecto, los hechos forman una unidad que se organiza a partir de lo que se llama la “personalidad”, la “individualidad” o la “identidad” (Fontijn, J. 1990. p. 52). Estos conceptos de “personalidad” y de la “vida” ocupan un lugar muy importante, pero su definición forma problema. Existen tribus indias que no consideran la vida humana como un período demarcado por el nacimiento y la muerte, sino que la consideran como un concepto que envuelve toda la familia (Fontijn, J. 1990. p. 52). Las diferencias sobre la definición no sólo se sitúan entre distintas culturas, sino que también en nuestra cultura la definición de este concepto difiere según las diferentes épocas. En el pasado, se partía de la idea de la *personalidad acabada* del adulto. Más tarde, la personalidad estaba considerada como el producto de un desarrollo, acordándose especial atención a la juventud. Una convicción aún más reciente es la de la opinión de que la identidad constituye un conjunto impreciso de fragmentos, y de que la identidad es un conjunto incoherente de los papeles sociales que desempeña el ser humano (Fontijn, J. 1990. p. 53). La noción de individuo, por su parte, también forma problema. El gran problema es que este concepto se define de otra manera en las diferentes épocas de la historia<sup>6</sup>. En efecto, lo que hace la biografía, es poner en relación el individuo y su contexto histórico<sup>7</sup>.

Es evidente que el papel y la responsabilidad del biógrafo no deben ser subestimados, visto que él es la persona que determina la forma de la vida que construye de su objeto de estudio. Por ello, parece que tiene una enorme libertad y puede hacer lo que quiere.

---

<sup>5</sup> Aguirre Rojas, C. A. 2000. <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2000/febrero/1anteaula45.htm>.

<sup>6</sup> Aguirre Rojas, C. A. 2000. <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2000/febrero/1anteaula45.htm>.

<sup>7</sup> Aguirre Rojas, C. A. 2000. <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2000/febrero/1anteaula45.htm>.

Obviamente, no es el caso en absoluto. Es cierto que el biógrafo elige el cuadro, pero los hechos que ordena dentro de este cuadro tienen que ser verificados minuciosamente (Fontijn, J. 1990. p. 54).

En el pasado, muchos autores que estudiaban la biografía como género literario partieron de la idea de que la tarea del biógrafo se limita a dar una copia fiel de los hechos. Consideraban la biografía como una realidad histórica que puede ser reconstruida y reflejada en palabras por el biógrafo. Maarten van Buuren define esta visión como la *ilusión naturalista* (ibidem, p. 56). En numerosos estudios, la primera exigencia que se impone es el requisito de que la biografía sea una representación minuciosa y detallada de la historia original. No obstante, existen varios estudios que insisten en la oposición entre por un lado el *hecho histórico* – es decir la historia como la reconstrucción de un conjunto de hechos, que conviene ser objetivo (o intencionalmente objetivo) y exento de invenciones del biógrafo – y por otro la *ficción* – a saber la literatura que se caracteriza por la invención del biógrafo, que es subjetivo y que no se preocupa de la justificación de los hechos (ibidem, p. 56). Esta oposición se representa frecuentemente en una escala que representa un continuo. El ideal que el biógrafo persigue generalmente es el del justo medio. Esto implica que sigue los hechos históricos, pero que al mismo tiempo deja influir su propia contribución (Fontijn, J. 1990. p. 56).

Finalmente, cabe señalar que la tarea del biógrafo no debe ser subestimada. En efecto, su trabajo exige los conocimientos de un historiador – tiene que hacer investigaciones en documentos históricos visto que la biografía conviene ser fiel a verdad – pero también de psicólogo – es necesario que tenga las facultades introspectivas del psicólogo – y de un escritor – lo que sigue siendo su oficio primario – al mismo tiempo.

#### 4.2.2.2 El género biográfico en *Enterrar a los muertos*

*Enterrar a los muertos* sufre influencias del género de la biografía. De hecho, lo que hace el narrador, es tratar de reconstruir la vida de José Robles. En efecto, el narrador reconstruye una doble biografía, a saber la de José Robles y la de John Dos Passos. No obstante, todo ello se hace con el objetivo de reconstruir la vida de Robles, en particular los últimos momentos de su vida. De esta manera, la reconstrucción de una parte de la vida de Dos Passos se hace con el objetivo de obtener información sobre Robles. En realidad, el lector asiste a la génesis de la creación de la biografía de Robles: el narrador no oculta las dificultades que tiene con la reconstrucción biográfica, ni los medios que utiliza para efectuar la reconstrucción. Desde el principio de su vida hasta su desaparición en la Guerra Civil, no le

cuesta mucho al narrador reconstruir la vida de Robles. Desde el momento en que desaparece el protagonista, la reconstrucción se hace mucho más difícil, y asistimos a una verdadera búsqueda de la continuación de su vida. Este es el momento en que la recreación autobiográfica pasa a la investigación detectivesca.

Para que el biógrafo pueda reconstruir la vida de su objeto de estudio, tiene que coleccionar informaciones acerca de esta persona (ibidem, p. 44). Facilita estas informaciones por medio de correspondencias internacionales, por medio de contactos con la familia, pero también gracias a investigaciones en cartas, en el diario íntimo y cosas semejantes de la persona en cuestión. En nuestra obra, el narrador trata de reconstruir mediante documentos oficiales, pero también trata de deducir cosas gracias a fotografías. Además, conviene señalar que la reconstrucción biográfica de Dos Passos se hace más fácilmente que la de Robles. Esto queda claro durante la lectura del relato, sobre todo porque el propio narrador lo señala varias veces. Evidentemente, cuando existen más documentos acerca de una persona, su recreación biográfica resulta más fácil. Es lógico que la recreación biográfica de Robles no resulte tan fácil, si no la investigación no tendría mucha utilidad. Nuestro relato se caracteriza por una gran preocupación por representar la verdad. Sin embargo – como ya hemos señalado – debemos tomar en cuenta que alguna interferencia de la imaginación y de su parcialidad no se excluye.

La biografía se caracteriza esencialmente por ser redactada en tercera persona. Como veremos en nuestro análisis narratológico, *Enterrar a los muertos* se redacta en parte en primera persona, y en parte en tercera persona. Tomando en cuenta el relato diegético – es decir el relato que se concentra en la búsqueda misma por parte del narrador – el libro se caracteriza por ser escrito en primera persona. Consiguientemente, se opone a la biografía, que se caracteriza por ser relatada en tercera persona. Pero, si nos concentramos en el relato metadieético – o sea el relato que cuenta la historia de Robles – nos percatamos de que está redactado en tercera persona, y que se conforma con la característica de la biografía. Es preciso señalar que es únicamente el relato metadieético el que se define como una recreación biográfica. El relato diegético, por su parte, se concentra en la búsqueda de datos biográficos. Por consiguiente, esta parte se integra en el género detectivesco.

En cuanto a la biografía como género literario, distinguimos entre la biografía histórica y la biografía novelada (Fernández Ariza, G. 2006. p. 155). Esta frontera entre los dos tipos no siempre resulta clara visto que en realidad no depende del respeto que se muestra hacia la verdad histórica, sino que en la mayoría de los casos depende del “grado de libertad con que el autor se acerque al tema y de la capacidad que tenga para interpretar los datos y reconstruir la

personalidad del protagonista” (ibidem, p. 155). *Enterrar a los muertos* es una historia auténtica y por consiguiente el lector toma la biografía de Robles por verdadera. No obstante, sería peligroso aceptar la historia como completamente fiel a la verdad. Como afirma Fernández Ariza (ibidem, p. 155), probablemente no tiene nada que ver con una falta de respeto para con la verdad histórica por parte de Martínez de Pisón, sino que tiene que ver sobre todo con el grado de libertad con que el autor se acerca al tema y con su capacidad de interpretar los datos.

Los relatos biográficos pueden presentar tanto un enfoque temático como un enfoque cronológico (Fontijn, J. 1990. p. 59). En el caso de la biografía de José Robles, nos percatamos de que se trata de una biografía mayoritariamente cronológica. Al llegar la hora de nuestro análisis narratológico, veremos que las anacronías en el libro de Martínez de Pisón son pocas y bastante reducidas. El relato se compone pues de una cronología relativa y el narrador no se concentra únicamente en lo temático. Claro que se concentra sobre todo en el episodio guerracivilesco de la vida de Robles, pero también presta atención al período anterior a la Guerra Civil, como vemos sobre todo en el primer capítulo. El hecho de representar desde el primer encuentro entre Robles y Dos Passos todo el curso de su vida, sin saltar episodios, forma una prueba de que intenta redactar un relato cronológico. No obstante, admitimos que el narrador presta menos atención a la parte anterior a la Guerra Civil. El acento cae pues en el episodio de la Guerra Civil.

Como veremos en nuestro análisis narratológico, *Enterrar a los muertos* se define como un relato homodiegético, cuando tomamos en cuenta únicamente el nivel de la metadiégesis, es decir la historia de la desaparición de Robles. Este tipo de relato implica un narrador que cuenta la historia pero que es ajeno a ella, es decir que no participa en la historia. El no participar en la narración del narrador es un rasgo primordial de la biografía. Desde el momento en que el narrador ocupa el centro de la historia, pasamos a la autobiografía. En la biografía, el biógrafo entrega a sus lectores la información que él tiene. En la primera parte de *Enterrar a los muertos*, el narrador nos suministra la información que ya tiene, sin dar al lector la impresión de que todavía está buscando la información. Poco a poco, vemos que carece de información acerca de Robles durante el período guerracivilesco. Por consiguiente, asistimos al proceso de búsqueda de la información biográfica. Es aquí donde la biografía y el género detectivesco se encuentran.

### 4.2.3 El género detectivesco

Antes que nada, importa explicar la complicada relación entre el autor y el narrador que existe en nuestro relato. Ya hemos indicado varias veces que el narrador puede ser considerado como una especie de alter-ego del autor. Ahora llegamos al momento de explicar esto. Como ya sabemos, el género no-ficcional, se caracteriza por una constante oscilación entre el narrador – el que contribuye a la narración – y el autor – la persona real cargada con la responsabilidad de la investigación (Amar Sánchez, A. M. 1992. p. 36). Nos encontramos pues ante una situación particularmente complicada de relaciones entre el narrador y el autor. En nuestro libro, el “yo” es el narrador, él que trata de reconstruir la vida de Robles. Pero en realidad es Martínez de Pisón – el autor de la obra – quien trata de aclarar un episodio negro con la redacción de su relato. En el prólogo, el “yo” interviene explícitamente en el relato, como muestra el fragmento siguiente:

“La curiosidad me llevó a rastrear esa amistad en otras lecturas. Buscaba nuevos testimonios y noticias, que a su vez conducían a más testimonios y más noticias, y en algún momento tuve la sensación de que eran ellas las que acudían a mí, las que me buscaban.” (Martínez de Pisón, I. 2006. pp. 7-8)

El narrador expresa aquí su propia implicación en la investigación, pero al mismo tiempo esas palabras pueden ser consideradas como las palabras del autor. Gracias a esta parte, sabemos que es el propio narrador/autor quien hace la investigación y que estará presente durante todo el relato. De lo que precede, concluimos que el papel de narrador y el de autor se confunden claramente en *Enterrar a los muertos*: en el mundo real, es Martínez de Pisón quien efectúa la investigación, pero en el mundo del relato, es el narrador quien lo hace. En otros términos, se constata cierta fusión entre el narrador y el autor. En efecto, podríamos sostener que este narrador no es nada más que el reflejo del autor. De esta manera, el “yo” que representa al narrador puede ser considerado como el alter-ego del autor, es decir de Martínez de Pisón.

Como ya hemos mencionado repetidas veces, la obra de Ignacio Martínez de Pisón se caracteriza por una fuerte influencia del género detectivesco. En nuestro libro, el acento cae claramente en la búsqueda misma de las informaciones, mucho más que en el resultado de dicha búsqueda, lo que no impide la importancia del resultado. El narrador no oculta sus fuentes de información y los medios que utiliza para obtener informaciones. En efecto, el

carácter detectivesco del relato se manifiesta en varios momentos. Lo comprobamos al leer el pasaje siguiente:

“Los itinerarios de Dos en aquella época son fáciles de reconstruir gracias a sus cartas y diarios, recopilados por su biógrafo, Townsend Ludington. También de sus impresiones de entonces podemos formarnos una idea cabal a través de esos textos. «Me vuelve loco España», escribió en referencia a la dulzura y la nobleza de sus gentes. Dos Passos era, en efecto, un entusiasta de España y lo español.” (ibidem, pp. 37-38)

Leyendo este fragmento, nos percatamos de que el narrador ha buscado informaciones en cartas y diarios que ya existían sobre Dos Passos. Al mismo tiempo, el lector comprende que las informaciones acerca de Dos Passos han sido obtenidas fácilmente. Sin embargo, las informaciones no siempre son obtenidas tan fácilmente: a la hora de investigar lo que sucedió a Robles después de su desaparición, el biógrafo – en la ocurrencia el narrador – se ve forzado a efectuar un verdadero trabajo de investigación. Además, está a veces obligado a interpretar y a sacar conclusiones de datos obtenidos. Examinamos el fragmento siguiente:

“Parece razonable pensar que en algún momento había percibido la tirantez entre los hombres de Berzin y los de Orlov, pero nada induce a sospechar que fuera consciente del riesgo que corría al alejarse de los militares soviéticos y perder su protección. Aunque no están documentadas represalias sobre otros intérpretes, ¿puede ser que Robles fuera una víctima de la pugna entre la NKVD y el GRU? En todo caso sería una víctima indirecta.” (ibidem, p. 108)

Nos percatamos de que el narrador inserta su razonamiento en su narración. Además, admite no estar completamente seguro de lo que escribe, acentuando que no son más que presunciones que tienen que ser verificadas. Todo ello nos lleva a concluir que el narrador se niega a limitarse a insertar únicamente los resultados de su investigación en su relato, sino que estima



como muy importante la búsqueda misma, así como sus conclusiones anticipadas. Además, hay varios pasajes donde el narrador hace conjeturas, sin que tenga la intención de que éstas sean aclaradas a medida que el relato avanza. Para ilustrar esto, examinamos el pasaje siguiente:

“Finalizada la proyección, Hemingway tomó la palabra para afirmar que la cobardía, la traición y el simple egoísmo eran peores que la guerra. ¿Aludía con estas palabras a su antiguo amigo y al caso Robles?” (ibidem, p. 129)

En este pasaje, nos percatamos de que el narrador se hace preguntas que tienen por función “insinuar”. En efecto, poco importa la respuesta a la pregunta. La inserción de esta pregunta en el relato revela la opinión del narrador acerca de dicha pregunta, insinuando que Hemingway aludía a Robles con estas palabras. Conviene añadir que el narrador no intenta encontrar una verdadera respuesta a la pregunta, puesto que en realidad no tiene mucha importancia para la continuación del relato, ni para la investigación acerca del asesino de Robles. En este aspecto, la pregunta que se pone aquí no se puede comparar con la pregunta “¿puede ser que Robles fuera una víctima de la pugna entre la NKVD y el GRU?”, dado que ésta resulta crucial para que avance la investigación de lo que sucedió a Robles.

Además, el carácter detectivesco del relato se desprende de la estructura de la información. En realidad, el lector tiene la impresión de que el narrador toma notas durante su investigación, y que estas notas constituyen el relato que está leyendo. De esta manera, el relato se presenta como una anotación de sus descubrimientos y de su razonamiento. Durante su lectura, el lector se da cuenta de que la obtención de datos respecto a Robles no resulta tan fácil. Es como si el narrador se hiciera preguntas alrededor del “caso Robles”. De esta manera, trata de organizar su investigación. La primera pregunta que se hace es la del por qué del asesinato de Robles. Cuando piensa saber por qué ha sido asesinado, se formula la pregunta de quién asesinó a Robles. Sin embargo, la intención de organizar la información no se cumple enteramente. Al final del segundo capítulo, la respuesta a la pregunta parece haberse encontrado. Pero en el cuarto capítulo, la respuesta a esa pregunta se ve ajustada. En realidad, la información podría haber sido más centralizada, pero describiendo la información en el orden en que la búsqueda ha sido efectuada y en que la información ha sido obtenida, el lector asiste a la creación de la investigación detectivesca. Además, vemos que el relato se construye según un razonamiento lógico, como vemos en el pasaje siguiente:

“Pero para que haya un asesinato hace falta un asesino, y en algún momento de esta historia había que preguntarse quién mató a Robles.” (ibidem, p. 87)

El narrador informa al lector sobre su razonamiento, indicando los pasos lógicos de su búsqueda. De esta manera, el lector no sólo aprende el resultado de la búsqueda, sino que también asiste al desarrollo de la investigación.

### 4.3 Conclusión

Después de haber terminado la definición del género de nuestro relato, así como el análisis de las influencias de otros géneros en él, llegamos al momento de formular una conclusión respecto al género.

Hemos visto que el relato de Martínez de Pisón se concentra fundamentalmente en la reescritura del episodio de la desaparición y del asesinato de Robles. Uno de los objetivos principales de la reproducción de este episodio consiste sin duda en la voluntad de aclarar este episodio mal conocido y en la revaluación de Robles, pero la redacción del relato también tiene la función de ayudar a la colectividad para perlaborar el trauma. Después hemos abordado la cuestión del género de *Enterrar a los muertos*, y lo hemos definido como un testimonio. Es importante subrayar que el autor mismo no es testigo de los hechos que cuenta, sino que se basa en testimonios existentes sobre el asunto. La pregunta clave de nuestra tesina consiste en captar la relación entre historia y ficción en nuestro relato. No cabe duda de que la obra se ocupa fundamentalmente de la historia verdadera de Robles. Sin embargo, nuestro relato se ficcionaliza hasta cierto punto: la interpretación de documentos conlleva inevitablemente cierta subjetividad. Esta subjetividad provoca cierta ficcionalización del relato. Además, la parcialidad por parte del narrador para con Robles contribuye inevitablemente a la ficcionalización del libro.

Aunque *Enterrar a los muertos* se define fundamentalmente como testimonio, hemos discernido influencias de otros tres géneros en el relato, a saber del documento histórico, de la biografía y del género detectivesco. En efecto, podemos plantear que la biografía y el género detectivesco están muy estrechamente relacionados puesto que el acto de reconstruir la biografía de una persona siempre implica un trabajo de investigación. Claro que en *Enterrar a los muertos* este trabajo de investigación es predominante. Además, el narrador acentúa el acto de investigación mismo, lo que no es el caso en absoluto en cada biografía. Es frecuente que sólo el resultado de la investigación se representa en la obra, pero en *Enterrar a los muertos*, el acento cae claramente en la búsqueda misma. Sin embargo, eso no impide la importancia del resultado de dicha búsqueda. Poniendo el acento en la investigación misma, nuestro libro ya se acerca al relato histórico: la redacción de un relato histórico siempre va precedida de una verdadera búsqueda. Sin embargo, conviene señalar que el documento histórico en la mayoría de los casos no inserta el acto de investigar mismo en el relato, ni todas sus conclusiones anticipadas, sino que se interesa sobre todo en los resultados definitivos. Pero, a pesar de todas

las diferencias, podemos concluir que los tres géneros se vinculan estrechamente. Por ello, no puede extrañar que es posible que convivan en una sola obra.

## 5. Análisis narratológico

La narratología es una disciplina que tiene como propósito procurar una descripción de las estructuras internas de un relato. El análisis narratológico constituye la base en la que cimentar un análisis más profundo del relato.

A fin de efectuar un análisis narratológico, nos basamos en la teoría de Gérard Genette elaborada en *Figuras III*, distinguiendo cinco aspectos, a saber el orden, la duración, la frecuencia, el modo y la voz. Este análisis nos permitirá corroborar las conclusiones que hemos sacado en el capítulo sobre el género.

### 5.1. El orden

Primero estudiaremos el concepto del *orden*. Este componente nos permitirá consolidar nuestra definición del género. Empezaremos con explicar en qué consiste este término y cómo se aplica a *Enterrar a los muertos*. La noción del orden refiere a la relación temporal entre la historia y el relato. En el relato, distinguimos dos dimensiones temporales, a saber el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (Genette, G. 1972. p. 89). Esta dualidad hace posible todas las distorsiones temporales en el relato, pero también nos demuestra que una de las funciones del relato es la de “transformar un tiempo en un otro tiempo” (ibidem, p. 89). En una historia, los hechos suceden en un determinado orden. En el relato, el (seudo)tiempo puede diferir del tiempo de la historia. Las relaciones entre “el *orden* temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden pseudotemporal de su disposición en el relato” (ibidem, p. 90) constituirán el objeto de este capítulo.

La *anacronía* se entiende como una perturbación de orden. Antes que nada, importa mencionar la existencia de una especie de grado cero que se define como la perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia (ibidem, p. 92). Sin embargo, cabe señalar que ese estado de referencia es poco real en nuestra tradición literaria occidental, que suele inaugurarse con efecto de anacronía marcado (ibidem, p. 92). De manera muy general, podemos plantear que la anacronía constituye un relato temporalmente secundario – es decir subordinado – con relación al relato en que se inserta (ibidem, p. 104). Distinguimos varios tipos de perturbaciones en el orden. La más frecuente es la “analepsis” o la “retrospección”, que entendimos como la anacronía hacia el pasado. Se trata de una situación en que la cosa contada es anterior al momento presente de la acción misma. Otro procedimiento es la “prolepsis” o la “anticipación” del presente en el pasado, que consiste en la anticipación de un

episodio en la narración, mientras que dicho episodio debería, según el orden cronológico, ser relatado después (ibidem, p. 95). Es preciso señalar que las nociones de “retrospección” y “anticipación” por un lado, y “analepsis” y “prolepsis” por otro lado no se cubren de manera perfecta: los términos de “retrospección” o “anticipación” refieren a fenómenos subjetivos, mientras que “analepsis” y “prolepsis” constituyen nociones más neutras, y por consiguiente más adecuadas en determinados contextos. Finalmente, señalamos que los conceptos de analepsis y prolepsis no cubren todas las posibilidades de anacronías, por ello reservamos el término “anacronía” a todo otro tipo de discordancia entre dos órdenes temporales (ibidem, p. 95).

La obra de Martínez de Pisón se compone bastante sincrónicamente. En el capítulo sobre el género, ya hemos visto que nuestro libro no presenta los hechos basándose únicamente en lo temático, sino que muestra una gran preocupación por la representación cronológica de los acontecimientos. Si bien es verdad que el autor presta mucho más atención al tema central del relato, que es el asesinato de Robles, no pierde su atención por las cosas secundarias. Aunque se caracterice por una sincronía, observamos algunos pasajes donde esta sincronía parece ser perturbada, como vemos en el fragmento siguiente:

“La Residencia de Estudiantes y el Centro de Estudios Históricos, que no tardarían en ser importantes en la vida de Robles Pazos, lo eran ya en la de Dos Passos, quien, a la espera de una vacante en la primera, se alojaba en una pensión cercana a la Puerta del Sol y, mientras tanto, asistía en el segundo a unos cursos que sobre lengua y literatura españolas impartía Tomás Navarro Tomás.

**Sólo la muerte de Robles interrumpiría esa amistad. En *The Theme Is Freedom*, Dos Passos diría de él que era «un hombre vigoroso, escéptico, de espíritu inquisitivo». En *Años inolvidables (The Best Times)*, libro de memorias escrito medio siglo después de aquel primer encuentro, lo describiría como un hombre irónico y hasta mordaz, dispuesto a reírse de cualquier cosa, un excelente conversador cuyo desenfado lo hacía más afín al espíritu de las novelas de Baroja que al de sus amigos de la Institución Libre de Enseñanza. Así,**

**mientras para éstos las corridas eran tabú, Dos Passos recuerda lo mucho que Robles disfrutaba yendo a la plaza y haciendo dibujos de los toreros.** Era Robles, además, un buen compañero de viaje. Dos Passos y él tuvieron tiempo de hacer más excursiones juntos antes de que, a finales del siguiente mes de enero, el norteamericano recibiera en la Residencia de Estudiantes un telegrama comunicándole la muerte de su padre y tuviera que hacer las maletas para volver a los Estados Unidos. Partió Dos Passos tan precipitadamente que ni siquiera pudo despedirse de su amigo, y acabaría haciéndolo por carta a bordo del *Touraine*.” (Martínez de Pisón, I. 2006. pp. 10-11)

En este fragmento, nos percatamos de que la parte impresa en negrita es posterior en relación con el tiempo del relato primario. En otros términos, asistimos a una perturbación del tiempo que llamamos una anticipación: en realidad, este episodio debería ser relatado después, según el orden cronológico. El narrador está narrando sobre los contactos y sobre la amistad incipiente entre Robles y Dos Passos, cuando se orienta bruscamente hacia el futuro, a saber hacia el momento en que la amistad entre los dos se interrumpe a causa de la muerte de Robles. Afin de efectuar un análisis más profundo de la anacronía, Genette introduce dos otras nociones relativas al análisis de las anacronías en el relato, es decir el *alcance* y la *amplitud*. Como ya sabemos, una anacronía se orienta ora hacia el pasado, ora hacia el futuro, más o menos lejos del momento en que el relato ha sido interrumpido (Genette, G. 1972. p. 103). El alcance indica la distancia temporal entre el momento en que se interrumpe el relato y el momento en que se desarrolla el elemento anacrónico. Lo que ocurre en el relato primario tiene lugar en 1917, cuando los dos amigos se encuentran por la primera vez en un vagón de tercera clase, mientras que la muerte de Robles – el sujeto de la parte anacrónica – tiene lugar en 1937. Por consiguiente, la anticipación tiene un alcance de veinte años. La amplitud, por su parte, informa sobre la duración de esta interrupción. En cuanto a nuestro fragmento, constatamos que la anacronía es bastante reducida, es decir que el hilo del relato se retoma rápidamente. El tiempo del relato principal se restablece cuando el narrador habla del telegrama que concierne a la muerte del padre de Dos Passos. Esto queda claro gracias a la frase “Partió Dos Passos tan precipitadamente que ni siquiera pudo despedirse de su amigo, ...”, en que no cabe duda de que

Robles todavía está con vida. Por consiguiente, el lector se da cuenta de que la anticipación se ha terminado.

Aunque *Enterrar a los muertos* se caracterice por una cronología relativa, el relato presenta varias anacronías. En efecto, es otro rasgo que nos impide definir *Enterrar a los muertos* como relato histórico. En general, el documento histórico no se ocupa de lo estilístico, consiguientemente sería muy extraño encontrar un documento histórico que presente técnicas narratológicas como la anticipación y la retrospección.



## 5.2. La duración

En segundo lugar, estudiaremos el concepto de la *duración*. Este componente nos ayudará destacar la influencia del documento histórico en el relato, pero también nos mostrará por qué *Enterrar a los muertos* se define fundamentalmente como testimonio. La noción de la duración se entiende como la relación entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión del texto en que estos sucesos se relatan. El punto de referencia perfecto, o sea la coincidencia entre sucesión diegética y sucesión narrativa, se define como el grado cero. Esta coincidencia se denomina la isocronía (ibidem, p. 145). En este caso, no hay ninguna diferencia de velocidad entre la sucesión diegética y la sucesión narrativa, es decir que no hay aceleraciones ni aminoraciones (ibidem, p. 146). Genette afirma que un relato es susceptible de existir sin anacronías, pero que nunca puede prescindir de *anisocronías*, es decir sin inconcidencias relativas a la duración. Genette discierne cuatro tipos de anisocronías, a saber el *sumario*, la *pausa*, la *elipsis* y la *escena*. Para el relato de Martínez de Pisón, lo que nos interesa es la oposición entre el sumario y la escena.

El *sumario* sirve para condensar el relato, y se presenta como la narración en algunos párrafos o en algunas páginas de varios días, meses o años de existencia (ibidem, p. 153). Lógicamente, esto conlleva una atención disminuida por los detalles. Este tipo se atestigua claramente en el primer capítulo del libro, donde Martínez de Pisón da un repaso de la vida de José Robles:

“ En marzo de 1920, mientras esperaban la respuesta de la universidad Johns Hopkins, Mágina y Pepe tuvieron su primer hijo , Francisco (Coco). A finales de aquel verano se instalaron en Baltimore. Con tratado en principio como profesor auxiliar (*instructor*) de lengua española, Robles ascendería en 1922 a la categoría de profesor asociado. Durante aquellos primeros años en los Estados Unidos fue abundante la correspondencia entre Robles y Dos Passos, con el que había reanudado la amistad en España a finales de 1919 y comienzos de 1920. En una de esas cartas, Dos Passos acogía con alegría la noticia del traslado de los Robles y se ofrecía a enseñarles «el nuevo Babylon». En otra, describía Baltimore como «una población muy

provincial (sic), muy típica, muy aburrida», cuyos habitantes tenían fama de hospitalarios.

En febrero de 1924 nació en la muy provinciana, muy típica y muy aburrida Baltimore la segunda hija de la pareja, cuyo padrino no sería otro que Maurice Coindreau, que había empezado a dar clases en la Universidad de Princeton.” (Martínez de Pisón, I. 2006. pp. 13-14)

En este pasaje, nos percatamos de que el autor nos proporciona un rápido recorrido de la vida de Robles. En dos párrafos, cuenta lo que sucede en su vida entre 1920 y 1924. Queda claro que no se demora en la narración, y nos parece que el narrador intenta darnos una imagen completa del curso de vida de Robles, sin omitir episodios, ni siquiera cuando no tienen mucha importancia para la continuación de la historia, probablemente porque el eliminar episodios podría causar un efecto confuso en el lector. Cuando se trata de episodios menos importantes para la continuación de la historia, constatamos que el narrador se limita a darnos las líneas generales. Es exactamente lo que observamos en ese fragmento: en dos párrafos nos describe cuatro años de la vida de Robles, limitándose a acentuar los acontecimientos más importantes de su vida – por ejemplo el nacimiento de su segunda hija – y por supuesto los contactos entre Robles y Dos Passos. En realidad, podríamos considerar todo el primer capítulo como un sumario, dado que se trata de un breve panorama de los veinte años antes de la desaparición de Robles.

El concepto de *escena* refiere al intento de representar ante los ojos del lector los acontecimientos en una sincronía temporal (Molina Fernández, C. 2006. p. 60), y constituye la totalidad del texto narrativo. Tradicionalmente, el sumario y la escena se oponen y constituyen una alternancia. En el relato novelesco, la oposición de movimiento entre escena detallada y relato sumario remite casi siempre a una oposición de contenido entre lo dramático y lo no dramático. De esta manera, los tiempos de mayor intensidad suelen coincidir con las partes descritas más extensamente del relato, mientras que los tiempos de menor intensidad suelen coincidir con las partes resumidas del relato (Genette, G. 1972. p. 164). Sin embargo, cabe precisar el aspecto del contenido “dramático”: a veces no se trata de escenas dramáticas, sino más bien de escenas típicas o ejemplares en que se esboza la acción casi enteramente para dar lugar a una caracterización psicológica y social (ibidem, p. 165). Aunque no se trate de una novela, esta oposición entre lo dramático y lo no dramático se aplica a nuestro relato. Los capítulos en que se nos cuentan las vidas de Robles y de Dos

Passos son de contenido menos “dramático”, mientras que las partes en que se investiga lo que sucedió a Robles constituye la parte más “dramática”. De manera general, podríamos plantear que las vidas de Robles y Dos Passos no son más que informaciones marginales para llegar al núcleo de la historia (que es la desaparición y la muerte de Robles), que tienen su importancia para la comprensión de la historia entera. La parte sobre la desaparición y la muerte de Robles constituye el verdadero núcleo de la historia, y consiguientemente la parte más dramática.

En el capítulo sobre el género, hemos visto que *Enterrar a los muertos* se clasifica fundamentalmente como testimonio. No obstante, se encuentran influencias de varios géneros en el relato. Uno de los géneros que ejerce influencia era el relato histórico. Después de haber explicado la diferencia entre el sumario y la escena, comprobamos cierta relación con los géneros que se encuentran en el relato. En efecto, las partes que se definen como sumario no presentan más que los hechos que no pueden ser omitidos, es decir que son necesarios para que el lector pueda comprender la continuación de la historia. Por consiguiente, podemos decir que estas partes se relacionan con el relato histórico porque se concentran únicamente en la mera enumeración de los hechos. Las partes que se definen como escena, en cambio, son características del testimonio: no se ocupan de la mera enumeración de hechos históricos, sino que abordan los acontecimientos más de cerca, concentrándose en todo lo que rodea los hechos. Esto conlleva inevitablemente cierta subjetividad, lo que también es característico del testimonio.

### 5.3. La frecuencia

Terceramente, estudiaremos el componente de la *frecuencia*, que corroborará de nuevo nuestro análisis del género. La frecuencia narrativa se entiende como la relación de frecuencia entre relato y diégesis (ibidem, p. 172). En realidad, el concepto de la frecuencia tiene que ver con la repetición. Como un acontecimiento puede producirse, es lógico que este mismo acontecimiento sea susceptible de repetirse. No obstante, cabe precisar que a veces la identidad de estos acontecimientos supuestamente idénticos es impugnable: aunque se trate de una repetición de varios acontecimientos que son idénticos, cada acontecimiento es en el fondo diferente. En efecto, se puede plantear que la repetición se reduce a una construcción mental: el individuo hace abstracción del acontecimiento, conservando únicamente los elementos que comparte con todos los demás acontecimientos de la misma clase. Los acontecimientos que comparten estos elementos retenidos son percibidos como idénticos en la mente del lector, aunque fundamentalmente no se trate de acontecimientos enteramente idénticos. Por ello, concluimos que se trata de varios acontecimientos semejantes y “considerados sólo en su semejanza” (ibidem, pp. 172-173).

El concepto de la frecuencia se divide en cuatro tipos virtuales propuestos por Genette: el *relato singulativo* – es decir el relato en que la singularidad del enunciado narrativo corresponde a la singularidad del acontecimiento narrado (ibidem, p. 173) - el *relato singulativo anafórico* – o sea el relato que se caracteriza fundamentalmente por la igualdad de número entre el enunciado narrativo y el acontecimiento narrado (ibidem, p. 174) - y por último el *relato repetitivo* en que se cuenta  $n$  veces lo que ha ocurrido una vez.

La obra *Enterrar a los muertos* constituye un caso particular en cuanto a la frecuencia. Para nuestro análisis de la frecuencia, recurriremos a dos pistas: primero, nos concentramos en el relato entero, y después nos basaremos en una escena particular. En cuanto al nivel del relato entero, se presenta aquí una situación particular. En efecto, nos percatamos de que se trata de una combinación de un relato singulativo y un relato repetitivo. Constituye un relato singulativo dado que la historia de la desaparición de José Robles sólo se cuenta una vez. Esta parte de *Enterrar a los muertos* se representa bajo la fórmula seudomatemática propuesta por Genette  $1R/1H$ . Sin embargo, nuestro libro presenta dos veces el mismo período, es decir el período desde 1917 hasta 1937. De ello deducimos que esta parte de la obra se define como un relato repetitivo. Es preciso subrayar que, aunque se trate del mismo período, no está representado dos veces a partir del mismo punto de vista: la primera vez a partir del punto de vista de Robles y la segunda vez a partir del punto de vista de Dos Passos. De manera general,

Genette postula que lo contado en los pasajes singulativos suele ser dramáticamente más importante. Esta aserción vale ciertamente para nuestro relato: lo que se cuenta una vez – es decir la búsqueda de lo sucedido a Robles – es temáticamente más dramático, mientras que la vida de Robles y todo lo que precede a su encarcelamiento es claramente menos dramático.

Aparte de esa particularidad, que tiene implicaciones para el libro entero, nos percatamos de que el relato presenta algunos pasajes – considerados independientemente del todo – que sugieren un carácter iterativo. Este carácter iterativo se debe a los tiempos verbales. El imperfecto del indicativo, por ejemplo, sugiere un carácter iterativo, como vemos la frase siguiente: “Ahora los Robles vivían en el segundo de los tres pisos del 3221 de la avenida Guilford, muy cerca de la universidad.” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 22). La perífrasis seguir + gerundio también sugiere la iteración, como comprobamos en la oración que sigue: “Su gran ilusión seguía siendo el regreso a Madrid para las vacaciones.” (ibidem, p. 22) Claro que este tipo de análisis se sitúa en un nivel muy inferior.

De nuevo, este análisis corrobora la aserción de que el relato de Martínez de Pisón no puede clasificarse como documento histórico. La repetición constituye una técnica estilística que hace el relato más complejo. Como el documento histórico no se preocupa por lo estilístico, este rasgo nos impide definir *Enterrar a los muertos* como tal.

#### 5.4. El modo

El penúltimo aspecto de nuestro análisis narratológico afecta al *modo* o la *modalidad*. El análisis de este componente confirmará lo que hemos comprobado a la hora de nuestra comparación entre *Enterrar a los muertos* y *Homenaje a Cataluña*. El *modo narrativo* se refiere al hecho de contar algo a partir de “tal o cual punto de vista” (Genette, G. 1972. p. 220). Relativo al modo narrativo, Genette introduce dos nociones, a saber la *distancia* – el narrador puede mantenerse a mayor o menor distancia con respecto a lo que cuenta – y la *perspectiva* – el narrador puede adoptar tal o cual perspectiva respecto a la historia. *Distancia* y *perspectiva* son las dos modalidades esenciales de esa “regulación de la información narrativa” que es el modo (ibidem, p. 221).

Primero, abordaremos el concepto de la *distancia*. Para estudiar este aspecto, hace falta explicar la noción de *mimesis*. Esta noción griega indica el hecho de que el narrador da la ilusión al lector de que no es él quien habla. En *Enterrar a los muertos*, no es el caso en absoluto: el narrador no parece tener en ningún momento la intención de engañar al lector. En otros términos, el narrador habla en su nombre sin tratar de dar al lector la ilusión de que no es el narrador quien habla. Nuestro relato se define pues como un *relato puro*. Por consiguiente, el relato puro es más distante que la representación mimética (ibidem, p. 221). Genette postula que los factores miméticos textuales propiamente dichos se reducen a dos datos: la cantidad de información narrativa y la ausencia del narrador (ibidem, p. 224). De esta manera, el relato más detallado provoca más fácilmente la ilusión mimética, y el relato será más verosímil si el informador – es decir el narrador – finge que no es él quien habla de tal manera que el lector se olvida de que hay un narrador que cuenta la historia.

Genette distingue tres estados de discurso de personaje, refiriéndolos a la distancia narrativa. Primero, habla del *discurso narrativizado* o *contado*. Es el tipo de discurso más distante y más reductor. Genette postula que este tipo de discurso podría ser considerado como un relato de pensamientos o como un discurso interior narrativizado (ibidem, p. 229). El segundo tipo que presenta Genette, es el *discurso transpuesto*, que está escrito en estilo indirecto: el narrador narra indirectamente el contenido del discurso de sus personajes. Importa precisar que el discurso no se reproduce de manera literal. A pesar de que esta forma de discurso es más mimética que el discurso narrativizado, no es tan verosímil que garantice al lector que las palabras reproducidas correspondan a las palabras realmente pronunciadas. Además, la presencia del narrador se manifiesta claramente en la sintaxis del relato. De hecho,

el narrador transpone las palabras, condensándolas e integrándolas en su propio discurso. El tercer tipo de relato que menciona Genette es la forma en que “el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje” (ibidem, p. 229). La forma del diálogo – y también del monólogo – se clasifica bajo esta clase. Ahora trataremos de descubrir cuál es el tipo de discurso que caracteriza *Enterrar a los muertos*. Como ya sabemos, John Dos Passos va en busca de lo que le ocurrió a su amigo José Robles, y es el narrador quien trata de reconstruir esta búsqueda así como los resultados de ella. ¿Cuál es el tipo de discurso que encontramos en nuestra obra? Está bastante claro que se trata de un discurso narrativizado (o contado), puesto que hay un narrador que cuenta una historia sobre la amistad entre Robles y Dos Passos y de la desaparición del primero. Se trata pues, de un relato en que el narrador cuenta una historia a la que él mismo es ajeno. Dicho de otro modo, habla de otros en tercera persona. No obstante, el relato presenta también episodios en que el narrador narra indirectamente el contenido del discurso de sus personajes, como vemos en el pasaje siguiente:

“Hubo otro bulo aún más zafio y disparatado. En junio de 1986, Stephen Koch entrevistó a un anciano Joris Ivens, que, convencido todavía de que las acusaciones contra Robles eran ciertas, le dijo que éste «había estado enviando por las noches mensajes luminosos a las líneas fascistas».” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 83)

Este episodio es una atestación de un texto en el estilo indirecto. Este tipo de discurso se llama el discurso transpuesto, como ya hemos mencionado previamente. En conclusión, podemos postular que nuestro relato constituye en su mayor parte un discurso narrativizado, que presenta algunos pasajes que se definen como un discurso transpuesto. El hecho de que el discurso transpuesto está a veces presente delata otra vez la gran preocupación por lo estilístico del autor. Como la preocupación por lo estilístico es característico del testimonio, este análisis corrobora de nuevo nuestra definición del género.

En segundo lugar, estudiaremos el concepto de la *perspectiva*. Nuestro teórico francés distingue cuatro posibilidades en cuanto a la perspectiva. Hace una distinción entre los acontecimientos analizados desde el interior y los acontecimientos analizados desde el exterior. En la primera clase, discierne entre una situación donde el narrador está presente como personaje en la acción y una situación donde el narrador está ausente como personaje de la

acción. En el primer caso, se trata de un relato en que el héroe cuenta su historia, mientras que en el segundo caso, hay un autor analista u omnisciente que cuenta la historia (Genette, G. 1972. p. 242). En la clase de los acontecimientos observados desde el exterior, hace exactamente el mismo discernimiento. En el primer caso – cuando hay un narrador que está presente como personaje en la acción – se trata de un testigo que cuenta la historia del héroe. En el segundo caso – cuando no hay narrador presente en la acción – se trata de un narrador que cuenta la historia desde el exterior (ibidem, p. 242). En *Enterrar a los muertos*, discernimos diferentes tipos de perspectiva. Como ya sabemos, en el prólogo es el narrador mismo quien habla en primera persona. En esta parte, el narrador está presente como personaje, escribiendo los acontecimientos desde el interior. Consiguientemente, se trata de un relato en que “el héroe cuenta su historia” (ibidem, p. 242), aunque la noción de “héroe” no es muy aplicable a esta situación. En la parte en que cuenta la historia de la amistad entre José Robles y John Dos Passos, nos percatamos de que se adopta otra perspectiva: el narrador está ausente como personaje, y observa los acontecimientos desde el exterior. Esta parte se particulariza por ser escrita en tercera persona, como se observa en el fragmento siguiente:

“La constante movilidad de Dos hacía que su relación con Robles quedara con frecuencia limitada al intercambio epistolar, y casi todas las cartas que se conservan de la época anuncian precisamente futuros encuentros en Baltimore o Nueva York.” (Martínez de Pisón, I. 2006. pp. 21-22)

No obstante, aún en la parte sobre Robles y Dos Passos, encontramos algunas intervenciones por parte del narrador. Estas intervenciones no guardan relación con la historia misma de la historia de los dos amigos, sino con la investigación de esta historia. Concluimos que el libro de Martínez de Pisón consiste en un relato en que hay un narrador quien cuenta la historia desde el exterior, que está ausente como personaje en la historia, visto que sus intervenciones en el relato no tienen que ver con la historia misma. Queda claro que un relato donde los acontecimientos son observados desde el interior presupone un grado de subjetividad más elevado. De nuevo, esta aserción se conforma con lo que hemos postulado a la hora de nuestra comparación entre nuestro relato y la obra de Orwell: *Homenaje a Cataluña* se define como un relato donde los acontecimientos son observados desde el interior. Por ello es lógico que se caracterice por un grado de subjetividad mucho más elevado que *Enterrar a los muertos*.



## 5.5. La voz

La voz constituye el último concepto del análisis narratológico. Este constituyente del análisis narratológico estudia la relación del narrador respecto a lo que cuenta y será muy interesante para hacer vínculos con nuestra definición de género.

Antes que nada, hace falta precisar la diferencia entre el narrador y el autor. El autor es él que pertenece al mundo real, mientras que el narrador forma parte del mundo ficticio (Molina Fernández, C. 2007. p. 47). Muchas veces, estas dos instancias se confunden, aunque son dos cosas fundamentalmente diferentes. Sin embargo, esta confusión es tal vez legítima, a saber cuando se trata de un relato histórico o de una autobiografía real (Genette, G. 1972. p. 271). En el caso de un relato ficticio, el narrador y el autor son dos instancias fundamentalmente diferentes, y el narrador constituye un papel puramente ficticio. Evidentemente, la instancia narrativa no necesariamente sigue siendo idéntica a lo largo de toda la obra narrativa (ibidem, p. 172). En *Enterrar a los muertos*, las instancias del autor y del narrador coinciden. También es el caso en *Homenaje a Cataluña*, donde Orwell habla de sus propias experiencias en la guerra.

Primero, abordaremos del *tiempo de la narración*. Resulta casi imposible contar una historia sin hacer precisiones en cuanto al tiempo, dado que el relato se redacta inevitablemente en el tiempo del presente, del pasado o del futuro (ibidem, p. 273). Aunque parezca que la narración no puede ser otro que posterior a lo que cuenta, no es una visión correcta. Existen varios tipos de relatos que cuentan una historia que es posterior al acto de narración misma, por ejemplo la profética, la apocalíptica, etc. Desde el punto de vista de la posición temporal, Genette distingue cuatro tipos de narración: la *narración ulterior* – que se caracteriza por ser redactado en el tiempo del pasado, aunque esto no necesariamente quiere decir que la distancia temporal que separa el momento de la narración del momento de la historia sea indicada (ibidem, p. 277) - , la *narración anterior* – que se caracteriza por presentar una historia que posdata a la narración de dicha historia – , la *narración simultánea* – que se particulariza por una coincidencia rigurosa de la historia y la narración (ibidem, p. 276), y finalmente la *narración intercalada* – en la que se trata de “una narración en varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera” (ibidem, p. 274). Nuestro relato constituye claramente un ejemplo del primer tipo, a saber la *narración ulterior*. La primera prueba de esto es que la historia se cuenta en el pasado, como vemos en el fragmento siguiente:

“Por lo visto, las patrañas de Katharine Anne Porter, que ni siquiera **merecieron** credibilidad a los investigadores del FBI, sí le **parecieron** verosímiles a Stephen Koch, y el retrato que hace de Josephine Herbst es no sólo delirante sino también ofensivo. No es de extrañar que, al poco de aparecer *El fin de la inocencia*, la propia Elinor Langer se apresura a refutar en *The Nation* sus afirmaciones.” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 77)

Además, todas las indicaciones del tiempo – es decir las indicaciones del año – prueban la ulterioridad de la historia con respecto a la redacción. Como señala Genette, el hecho de que el relato se caracteriza por ser redactado en el tiempo del pasado no impide la no-indicación de la distancia temporal que separa el momento de la narración del momento de la historia sea indicada (Genette, G. 1972. p. 277). En *Homenaje a Cataluña*, comprobamos una combinación de una narración ulterior y de una narración simultánea. Aunque el relato presente varios pasajes donde asistimos claramente a una narración simultánea, también hay fragmentos en que la narración es ulterior. En estos fragmentos, el narrador mismo indica que la distancia existente entre los acontecimientos y el momento de la redacción de su relato puede causar cierta deformación de su historia. El objetivo principal de este estudio consiste en captar la relación entre historia y ficción en el relato de Martínez de Pisón. Ahora bien, la distancia entre los acontecimientos y la redacción de los acontecimientos conlleva inevitablemente cierta ficcionalización. Esto se explica de manera siguiente: desde el momento en que se describe un episodio del pasado, el presente interviene inevitablemente. El pasado está pues deformado a causa de la intervención del presente. Hay otro aspecto que interviene: la distancia entre el momento en que los acontecimientos tuvieron lugar y el momento en que se redacta la historia provoca inevitablemente una pérdida de memoria. Por un lado, el tiempo borra ciertos detalles, y por otro lado, es una reacción perfectamente humano la de querer olvidar ciertos acontecimientos traumáticos.

En *Enterrar a los muertos*, hay un narrador que cuenta la historia de la amistad entre José Robles y John Dos Passos en un período turbulento de la historia española. El relato se definiría pues como un relato heterodiegético. No obstante, el narrador interviene varias veces en la narración, aunque no forme parte de la verdadera historia. Observamos la primera frase del relato:

“**Supe** de la existencia de José Robles Pazos por un libro de finales de los setenta titulado *John Dos Passos: Rocinante pierde el camino*. Partiendo sobre todo de los escritos del propio novelista, su autor, el argentino Héctor Baggio, recreaba en él la relación de Dos Passos con España hasta llegar a la guerra civil, que tan determinante sería para su vida y su obra.” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 7)

En este fragmento el narrador habla en primera persona, y está explícitamente presente en la narración. En efecto, el narrador presenta el objetivo de su relato, a saber el de reconstruir la historia del asesinato de José Robles. En el primer capítulo, el narrador nos proporciona una presentación extensa de la vida de José Robles y de su amistad incipiente con el autor estadounidense, John Dos Passos. En este capítulo vemos claramente que el narrador tiene cierta distancia con respecto a lo que está contando y que no participa en lo que está narrando. Por consiguiente, no participa en la historia como protagonista. La única función que tiene es la función de informar al lector, suministrándole de los resultados de su investigación a lo sucedido a Robles. La historia de la desaparición de Robles constituye pues un relato heterodiegético. El prólogo podría considerarse como una especie de preámbulo a la verdadera historia. En efecto, esta parte se presenta como una especie de justificación por parte del narrador de la razón por la cual redacta esa historia. Cuando la verdadera historia empieza, nos percatamos de que el narrador se revela mucho menos presente en la historia. A pesar de ello, constatamos algunas intervenciones, como vemos en el pasaje siguiente:

“Una buena amiga que estaba al corriente de mis investigaciones, la traductora Anne McLaen, me habló de un programa del Chanel 4 británico sobre la guerra civil en el que se había recreado una de las intervenciones de Miggie Robles durante el congreso. La que en ese reportaje habló de Miggie fue Teresa Pàmies, que recordó el día en que recibieron la visita de la presidenta de honor del congreso, Eleanor Roosevelt. Ésta se había mostrado sinceramente preocupada por el bombardeo sobre ciudades indefensas y por la mala situación de los niños,

y entre todos los jóvenes delegados que estaban sentados alrededor de la primera dama estadounidense fue la pequeña Miggie la que se decidió a tomar la palabra y le preguntó por qué su gobierno no levantaba el bloqueo contra la República española. «Hubo un largo silencio. Después, la señora Roosevelt, sonriendo como si esperara ser aplaudida, dijo que ella no era miembro del gobierno. Nadie aplaudió.» (ibidem, p. 177)

Aquí vemos muy bien que el narrador, a pesar de sus intervenciones en el relato, no tiene papel como participante en la historia que está reconstruyendo, y que sólo tiene papel de informador. El relato metadieético – que es la historia de la amistad entre Dos Passos y Robles, y de la muerte de este último – se define pues como heterodieético. Hemos visto en nuestro estudio del género que *Enterrar a los muertos* sufre influencia del género de la biografía. En efecto, lo que hace el narrador – o sea el alter ego de Martínez de Pisón – es reconstruir la vida de Robles. Uno de los rasgos primordiales de la biografía es el ser redactada en tercera persona. Cuando tomamos en cuenta el relato dieético – que es la investigación a lo que ocurrió a Robles por parte del narrador – está escrita en primera persona y se define pues como un relato homodieético. Como hemos constatado en nuestro análisis del género, el relato dieético ya no forma parte de la recreación biográfica, sino que forma parte de la investigación detectivesca. Esto no puede extrañar, puesto que desde el momento en que la biografía se redacta en primera persona, se clasifica como autobiografía. Como el relato dieético sigue teniendo como objetivo principal la recreación de la vida de Robles, no puede definirse como autobiografía. Podemos pues plantear que la frontera entre el relato heterodieético y el relato homodieético corresponde a la frontera entre el género biográfico y el género detectivesco.

Cabe añadir que la voz de Martínez de Pisón resuena claramente en el apéndice. En realidad, lo que hace en el apéndice es comentar las problemas políticas en el bando de la izquierda y proporcionar al lector un texto explicativo sobre las fuentes que ha utilizado. Aunque quede claro que la voz de Martínez de Pisón resuena en esta parte, el “yo” no interviene. ¿Cómo explicaremos esto? En efecto, esta parte se presenta como una nota añadido por el autor, y no por el narrador. En el relato mismo, había cierta fusión entre el narrador y el autor. Como el apéndice ya no pertenece al verdadero relato, ya no hay cuestión del narrador, y él quien habla no puede ser otro que el autor. En efecto, este apéndice puede ser considerado

como la última prueba de lo que el relato entero hace suponer: el narrador y el autor se fusionan.

Además, comprobamos varias intervenciones en la primera persona del plural, como vemos al principio del capítulo siete:

“Pero **volvamos** a la guerra civil. **Volvamos** a 1937.”

(ibidem, p. 157)

El verbo “volver” se encuentra en la primera persona del plural, lo que significa que implica inevitablemente a la persona que cuenta, que no puede ser otro que el narrador. Aparte del narrador, esa forma verbal incluye a otras personas, a saber las personas a las que el narrador se dirige, en otras palabras, los lectores del relato. Con esto, el narrador trata de implicar al lector en la historia que es – como ya hemos señalado repetidas veces – la búsqueda de lo que ocurrió a Robles. Leyendo los verbos en primera persona del plural, el lector se siente automáticamente implicado en dicha búsqueda y tiene el sentimiento de que él participa en ella. El narrador intenta poner en marcha una reflexión por parte del lector. Consiguientemente, el lector está incitado a participar en la investigación y reflexionar sobre el “caso Robles”. No obstante, el narrador sigue siendo ajeno a la verdadera historia: aunque interviene a veces en el relato, no se mezcla en la historia sobre Robles y Dos Passos. Pero, si tomamos en cuenta la parte en que se relata la búsqueda misma de la verdad, no podemos negar que nuestro libro constituye un relato homodiegético. Consiguientemente, sostenemos que *Enterrar a los muertos* constituye un relato homodiegético en que el narrador no desempeña más que un papel secundario.

La presencia del “yo” – que refiere esencialmente al narrador – añade inevitablemente un toque subjetivo al relato. En el capítulo anterior, hemos visto que la subjetividad caracteriza al testimonio, pues no nos extraña la presencia del “yo” en el relato. La subjetividad, por su parte, es en gran parte responsable de la ficcionalización ponderada de la obra. En *Homenaje a Cataluña*, la presencia del “yo” es aún más prominente. En efecto, esto se conforma perfectamente con lo que hemos comprobado a la hora de nuestra comparación entre las dos obras guerracivilesacas: el testimonio de Orwell se caracteriza por un grado mucho más elevado de subjetividad que *Enterrar a los muertos*, porque nos parece que Martínez de Pisón – contrariamente a Orwell – sí tiene ciertas ambiciones de objetividad. Por ello, no nos extraña que el “yo” – es decir el narrador – es presente de manera mucho más prominente en *Homenaje a Cataluña*.

Nuestro teórico francés hace un discernimiento entre el relato diegético y el relato metadiegético. El relato diegético se entiende como el mundo – ficticio o real – en que las situaciones y eventos narrados ocurren, mientras que el relato metadiegético se define como el relato en segundo grado. De manera general, podemos plantear que el relato metadiegético especifica lo contado en el relato diegético. En efecto, el relato diegético podría considerarse como el nivel de la macro-estructura del relato, mientras que el relato metadiegético se define en el nivel de la micro-estructura. En el caso de nuestro libro, el relato diegético cuenta la investigación por parte del narrador, mientras que la historia de la desaparición de José Robles pertenece al relato metadiegético. El relato diegético constituye un relato intradiegético-homodiegético, visto que el narrador se encuentra dentro del relato y que interviene varias veces y que participa como actante en la investigación. El relato metadiegético constituye un relato extradiegético-heterodiegético, dado que el narrador se queda fuera del relato y que no participa en la historia sobre la desaparición de Robles.

Ahora surge la pregunta de cuál es el carácter de la relación entre el relato diegético y metadiegético. En efecto, discernimos “una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que confiere al relato una función explicativa” (Genette, G. 1972. p. 287). Como ya sabemos, en *Enterrar a los muertos* el objetivo de la búsqueda es el de descubrir lo que sucedió a Robles. Ya desde el principio del relato se menciona que Robles ha muerto con la frase siguiente:

“Sólo la muerte de Robles interrumpiría esa amistad.”  
(ibidem, p. 10)

Esta frase ya aparece en el primer capítulo de la obra, pues el lector ya tiene la conciencia de que la historia conducirá a la muerte de Robles. La búsqueda de la verdad, que viene después, puede considerarse como una búsqueda de la respuesta a la pregunta siguiente: ¿Qué acontecimientos han conducido a la situación actual, es decir la muerte de José Robles? En realidad, el libro consiste en un relato en dos niveles: el nivel de la investigación y el nivel de la historia misma sobre Robles. En efecto, existe una causalidad directa entre los hechos de la diégesis y los de la metadiégesis. Genette confirma que el relato metadiegético es una simple variante de la analepsis explicativa, y es exactamente lo que se observa muy bien en el relato de Martínez de Pisón: la parte en que se relata lo que ocurrió a Robles se comprende como una analepsis – es decir una retrospectiva – explicativa. Como ya ha sido postulado por Genette, es

el tipo de relato en que la importancia de la instancia narrativa es mínima. Se trata de una relación directa entre la instancia narrativa y el relato.

Podemos preguntarnos cuál es la función del narrador de nuestro relato. Al lado de su función puramente narrativa – que es inherente a todo narrador (Genette, G. 1972. p. 309), el relato de Martínez de Pisón se caracteriza además por una función testimonial o de *atestación* (ibidem, p. 310). En este caso, existe una participación por parte del narrador en la historia que cuenta. Guarda con ella una relación afectiva, moral o intelectual (ibidem, p. 310). Este aspecto se aplica a *Enterrar a los muertos*, no sólo porque se define como un testimonio, sino también porque el narrador tiene claramente cierta relación afectiva con lo que cuenta. Cuenta un relato histórico: el objetivo del relato consiste en revelar el episodio negro de la historia guerracivilesca hasta entonces desconocido. Queda claro que el narrador desapruueba lo que ocurrió a Robles. Consiguientemente, comprobamos cierta *función ideológica* del narrador: el narrador no oculta su visión sobre lo que cuenta, dando a veces propios comentarios sobre lo que ocurrió y sobre las personas implicadas en la historia. Además, el narrador no oculta su crítica contra otros que han tratado de reconstruir el episodio sobre Robles, en la ocurrencia Stephen Koch, como comprobamos en el fragmento siguiente:

“Nada en esa biografía induce a creer que Herbst fuera lo que en *El fin de la inocencia* se afirma que fue, y también en este caso llaman la atención los esfuerzos de Koch por deformar la realidad de modo que acabe justificando su peculiar caza de brujas.” (Martínez de Pisón, I. 2006. p. 75)

En varios momentos del relato, nos percatamos de que la opinión del narrador no coincide con la visión que Stephen Koch presenta en su obra. Critica la influencia de su propia imaginación en su obra, así como su tendencia a deformar la realidad. Como hemos visto en nuestro análisis del género, el hecho de criticar los relatos escritos anteriormente sobre el asunto constituye una de las características del testimonio.

## 5.6. Conclusión

Después de haber analizado cada componente del análisis narratológico propuesto por Genette, va siendo hora de formular algunas conclusiones a base de los resultados obtenidos. Los primeros dos conceptos que hemos comentado son el orden y la duración. En cuanto a estos componentes, la situación narrativa en el relato de Martínez de Pisón es bastante convencional, y no presenta elementos muy sorprendentes. Sin embargo, discernimos un paralelismo entre nuestro análisis narratológico y la definición del género: nos percatamos de que nuestro análisis confirma nuestra definición de las categorías genéricas con las que trabaja *Enterrar a los muertos*. Respecto al *orden*, constatamos que las técnicas aplicadas por Martínez de Pisón ayudan a impedirnos definir la obra como un relato histórico. Por lo que es de la *duración*, hemos visto que la oposición entre sumario y escena corresponde a la oposición entre relato histórico y testimonio. En cuanto a la *frecuencia*, comprobamos cierta repetición en el relato: se representa dos veces el mismo lapso de tiempo (desde 1917 hasta 1937). Sin embargo, no se trata de una pura repetición visto que no se cuenta desde el mismo punto de vista. El insertar repeticiones hace el relato más complicado en cuanto a lo estilístico. En efecto, es otro rasgo que nos impide definir el relato como un documento histórico. El penúltimo componente constituye el *modo*. En cuanto a la perspectiva, hemos concluido que nos encontramos ante una situación particular. La parte del relato que trata de la investigación misma constituye un relato en el que el narrador está presente. Por consiguiente, describe los acontecimientos desde el interior. No obstante, cuando tomamos en cuenta la parte que se concentra en la desaparición y el asesinato de Robles, nos percatamos de que se trata de un relato en que el narrador está ausente, y que describe los hechos desde el exterior. Los resultados obtenidos en cuanto al modo pueden ser puestos en relación con nuestra definición del género. El observar los acontecimientos desde el interior conlleva inevitablemente cierta subjetividad. Y es exactamente esta subjetividad la que nos lleva a definir *Enterrar a los muertos* como testimonio, y no como relato histórico. El último componente de nuestro análisis narratológico afecta a la *voz*. Hemos discernido en nuestro relato dos niveles diferentes. Primero, el nivel diegético, que se concentra en la búsqueda misma de la verdad, que hemos definido como intradiegético-homodiegético. Segundo, el nivel metadiegético, que cuenta la historia de la desaparición de Robles. Este nivel se define como extradiegético-heterodiegético. Además, hemos definido el relato metadiegético como una analepsis explicativa del relato diegético. En el relato diegético, indagamos la frecuente aparición del “yo”. Este “yo” constituye un factor importante para la condición de testimonio



de nuestra obra, puesto que trae consigo cierta subjetividad. Esta subjetividad asumida es muy característica del testimonio.

## 6. Conclusión general

Ha llegado la hora de concluir nuestro trabajo. Hemos emprendido nuestro trabajo con una presentación del autor, de su obra en general, y del relato que constituye el objeto de nuestro estudio, a saber *Enterrar a los muertos*. Después, hemos presentado el cuadro histórico en el que se desarrolla la historia de la desaparición de Robles, que es la Guerra Civil española. A continuación, nos hemos preguntado cuál es el género de nuestro relato. Primero, hemos comprobado que nuestra obra se ocupa de la reescritura de un episodio del pasado. Por ello, hemos explicado en qué consiste el hecho de reescribir el pasado, concentrándonos sobre todo en la manera en que la historia se presenta en la obra literaria, para luego llegar al verdadero análisis del género de *Enterrar a los muertos*. Finalmente, nos hemos ocupado del análisis narratológico, poniendo los resultados en relación con el trabajo entero.

Para refrescarnos la memoria, repetimos los resultados más notables de nuestro análisis. La parte más importante de nuestra tesis se concentra en la definición del género de *Enterrar a los muertos*. Primero, nos hemos ocupado de definir el género de nuestro libro, que es el testimonio. Es un género en el que el representar la verdad resulta sumamente importante – y queda claro durante la lectura del relato que la redacción ha sido precedida de una documentación rigurosa. Para formular una definición más profunda del género, nos hemos basado en la obra teórica de Ana María Amar Sánchez, titulada *El relato de los hechos*. Repetimos las comprobaciones más pertinentes para nuestro relato. Primero, este tipo de relato se relaciona esencialmente con la verdad de los hechos. No obstante, comprobamos una eliminación de las leyes de la objetividad. En otras palabras, hay interferencia de la subjetividad en el relato. *Enterrar a los muertos* se caracteriza ciertamente por la verdad de la historia que representa, pero al mismo tiempo el narrador – que constituye el alter-ego del autor – deja influir y entender su propia opinión sobre lo que cuenta. De esta manera, discernimos cierto elemento subjetivo. Leyendo el relato, nos percatamos de que el narrador no oculta sus dudas en cuanto a la culpabilidad de Robles, y consiguientemente se muestra muy pro-Robles. El género se caracteriza también por el no ocultar su crítica en cuanto a la verdad y la objetividad de otras fuentes existentes relativas al sujeto. Este rasgo se aplica ciertamente a *Enterrar a los muertos*, pensamos en las numerosas críticas contra la obra de Stephen Koch. No cabe duda en que la obra de Martínez de Pisón es una obra histórica. No obstante, discernimos cierta ficcionalización. En efecto, hemos concluido que la ficcionalización de *Enterrar a los muertos* se debe en gran parte a la subjetividad del

narrador, así como a su parcialidad para con Robles. Después de definir el género, hemos emprendido una pequeña comparación con otro testimonio sobre la Guerra Civil, a saber *Homenaje a Cataluña* del escritor británico George Orwell. Esto nos lleva a concluir que los dos testimonios difieren fuertemente entre ellos, sobre todo en cuanto al grado de subjetividad. La obra de Orwell se caracteriza por un grado de subjetividad aún más elevado que el relato de Martínez de Pisón. Un factor que es responsable de este rasgo, es la presencia más prominente del “yo” en *Homenaje a Cataluña*. A continuación, hemos estudiado la influencia de otros géneros en el relato de Martínez de Pisón. Hemos indagado cómo se reflejan las influencias del reportaje histórico, de la biografía y del género detectivesco en nuestro relato. En cuanto al reportaje histórico, hemos discernido algunas características que hacen suponer el carácter histórico de nuestro testimonio. Subrayamos sobre todo la preocupación por la búsqueda de datos y documentos históricos, así como el deseo de representar la verdad. A continuación, hemos destacado los aspectos que contribuyen al carácter verídico de *Enterrar a los muertos*. Señalamos a este propósito las numerosas fotografías que ilustran el relato, así como las indicaciones de las fuentes de información y las intertextualidades. En *Enterrar a los muertos*, nuestro relato presenta elementos que recuerdan la biografía. Lo que hace el narrador, es reconstruir la vida de José Robles. Por ello, su tarea se parece a la tarea del biógrafo. En efecto, el narrador no sólo reconstruye la vida de Robles, sino que también reconstruye la vida de John Dos Passos. Pero hemos concluido que la reconstrucción de la vida de Dos Passos sólo se hace para enterarse de la verdad en cuanto al “caso Robles”. Finalmente, hemos discernido cierta afinidad con el género detectivesco. Durante la lectura de *Enterrar a los muertos*, nos damos cuenta de que la búsqueda de lo sucedido tiene mucha importancia, mucha más que el resultado de dicha búsqueda. Por ello, la relación con el género detectivesco queda clara. Además, nos percatamos de que el narrador menciona cada vez sus fuentes de información, incluso cuando no le han servido mucho. En ciertos momentos, el narrador saca conclusiones, para después ajustarlas. Todas estas conclusiones provisionales se presentan en el relato. De esta manera, el lector no sólo se entera del resultado de la búsqueda, sino que también asiste a todos los pasos intermedios de la investigación.

Después de haber analizado el género de nuestro relato, hemos tratado de poner nuestro análisis genérico en relación con un análisis narratológico de *Enterrar a los muertos*. Hemos analizado todos los componentes del análisis narratológico propuesto por Genette. Los primeros dos conceptos que hemos comentado son el orden y la duración. En cuanto a estos componentes, hemos constatado que *Enterrar a los muertos* constituye un relato bastante

convencional. Respecto al *orden* hemos comprobado que *Enterrar a los muertos* está regido mayoritariamente por un criterio sincrónico, aunque sí hemos destacado algunas perturbaciones del orden, que siempre son bastante reducidas. Aunque las anacronías no son numerosas, la presencia de este tipo de técnica narrativa nos impide definir el relato como un documento histórico. En cuanto a la *duración* retenemos sobre todo que nuestro relato presenta una oposición entre el sumario y la escena. Esta oposición se reduce a la oposición entre la parte menos dramática y la parte más dramática del relato. Hemos visto que la vida de Robles antes del comienzo de la Guerra Civil española constituye la parte menos dramática, es decir el sumario, mientras que la parte que trata la desaparición y la búsqueda de informaciones es la parte más dramática y por consiguiente la escena. Podríamos reducir la oposición entre sumario y escena a una oposición entre relato histórico y testimonio. Es decir que el documento histórico suele caracterizarse por la mera presentación de los hechos, mientras que el testimonio presta mucha más atención a los hechos que tienen menos importancia para la historia, pero que sí nos proporcionan una mejor comprensión de la situación histórica. El tercer componente que hemos tratado afecta a la *frecuencia*. En cuanto a ésta, nos encontramos ante una situación un poco particular. En núcleo del relato – es decir la desaparición de Robles y la búsqueda de la verdad – sólo se cuenta una vez, y constituye pues un relato singulativo. Sin embargo, esto no vale para el relato entero. El episodio desde 1917 hasta 1937 se cuenta dos veces: una vez a partir del punto de vista de Robles, y otra vez a partir del punto de vista de Dos Passos. De esta manera, no se trata de una repetición en sentido estricto, sino que sólo se trata de la repetición de un mismo lapso de tiempo. La presencia de la técnica narratológica de la repetición nos impide otra vez definir el relato como un documento histórico. El penúltimo componente que hemos examinado es el *modo*. Por lo que es de la perspectiva, nos encontramos ante una situación particular. Tomando en cuenta la historia misma de la amistad entre Robles y Dos Passos, así como del asesinato del primero, comprobamos que se trata de un relato en que el narrador cuenta una historia de la que él mismo es ajeno. Sin embargo, hemos discernido en el relato varios pasajes en que el “yo” interviene, y este “yo” no puede ser otra persona que el narrador. Por consiguiente, si consideramos únicamente el relato en que el narrador se ocupa de la investigación, nos encontramos ante un relato en que el narrador describe la acción desde el interior. El describir los acontecimientos desde el interior conlleva un grado de subjetividad más elevado. De este modo, el análisis del modo concuerda con el análisis del género, puesto que una de las características más importantes del testimonio es la subjetividad. El último componente de nuestro análisis narratológico afecta a la *voz*. Hemos definido nuestra obra como un relato

heterodiegético, tomando únicamente en cuenta el relato metadiegético. El “relato heterodiegético” refiere a un relato en que el narrador mismo no participa, lo que es el caso en la historia que representa la desaparición de Robles. No obstante, desde el momento en que nos concentramos en el relato diegético, nuestro libro se convierte en un relato homodiegético, es decir un relato en que el narrador sí participa en la historia. El relato se construye pues en dos niveles: en el primer nivel – que constituye el relato metadiegético – tenemos un narrador que está ausente de la narración, mientras que en el segundo nivel – que representa el relato diegético – tenemos que ver con un narrador que participa activamente en la narración. En el relato diegético, el “yo” ocupa pues un lugar sumamente importante. En efecto, este rasgo corresponde con nuestras conclusiones sacadas en el capítulo del género: la presencia del “yo” conlleva cierta subjetividad, y esta subjetividad nos ayuda a definir *Enterrar a los muertos* como un testimonio.

Como ya sabemos, el testimonio de Martínez de Pisón sólo ha sido publicado en 2006. Se trata pues de una publicación reciente. Por consiguiente, no puede extrañar que todavía no existen muchos estudios sobre este relato. En esta tesina, nos hemos concentrado sobre todo en el estudio del género, pero es evidente que *Enterrar a los muertos* presenta otros aspectos que merecen ser analizados. Un aspecto en el que sería interesante ahondar es el título de la obra, puesto que éste se sirve para una doble interpretación. Primero, puede interpretarse de manera literal, es decir como el acto de “enterrar a los muertos”. De esta manera, el título puede referir a las crueldades y al gran número de asesinatos durante de Guerra Civil española. Sin embargo, el título puede ser interpretado de manera más figurada. De este modo, se podría interpretar “enterrar a los muertos” como acto simbólico: es decir que es necesario que sepamos exactamente lo que ocurrió con los muertos, y sólo cuando conocemos la verdad, somos capaces de poner un punto final al asunto – es decir de “enterrar a los muertos”. En el relato de Martínez de Pisón, el narrador va en busca de la verdad en cuanto al “caso Robles”, y sólo cuando conoce la verdad, está satisfecho. Además, sería particularmente interesante hacer un estudio comparativo entre *Enterrar a los muertos* y *La ruptura: Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles* de Stephen Koch. Como ya sabemos, las críticas de la obra y de la visión de Koch en cuanto al “caso Robles” son numerosas en *Enterrar a los muertos*. Por ello, sería sumamente interesante comparar las dos obras.

## 7. Bibliografía

### Libros:

Aerts, J. Y A.G.H. Bachrach. Y G. Stuiveling. Y A. Mussche. Y P.B. Wessels. 1965. *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur (F-H)*. Hilversum: Uitgeverij Paul Brand N.V.

Aínsa, Fernando. 2003. *Reescribir el pasado, historia y ficción en América Latina*. Mérida-Venezuela: Ediciones El otro, el mismo.

Álvarez Fernández, José Ignacio. 2007. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Amar Sánchez, Ana María. 1992. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, estimonio y escritura*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Ankersmit, Frank. 2007. *De sublieme historische ervaring*. Groningen: Historische uitgeverij.

Beevor, Antony. 2006. *De strijd om Spanje: De Spaanse Burgeroorlog 1936-1939*. Amsterdam: Anthos uitgevers.

Boone, Marc. 2005. *Historici en hun métier. Inleiding tot de historische kritiek*. Gent: Academia Press.

Boschart, Robbert. 1992. *Spanje, paradijs van tegenstellingen*. Haarlem: Schuyt & Co Uitegevers en Importeurs BV.

Brenan, Gerald. 1976. *The Spanish Labyrinth. An Account of the Social and Political Background of the Spanish Civil War*. Cambridge: University Press.

Carr, Raymond. 1966. *Spain 1808-1939*. London: Oxford University Press.

Collard, P. 2005. *Introducción a la cultura hispánica*. Compendio UGent, sin publicar.

Esenwein, George R. 2005. *The Spanish Civil War. A Modern Tragedy*. New York: Taylor & Francis Inc.

Fernández Ariza, Guadalupe. 2006. *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX, historia y maravilla*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Fontijn, Jan. 1990. *Aspecten van de literaire biografie*. Kampen: Kok Agora.

Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gómez López-Quiñones, Antonio. 2006. *La guerra persistente: memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana.

Jover Zamora, J. M. y Gómez-Ferrer, G. y Fusi Aizpúrua, J. P. 2001. *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*. Madrid: Editorial Debate, S. A.

Langa Pizarro, M.Mar. 2000. *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Logie, Ilse y Collard, Patrick. 2007. *Literatura española del siglo XX*. Compendio UGent, sin publicar.

Logie, Ilse. 2009. *Literaturas hispánicas, parte contemporánea*. Compendio UGent, sin publicar.

Martínez de Pisón, Ignacio. 2005. *Enterrar a los muertos*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve.

Martínez Fernández, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Molina Fernández, Carolina. 2006. *Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato I*. Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica.

Molina Fernández, Carolina. 2006. *Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato II*. Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica.

Nagels, L. Y L. Vanderschoor. 1974. *Grote Nederlandse Larousse encyclopedie*. Hasselt: Heideiland-Orbis N.V.

Nora, Pierre. 1997. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Orwell, George. 2003. *Homenaje a Cataluña*. Barcelona : Ediciones Destino.

Palmer, Robert Roswell, Joel Colton y Lloyd Kramer. 2002. *A History of the Modern World*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Peyregne, Françoise. 2000. *L'Espagne du XXe siècle: Le franquisme*. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A.

Preston, Paul. 2006. *Een kleine geschiedenis van de Spaanse Burgeroorlog*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas.

Preston, Paul. 1998. *Las tres Españas del 36*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A. Enric Granados.

Pulgarín, Amalia. 1992. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Resina, Joan Ramón y Ulrich Winter. 2005. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.

Resina, Joan Ramón. 2000. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

Rosa, Isaac. 2007. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve.



Runia, Eelco. 1999. *Waterloo Verdun Auschwitz. De liquidatie van het verleden*. Amsterdam: Meulenhoff / Kritak.

Thomas, Hugh. 1961. *The Spanish Civil War*. London: Eyre & Spottiswood Ltd.

Tuñón de Lara, Manuel, y Julio Aróstegui, y Ángel Viñas, y Gabriel Cardona, y Josep M. Bricall. 1985. *La Guerra Civil española, 50 años después*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

Tusell, Xavier. 1977. *La oposición democrática al franquismo*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A. Córcega.

Vincent, Mary. 2007. *Spain 1833-2002*. New York: Oxford University Press Inc.

#### Artículos:

Amar Sánchez, Ana María. 2005. "Narraciones femeninas de memoria y resistencia. Política y ética en la literatura latinoamericana en el fin del siglo XX." *Revista Iberoamericana* LXXI, 23-33.

Bertrand de Muñoz, Maryse. 1994. "Teoría y método narratológicos para el estudio de la novela política de la Guerra Civil Española." *Hispania* LXXVII, 719-730.

Beverly, John. 1987. "Anatomía del testimonio." *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana* XXV, 7-16.

Cossalter, Fabrizio. 2006. "A propósito de la escritura del pasado. Notas sobre la representación de la guerra civil." *Cuadernos de Historia Contemporánea*. 359-367.

Gracia, Jordi. 12 de febrero del 2005. "Causas doblemente perdidas." *El país*, 5.

Marquina, Antonio. Mayo 2006. "Las potencias occidentales y la Guerra Civil española." *UNESCO Discussion Papers*, 223-227.

Randall, Margaret. 1992. "¿Que es, y como se hace un testimonio?" *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* XXXVI, 23-47.

Visscher, Jacqueline. 2007. "De stilte doorbroken. De Spaanse burgeroorlog en de literatuur." *De leeswolf* XIII, 102-107.

Yúdice, George. 1992. "Testimonio y concientización." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVI, 211-232.

#### Fuentes digitales:

Aguirre Rojas, Carlos Antonio. La biografía como género historiográfico, [online]. Correo del Maestro, 45 de febrero de 2000. URL: <<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2000/febrero/1anteaula45.htm>> [Consulta: 13 de mayo de 2009].

Altmann, Michael. *Entre la amnesia y el ajuste de cuentas*, [online]. Berna: Universidad de Berna. URL: <<http://ntbiomol.unibe.ch/Altmann/Amnesia.pdf>> [Consulta: 20 de marzo de 2009].

Argul, Sergio. *Lugares de memoria y Transición española*, [online]. URL: <<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/>> [Consulta: 20 de marzo de 2009].

Bernecker, Walther L. y Sören Brinkmann. *La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio*, [online]. IDEAS (FH-Heilbronn), marzo de 2005. URL: <[http://www.ideas-heilbronn.org/elements/artic/La\\_difcil\\_identidad.pdf](http://www.ideas-heilbronn.org/elements/artic/La_difcil_identidad.pdf)> [Consulta: 20 de marzo de 2009].

Borroy, Víctor M. Juan. *La reconstrucción de la memoria*, [online]. Heraldo de Aragón, Artes y Letras, 17 de febrero de 2005. URL: <[http://www.unizar.es/cce/vjuan/enterrar\\_a\\_los\\_muertos.htm](http://www.unizar.es/cce/vjuan/enterrar_a_los_muertos.htm)>. [Consulta: 5 de abril de 2009]

Naharro-Calderón, José María. *Memorias y olvidos. Entre víctimas y verdugos*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2006. URL: <[http://www.secc.es/media/docs/37\\_4\\_JM\\_Naharro.pdf](http://www.secc.es/media/docs/37_4_JM_Naharro.pdf)> [Consulta: 20 de marzo del 2009].

Película:

Ivens, Joris. 1937. *The Spanish Earth*. Nueva York: Contemporary Historians Inc.