

Éticas contemporáneas de la narración

Juan Pablo Pino Posada
Jonathan Echeverri Álvarez
Carlos Mario Correa Soto

–Editores académicos–



HUMANIDADES

COLECCIÓN ACADÉMICA

Éticas contemporáneas de la narración

Juan Pablo Pino Posada
Jonathan Echeverri Álvarez
Carlos Mario Correa Soto

—Editores académicos—



Éticas contemporáneas de la narración / editores, Juan Pablo Pino Posada, Jonathan Echeverri Álvarez, Carlos Mario Correa Soto – Medellín : Editorial EAFIT, 2025.
306 p. ; il. ; 24 cm. - (Académica).

ISBN: 978-958-720-998-3

ISBN: 978-958-720-999-0 (versión EPUB)

ISBN: 978-628-7862-00-5 (versión PDF)

1. Ética – Siglo XXI. 2. Literatura – Historia y crítica – Siglo XXI. 3. Literatura – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 4. Literatura – Aspectos sociales – Siglo XXI. 5. Traducción e interpretación – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 6. Inteligencia artificial – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 7. Conflicto armado – Colombia – Aspectos morales y éticos Siglo XXI. I. Pino Posada, Juan Pablo, edit. II. Echeverri Álvarez, Jonathan, edit. III. Correa Soto, Carlos Mario, edit. IV. Tít. V. Serie.

801.3 cd 23 ed.

E848

Universidad EAFIT - Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Éticas contemporáneas de la narración

Primera edición: noviembre de 2025

© Juan Pablo Pino Posada, Jonathan Echeverri Álvarez,
Carlos Mario Correa Soto –Editores académicos–

© Editorial EAFIT
Carrera 49 No. 7 sur – 50. Medellín, Antioquia
<http://www.eafit.edu.co/editorial>
Correo electrónico: obraseditorial@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-998-3

ISBN: 978-958-720-999-0 (versión EPUB)

ISBN: 978-628-7862-00-5 (versión PDF)

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587209983lr0>

Edición: Marcel René Gutiérrez

Corrección de textos: Rafael Díez

Diagramación: Ricardo Mira

Imagen carátula: Freepik

Diseño carátula: Margarita Rosa Ochoa Gaviria

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Presentación

<i>Carlos Mario Correa Soto, Jonathan Echeverri Álvarez, Inke Gunia, Juan Pablo Pino Posada</i>	7
---	---

Parte I. Éticas de la recepción y la memoria

Reflexiones sobre la ética de la narración: Observando lo inefable del mal en <i>La mala senda</i> , de Salvador Jacobo <i>Inke Gunia</i>	15
---	----

Reescribir a Penélope: Una crítica a la *Odisea* de Homero

<i>Valentina Jaramillo Appleby, Matilda Lara Viana, Juan José Mesa Zuluaga, María Antonia Blandón Granados</i>	35
--	----

Levedad mnémica: Una ética del olvido en la narración del sí

<i>Yeny Leydy Osorio Sánchez</i>	55
--	----

La memoria: Cuestión y artificio de la narración literaria

<i>Pedro Antonio Agudelo Rendón</i>	73
---	----

Narración factual y narración ficcional en la construcción de la memoria colectiva

<i>María Camila Zamudio-Mir.....</i>	93
--------------------------------------	----

Recepción ética de obras literarias: Una metodología de conversación para la imaginación narrativa

<i>Juan Pablo Pino Posada, Karla Ospina Bonilla, Matilda Lara Viana, Luisa Fernanda Montoya.....</i>	115
--	-----

Parte II. Éticas de la creación y la digitalización

Rizoma y complejidad para la ética en Inteligencia Artificial <i>Carlos Salazar Martínez</i>	141
La labor de la traductora: Conceptos para una ética de la traducción literaria asistida por computadores <i>Jorge Uribe, Sara Zuluaga Correa, María José Galeano Agudelo</i>	159
Cuerpos disonantes, subjetividad fugaz y pérdida de empatía ante la irrupción de narrativas configuradas por las inteligencias artificiales múltiples <i>Óscar Armando Suárez Ramírez</i>	181
Ecología moral en la <i>infoesfera</i> <i>Jonathan Echeverri Álvarez</i>	197
Parte III. Éticas de la circulación y el debate público	
<i>La toma de Mileto</i> de Frínico: El descubrimiento del arte en la sociedad ateniense <i>Federico García de Castro</i>	219
La reivindicación del mérito: Una forma de contrarrestar la desigualdad meritocrática <i>Jorge Mario Ocampo Zuluaga</i>	237
Propiedades para la emergencia del ciudadano-víctima en el marco de audiencias públicas <i>Daniela López Sánchez</i>	257
Las disputas por la verdad del conflicto armado: El caso de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas <i>Jorge Eduardo Suárez Gómez</i>	277
Editores y autores	295

Narración factual y narración ficcional en la construcción de la memoria colectiva

<https://doi.org/10.17230/9789587209983ch6>

María Camila Zamudio-Mir

Introducción

La narración factual y la narración ficcional, a pesar de su distinción conceptual, se combinan de manera constante en la interpretación de la experiencia humana. Este capítulo sostiene que dicha combinación es fundamental en la construcción de la memoria colectiva, tanto en sus expresiones cotidianas como en los discursos públicos. La narración ficcional, tradicionalmente asociada a la creación artística, se encuentra también en escenarios profesionales, sociales y políticos, cumpliendo funciones esenciales para la comprensión del pasado colectivo. A través del análisis de la relación entre narración factual y ficcional, y del examen de casos específicos, se mostrará cómo los recursos ficcionales complementan los límites de la narración factual en la configuración de las memorias individuales y colectivas.

El texto organiza su análisis en cuatro momentos que abordan progresivamente la relación entre narración y memoria. Primero, se examina la distinción conceptual entre narración factual y narración ficcional, siguiendo los planteamientos de Jean-Marie Schaeffer, Henrik Skov Nielsen, Richard Walsh y James Phelan. Luego, se analiza la memoria individual como construcción narrativa del pasado a partir de las contribuciones de Paul Ricoeur, Sigmund Freud y Oliver Sacks. En tercer lugar, se estudia la memoria colectiva como discurso público, retomando la perspectiva de Maurice Halbwachs. Finalmente, se explora cómo la narración ficcional opera en la configuración de la memoria colectiva mediante imágenes arquetípicas, con base en las ideas de Carl Gustav Jung y el análisis del caso de Auschwitz.

Así, comprender la función de la narración ficcional en la memoria colectiva no solo permite reconocer los mecanismos narrativos que modelan nuestras representaciones del pasado, sino también advertir

los riesgos y posibilidades que dichos relatos implican para la construcción de identidades, valores y proyectos sociales. Al examinar la interacción entre narración factual y ficcional, la selección de recuerdos individuales y colectivos, y el uso de imágenes arquetípicas en los discursos públicos, este texto enfatiza que la memoria no es una simple reproducción del pasado, sino una construcción narrativa que influye profundamente en la manera en que las sociedades se comprenden a sí mismas y proyectan su historia hacia el futuro.

Narración factual y narración ficcional

La separación entre narración factual y narración ficcional es clara al afirmar que cada una de estas apela a distintas fuentes de legitimación: mientras que la narración factual tiene su anclaje en los elementos empíricamente demostrables de la experiencia humana, la narración ficcional parte de las capacidades imaginativas de los seres humanos. Comúnmente, la narración factual se asocia a los ámbitos científicos y técnicos, mientras que la narración ficcional se asocia a la creación artística y a la industria del entretenimiento.

La diferencia conceptual entre la narración ficcional y la narración factual, siguiendo a Jean-Marie Schaeffer (2013), se establece en tres niveles: la ficcional no tiene referentes en el mundo real, mientras que la factual es referencial y por eso sus afirmaciones tienen un valor de verdad (definición semántica); la ficcional tiene rasgos sintácticos propios, como un uso específico de los deícticos y del discurso indirecto libre, que llevan a la suspensión de la regla “un texto/un hablante” que rige el discurso factual (definición sintáctica); y la ficcional no pretende ser verdad, por eso el carácter verdadero o falso de sus afirmaciones es irrelevante, mientras que en la factual es determinante para su significado (definición pragmática).

Pese a sus claras diferencias, ambos tipos de narración constituyen recursos mediante los cuales se interpreta el mundo, ya que constantemente las personas, tanto en el lenguaje cotidiano como en el técnico, incorporan recursos narrativos de ambas. Si nos remitimos a la propia experiencia podemos constatar que, en aquellos círculos en los que nos desenvolvemos, es común escuchar afirmaciones tendientes a

comprender hechos del pasado que formulen afirmaciones, tanto del tipo “sucedió tal día, a tal hora, en tal lugar” (discurso factual), como del tipo “¿qué hubiera sucedido si el día hubiera sido tal, la hora tal y el lugar tal?” (discurso ficcional). Ambas se validan socialmente como interpretaciones de fenómenos concretos. En la primera hay un anclaje empírico que se puede verificar apelando a las materialidades y testimonios de quienes estuvieron involucrados. En la segunda hay un ejercicio de imaginación basado en un razonamiento contrafactual.

Esta combinación ofrece una comprensión profunda de la realidad, ya que toda descripción de las condiciones fácticas implica usar la imaginación (no podemos acceder a las cosas de forma directa, sino mediante la interpretación de los objetos) y toda imaginación incluye fuentes de la experiencia material y sensible del hablante (para crear escenarios imaginados nuestra mente utiliza datos del entorno que nos rodea).

La narración factual y la ficcional se combinan para ofrecer narraciones que permitan comprender las vivencias individuales y colectivas que experimentan los seres humanos. En este sentido, ambos tipos de narraciones se incorporan en los discursos humanos, tanto en los cotidianos (relaciones interpersonales, como pareja, familia y amigos) como en los públicos (entornos profesionales, políticos, institucionales). Esto se debe a que la narración, entendida como la posibilidad de contar una secuencia o una serie de acciones o hechos, reales o imaginarios, que les suceden o pueden suceder a las personas o personajes, es un medio que utilizamos constantemente para explicar nuestras percepciones o exponer nuestros argumentos, tanto en los escenarios cotidianos como cuando ejercemos algún tipo de voz pública. La propia experiencia nos permite constatar que, en entornos cotidianos y públicos, nuestros discursos se componen tanto de narraciones factuales, como de narraciones ficcionales.

Aunque el discurso ficcional se le atribuya principalmente a la creación artística y a la industria del entretenimiento, existe una presencia del discurso ficcional por fuera de los límites de las formas de ficción genéricas, como el cuento, el poema, la novela, las series y las películas. En este sentido, la narración ficcional adquiere un conjunto de funciones sociales que permiten comprobar que, aunque se trata de esferas diferentes, lo ficcional influye en lo factual.

En *Ten theses about fictionality*, Henrik Skov Nielsen, Richard Walsh y James Phelan (2015) plantean que, incluso más allá del lenguaje cotidiano, la ficción se utiliza en distintas áreas profesionales, como la política, los negocios, la medicina, el deporte y la investigación académica, mediante el uso intencionado de historias y escenarios inventados, como las parodias, las proyecciones de “y si...”, los experimentos mentales, el planteamiento de hipótesis de todo tipo, entre otros. La ficción, en estos escenarios, cumple la función social de servir como un vehículo para negociar valores, sopesar opciones e informar creencias y opiniones. En concreto, las narraciones ficcionales (como la invención de historias o el planteamiento de situaciones hipotéticas) son utilizadas en ámbitos como la política o la economía a manera de estrategias para generar una nueva perspectiva o como forma de exponer un argumento implícito a favor del cambio.

Para estos autores, la presencia de la ficción en los discursos humanos muestra que es omnipresente en nuestra cultura. Es difícil pensar en una esfera cultural en la que el discurso ficcional esté ausente, excepto en casos en los que está explícitamente prohibido (como los controles de seguridad de los aeropuertos o los centros de reclusión penitenciaria), e incluso prohibirlo muestra su amplia presencia en las interacciones humanas. Sin embargo, señalan que, aparte del trabajo de los críticos literarios sobre la ficción genérica, la ficcionalidad casi no se estudia y a menudo no se reconoce su importancia social. Esto también se constata en la facilidad de los hablantes y el público para utilizarla. La capacidad de inventar, imaginar y comunicar sin pretender referirse a lo real es una habilidad cognitiva fundamental, crucial para las interacciones de los seres humanos entre sí y con el mundo (Nielsen *et al.*, 2015).

Este análisis requiere que distingamos la ficción como conjunto de géneros convencionales (novela, cuento, novela gráfica, cine, televisión, series, etc.) y la ficción como cualidad o modo, empleada en discursos cotidianos, escenarios profesionales, ejercicios intelectuales, entre otros. El análisis de la ficcionalidad como cualidad del discurso humano permite identificar las funciones sociales que cumple. Por eso, el uso de la ficcionalidad no es un alejamiento del mundo real, sino una estrategia comunicativa específica dentro de un contexto en ese

mundo, que, además, informa a ese público del carácter ficticio del discurso. No es un medio para construir escenarios aislados del mundo real, sino un medio para negociar un compromiso con ese mundo. No es una imitación enmarcada o de segundo orden del discurso no ficticio, sino que ambos representan dos opciones para relacionarse con el mundo real (Nielsen *et al.*, 2015).

Es claramente distinta de la mentira, ya que las mentiras están diseñadas para que se entienda que se refieren a estados de cosas reales (a pesar de su falsedad, se muestran como discursos con un anclaje empírico demostrable, como narraciones factuales). Mientras que el discurso ficcional no se refiere a situaciones reales ni intenta engañar a su audiencia sobre dichas situaciones. En lugar, inventa o imagina estados de cosas para lograr algún propósito en su contexto particular (Nielsen *et al.*, 2015).

Incluso en las ficciones genéricas el discurso ficcional no es una dimensión que pueda constituir una esfera estrictamente diferente de la realidad fáctica y social. Los cuentos, los poemas, las novelas, las series y las películas también cumplen funciones sociales que impactan en la vida de sus receptores. Aunque factualidad y ficcionalidad son escenarios expuestos como claramente diferenciados, influyen y se modifican entre sí. Mi lectura de una novela es plenamente consciente de que los personajes de esa novela no existen en la realidad factual, pero me genera reflexiones que modifican mi percepción y comportamiento con respecto a personas de mi entorno (familia, amigos, compañeros) que, a diferencia de aquellos personajes, sí existen en esa realidad factual.

En *Las compañías que elegimos* Wayne C. Booth (2005) argumenta que la lectura de obras de ficción no es una actividad pasiva, sino una forma de interacción ética con el mundo. Al leer una obra de ficción nos comprometemos con un contrato con el autor y con los personajes. Este contrato implica que estamos dispuestos a suspender nuestra incredulidad y aceptar el mundo ficticional que se nos presenta. A cambio, la obra de ficción nos presenta nuevas ideas acerca de la moral, la ética, la política y la condición humana. En este sentido, los personajes y las historias, a pesar de ser ficcionales (de no provenir de la realidad empíricamente demostrable), pueden modificar esa realidad empírica. Este razonamiento es extensivo a la recepción de otras obras de ficción que

no impliquen la lectura de textos, como el cine, el teatro, la música, entre otras.

De las reflexiones anteriores se desprende una conclusión: las funciones de la ficción van más allá de su presencia en la creación artística y en la industria del entretenimiento, y contribuyen a comprender la realidad, que se realiza combinando la narración factual y la narración ficcional. En primer lugar, porque podemos constatar que la narración ficcional está presente en los discursos elaborados durante el desarrollo de la vida cotidiana de los seres humanos y en los discursos proferidos en los escenarios políticos, sociales, culturales, económicos, en los que la narración factual se complementa con la ficcional para cumplir propósitos precisos, como persuadir a los receptores. En segundo lugar, porque las ficciones genéricas, pese a ser narraciones ficcionales, al ser recibidas por los humanos, interactúan con las narraciones factuales para formar las percepciones de esos seres humanos sobre el mundo que habitan.

En los discursos entre los cuales la ficcionalidad cumple una función más allá de la producción de obras artísticas está la construcción de la memoria individual y colectiva, debido a que en ambas operan las narraciones factuales en combinación con las narraciones ficcionales para narrar los acontecimientos del pasado vivido.

La memoria individual como narración del pasado

La memoria individual es el proceso cognitivo mediante el cual los seres humanos almacenan recuerdos de hechos que experimentaron en el pasado. En *La memoria, la historia y el olvido*, Paul Ricoeur (2013) realiza un estudio fenomenológico de la memoria en el que establece la diferencia entre la memoria-hábito y la memoria-rememoración. La primera es un proceso de memorización propio de las cosas que aprendemos de memoria para efectuar una tarea, especialmente aquellas que se requieren en ciertas profesiones, como las reglas de la gramática, las leyes, entre otras, que corresponden a la mundanidad y que son destrezas que se practican sin darse cuenta de ello. En la segunda hay conciencia de un acontecimiento que tuvo lugar, es un proceso de evocación (cuando llega el recuerdo inesperadamente) y de rememoración

(cuando buscamos el recuerdo) que implican un esfuerzo intelectual para traer la imagen del pasado al presente, y este proceso culmina con el reconocimiento de la imagen como aquello a lo que corresponde el recuerdo. Esta última corresponde a la reflexividad, por eso se trata de buscar el recuerdo al interior de sí.

La memoria-rememoración es el proceso que permite comprender el pasado vivido e incorporarlo a las reflexiones sobre el presente. Como plantea Ricoeur (2013), los seres humanos, cuando queremos acceder al pasado, realizamos una búsqueda que pretende recuperar aquello que se vivió. El objetivo de esta búsqueda es el reconocimiento del pasado y se realiza por medio de la rememoración. Por esto “la rememoración es convertir una representación esquemática en una representación llena de imágenes” (p. 50) y lo propio de la memoria es el reconocimiento de la imagen. Este proceso de rememoración es nombrado *trabajos de la memoria*, que es una categoría que el autor construye a partir de las nociones de *esfuerzo de memoria* de Henri Bergson y de *trabajo de duelo* de Sigmund Freud. El restablecimiento integral del pasado no es posible, por eso en los trabajos de la memoria es necesario articular un discurso que interprete los vestigios del pasado y les dé sentido.

Ricoeur (2013) afirma que en esta búsqueda interactuamos con las huellas mnésicas que dejó ese pasado en nosotros, que pueden ser de tres tipos: huellas documentales (materiales), huellas psíquicas (aficiones) y huellas corticales (cerebrales). Las huellas mnésicas están en el presente –no en el pasado– por eso deben ser dotadas de una dimensión semiótica, de un valor de signo, para significar que son del pasado y para que sean susceptibles de interpretación. Este enfoque plantea que la distancia temporal es esencial del fenómeno mnemónico y el referente último de la memoria es el pasado, por lo que la memoria intenta traer el pasado vivido por las comunidades mediante la narración.

En este proceso de rememoración los humanos describen las imágenes reconocidas (recuerdos) e interpretan las huellas mnésicas con las que interactúan en el presente. En este sentido la memoria es, antes que cualquier otra cosa, una narración que se produce al describir las imágenes del pasado e interpretar las huellas que de este quedan en el presente. Esta narración permite que se elabore un discurso articulado que dé sentido a la experiencia vivida por las personas y por los

pueblos y las comunidades de los que hacen parte. La narración es la forma en que la memoria conduce a la comprensión de sí mismo, como sujeto o como pueblo. Este discurso sobre el pasado se construye a partir de una narración factual apoyada en recuerdos y huellas y está acompañada de una narración ficcional centrada en la recreación de sucesos del pasado.

En su fenomenología de la memoria, Ricoeur (2013) se distancia de sus predecesores porque comienza por preguntarse qué es lo recordado y cómo funciona la memoria, mientras que hasta el momento la forma tradicional de proceder, denominada *egológica*, comenzaba preguntándose por el sujeto que recuerda y no por lo recordado. De esta manera, lo recordado es la narración del pasado vivido que se expresa a través de su puesta en el discurso. La ventaja de esta forma de proceder es que soluciona un problema de la anterior: si se toma como sujeto de la memoria al yo de la primera persona del singular, solo se puede hablar de memoria colectiva haciendo una analogía entre el sujeto y la sociedad –extrapolando lo identificado en el sujeto a la memoria de la sociedad–, lo que lleva a razonamientos equivocados. Pero si se pone el acento en lo recordado, el centro está, no en el sujeto, sino en la narración que se construye sobre el pasado y en los procedimientos que esta construcción sigue, en los cuales pueden intervenir uno o más sujetos, lo que hace posible narrar el pasado colectivo.

Al respecto, el psicoanálisis plantea el carácter selectivo de la memoria, que nos permite identificar de qué manera los sujetos seleccionan partes de su pasado para ser recordadas o ser olvidadas. En la ‘Carta 52’ de sus “Cartas a Wilhelm Fliess”, Freud (1992) afirma que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva, debido a que existen unas huellas mnémicas que, de tiempo en tiempo, experimentan un reordenamiento según nuevos nexos (una retrascipción). En esta carta relata que el estudio de la retrascipción de estas huellas mnémicas lo llevó al descubrimiento de la selectividad de la memoria: “Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la memoria no preexiste de manera simple sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos” (p. 274), esto quiere decir que dentro de esa multiplicidad de variedades del signo los sujetos seleccionan cuáles serán recordadas y cuáles olvidadas. Esta

información se encuentra en el inconsciente, por eso el autor afirma que “conciencia y memoria se excluyen entre sí” (p. 275). De esta manera la narración que implica la memoria se realiza a partir de lo que se escoge recordar y no de la totalidad de los recuerdos.

Este carácter narrativo de la memoria individual, interpretado a partir de los planteamientos de Ricoeur y Freud, coincide con lo expuesto por Oliver Sacks (2019) en *La falibilidad de la memoria*: la memoria individual es un proceso cognitivo en el que no se puede acceder completamente a los hechos del pasado, por la falibilidad de la mente al almacenar todos los recuerdos de eventos vividos (lo que se constata en los olvidados o limitados). En este sentido, la imaginación desempeña un rol en la narración sobre lo que se vivió (lo que se comprueba mediante el componente imaginativo expresado, por ejemplo, en los recuerdos inventados o plagiados). La memoria tiene cognitivamente un relato imaginario que se expresa a través de la narración de los hechos del pasado.

La imposibilidad de acceder directa y completamente a los hechos del pasado (no podemos devolver el tiempo, ni viajar a través de él) genera que nuestra memoria individual se apoye en los datos disponibles sobre ese pasado, como nuestros recuerdos y los de nuestros semejantes, y como los archivos públicos y privados, que cuentan con documentos y objetos conservados en el tiempo. Así, en la construcción de un relato sobre el pasado de los humanos, la narración relata aquellos acontecimientos vividos, y para ello el discurso sobre el pasado combina –como se explicó anteriormente respecto a los discursos cotidianos y públicos– la narración factual y la ficcional. La narración del pasado no es un relato fijo y exacto que pueda traerse al presente de la misma manera en todo momento, sino que está influido por las reconstrucciones propias de los sujetos y de las comunidades.

La memoria colectiva como discurso público

Lo mismo ocurre con la memoria colectiva: su construcción depende de la producción de una narración sobre el pasado colectivo. Maurice Halbwachs (2009) en *La memoria colectiva* plantea que existe una estrecha relación entre memoria individual y memoria colectiva, porque

ambas se apoyan en los testimonios propios y de otros para reconstruir los hechos vividos en el pasado. La memoria individual no es propia del sujeto, ya que, incluso si se encuentra solo, los acontecimientos que vive se fijan como recuerdos solo si los conecta con los marcos sociales que le sirven de referencia. Se recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo.

Aunque sea paradójico, Halbwachs (2009) plantea que nos cuesta más evocar recuerdos que solo nos conciernen a nosotros –los que constituyen nuestro bien más exclusivo– como si no pudieran escapar a los demás más que a condición de escaparse también de nosotros mismos. Mientras que los recuerdos que están conectados de forma más directa con referentes externos son más accesibles para nosotros debido a que –mientras más presentes y cercanos tengamos esos referentes– con mayor facilidad podemos evocar esos recuerdos y traerlos a nuestros pensamientos.

Para Halbwachs (2009) la memoria colectiva toma forma con independencia de la memoria individual, aunque se apoye en ella: “La memoria colectiva envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal” (p. 54). La diferencia entre ambos tipos de memoria es dónde se almacenan los relatos: la memoria individual es interior, la conocemos solo por la introspección e incluye nuestros recuerdos personales, aquellos que vivimos directamente, los relatos están en la mente de los sujetos; la memoria colectiva es exterior, la conocemos desde fuera y está compuesta por los recuerdos que atesora y destaca la sociedad en su conjunto, los relatos están en discursos sociales y en sus medios de difusión.

Esto implica que en ambos tipos de memoria existe un componente narrativo, debido a que los recuerdos solo se fijan como tales si existe una narración de los sujetos que los sitúe en un marco referencial más amplio. La memoria es, en consecuencia, un discurso que las personas dirigen a sí mismas y a otros. Esto nos permite concluir que la construcción de la memoria individual y colectiva implica una

narración acerca de hechos del pasado. Nuevamente, podemos afirmar que esta narración se vale de elementos de la narración factual y de la narración ficcional porque utiliza como insumos los aspectos de la realidad empírica experimentada por los sujetos, pero también los marcos interpretativos que va construyendo la sociedad a lo largo del tiempo, los cuales representan la experiencia, no solamente a través de la descripción de la realidad empírica, sino por medio de un conjunto de signos y símbolos que no son la descripción de un referente existente en la realidad empírica, sino un conjunto de sentido por sí mismos. La memoria colectiva, para que logre serlo, debe incorporar sus expresiones en el escenario público, ya sea en lo comunitario, local, regional, nacional o mundial. Sus relatos y narraciones deben referirse a un pasado que, en algún sentido, se considere colectivo. Estas narraciones se incorporan al ámbito del discurso público, por ejemplo, de las genealogías e historias familiares o de la historia nacional, entre otros.

En relación con la memoria colectiva, la narración ficcional cumple la función de sintetizar gran parte de los acontecimientos que, como lo nombra Halbwachs, la sociedad en su conjunto pretende atesorar y destacar. La narración ficcional en el discurso social cumple esta función produciendo relatos articulados que den cuenta de ese pasado abordable y comprensiblemente. Sería imposible, por ejemplo, dar cuenta de todos los acontecimientos sucedidos, y de todos los detalles que en efecto implicaron, sin recurrir a una labor de síntesis que seleccione, depure y reorganice estos acontecimientos en un hilo conductor narrativo, y en procedimientos como estos la narración factual se queda corta, debido a que no puede llevar a cabo su carácter referencial al momento de dar cuenta, de la manera más descriptiva y fiel posible, de los acontecimientos sucedidos. Mientras que la narración ficcional puede utilizar otros recursos que, por ejemplo, construyan historias y personajes que recojan los principales elementos de ese pasado y los presenten a través de narraciones sintéticas y comprensibles.

En el mismo sentido, las ficciones genéricas cumplen funciones similares al momento de narrar el pasado que la sociedad quiere destacar en su memoria colectiva. La literatura, el cine, la pintura, el teatro cumplen la función de retratar y expresar lo sucedido en ese pasado. Así, usan el lenguaje para expresar los componentes de esa memoria

colectiva, aunque no describan referencialmente los acontecimientos vividos, sino a través de personajes ficcionales que recojan elementos de los personajes reales o de sucesos creados a partir de sucesos reales de los que se conserva información. Además, se valen del uso de alegorías, metáforas, analogías, entre otros recursos narrativos ficcionales. En uno de sus planteamientos, Halbwachs alude al lugar de las ficciones genéricas en la memoria colectiva y muestra cómo la narración ficcional permite que exista una memoria colectiva que es común a los integrantes de la sociedad, incluso si esta se refiere a acontecimientos que no han vivido directamente. Esto lo explica a partir del siguiente argumento:

Si entendemos que conocemos nuestra memoria personal solo desde dentro, y la memoria colectiva desde fuera, entre una y otra habrá un fuerte contraste. Me acuerdo de Reims porque allí viví durante todo un año. Recuerdo también que Juana de Arco estuvo en Reims, y que ahí coronaron a Carlos VII, porque lo he oído o lo he leído. En el *teatro*, el *cine*, etc., se ha representado tanto a Juana de Arco que no me cuesta nada *imaginármela* en Reims. Al mismo tiempo, sé perfectamente que no he podido ser testigo del acontecimiento en sí y me limito a las palabras que he *leído* u *oído*, signos reproducidos a través del tiempo, que son todo lo que me llega del pasado (2009, p. 55, énfasis añadido).

La memoria colectiva está compuesta por símbolos, podemos imaginarlos, pero nos resulta completamente imposible recordarlos (precisamente porque no los vivimos). Estos son signos reproducidos a través del tiempo utilizando recursos de las narraciones ficcionales. En este sentido, la memoria colectiva tiene un importante componente de imaginación, debido a que es una memoria que se ha recibido de otros y que, por medio de la imaginación, se logra visualizar, a pesar de no haberse vivido directamente, y, posteriormente, se expresa de nuevo a través del lenguaje, que es el que permite que se lleve a la estructura pública como memoria colectiva.

El lenguaje tiene una función esencial en el proceso de recuperación de las imágenes del pasado (recuerdos) y en la transmisión de estos entre los integrantes de un mismo grupo social. Como hemos visto, en la memoria individual (Ricoeur, Freud, Sacks, Halbwachs) se requiere llevar al lenguaje el reconocimiento de la imagen rememorada

y esta se encuentra encaminada hacia la oralidad, y con ello está encaminada también hacia la estructura pública, porque hay un tercero que recibe el testimonio. En la memoria colectiva (Ricoeur, Halbwachs) el testimonio y el signo del pasado permiten que el grupo social reconozca los acontecimientos que hacen parte de ella, aunque no los hayan vivido. En todo esto encontramos que hay una dimensión de la imaginación que se encuentra presente en ambas, y esa dimensión imaginativa se expresa a través de la narración ficcional.

Narraciones ficcionales de la memoria colectiva

Como plantean Nielsen, Walsh y Phelan (2015), la retórica de la narración ficcional se basa en la intención comunicativa de ofrecer una comprensión sobre un aspecto de la realidad a través de recursos ficcionales, en la que tanto el emisor como su público son conscientes de su carácter ficcional. Para desarrollar esta idea los autores toman el caso de los mitos. Estos pueden describir o no eventos reales, pero lo que importa es si tienen la intención de describirlos. Si es así, entonces son no ficcionales, y si no, son ficcionales. Si pretenden ser ficcionales, pero se toman como no ficcionales, entonces se trata de un caso de mala comunicación. En aquellos que no quieren describir hechos reales, es decir, en los ficcionales, estamos ante casos de mitos que ofrecen una explicación de la realidad que no se basa en el discurso factual (p. 65).

La narración ficcional presente en la memoria colectiva tiene similitudes con aquella presente en los mitos, porque cumple esta misma condición de ofrecer una explicación de un aspecto de la realidad (que es el pasado colectivo) utilizando elementos de la narración ficcional (para complementar la narración factual). La memoria colectiva puede describir o no los eventos tal cual como sucedieron. Si lo hace, debe adecuarse a la descripción de las circunstancias de tiempo, modo y lugar en las que acontecieron (como estrictamente hace la narración factual). Si no lo hace, puede recurrir a figuraciones, símbolos y representaciones que, utilizando como insumo la realidad factual y empíricamente demostrable, creen relatos que permitan interpretar y comprender el pasado colectivo (como lo hace la narración ficcional).

Como en los mitos, no en pocas ocasiones la construcción de la memoria colectiva recurre a las narraciones ficcionales. Existen conceptos y casos propios del ámbito ficcional que se incorporan en la memoria colectiva y en sus manifestaciones en el escenario público, para servir como recurso en la comprensión del pasado colectivo. Esto se realiza a través del uso de arquetipos y figuraciones que nos permiten comprender porciones de la realidad que antes permanecían confusas, tanto por el gran volumen de información que se puede tener sobre algunos hechos del pasado, como por la escasa o nula información que se pueda tener sobre otros. La narración ficcional solventa ambos problemas porque permite representar a través de imágenes arquetípicas a los participantes del hecho histórico.

Carl Gustav Jung en su psicología analítica definió los arquetipos como patrones e imágenes arcaicas universales que representan simbólicamente las fuerzas y motivaciones básicas del ser humano. Estos residen en el inconsciente colectivo y se transmiten a través de la herencia biológica y cultural. Son esquemas subyacentes e inaprensibles del inconsciente, que pasan al plano consciente cuando los sujetos y sus culturas les dan un contenido específico a través de las imágenes arquetípicas. El arquetipo es el esquema (y se encuentra en el inconsciente) y la imagen arquetípica es la que dota de contenido ese esquema (y se encuentra en el plano consciente). Los principales arquetipos son el ánima, el animus, la sombra, la persona, la gran madre, el gran padre, el sí mismo, el inocente, el amigo, el amante, el sabio, el mago, el héroe, el cuidador, el explorador, el rebelde, el creador, el bufón y el gobernante; y sus imágenes arquetípicas son los contenidos que les atribuimos en el arte y la literatura, en los mitos y las leyendas, en las experiencias religiosas, en los sueños, en la vida cotidiana, entre otras. Por ejemplo, el arquetipo de la gran madre tiene como rasgos lo maternal, la mágica autoridad, la sabiduría, la altura espiritual más allá del intelecto, lo bondadoso y protector, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento, entre otros; y algunas de sus imágenes arquetípicas presentes en la cultura son la madre y abuela personales, la niñera, la Virgen María en el cristianismo, la luna y la siembra en un sentido más amplio, entre otros. La principal función de los arquetipos es proporcionar orden y significado a nuestra experiencia, ayudándonos a comprender el

mundo que nos rodea al entregarnos marcos de referencia y patrones de significado (Jung, 2009; Jung y Storr, 1998).

En la construcción de la memoria colectiva, nuestros esquemas mentales y discursivos operan con procedimientos de síntesis que dotan de sentido el pasado que pretendemos comprender. En esta línea, creamos imágenes arquetípicas que sintetizan sus rasgos principales en figuras que, aunque tengan una dimensión de invención, nos permiten hacer aprehensible esa realidad. También operan llenando los vacíos que encontramos por la escasez de información a partir de narraciones que conecten los elementos y factores que sí conocemos en un relato lógico y coherente.

Veamos un caso que ilustra los anteriores planteamientos: en la memoria colectiva de las sociedades occidentales está presente, con gran fuerza, el recuerdo de los crímenes cometidos en la Segunda Guerra Mundial, especialmente el exterminio perpetrado contra el pueblo judío europeo por el régimen nazi en los campos de concentración. La figura de este exterminio es Auschwitz, un símbolo que, donde quiera que se escuche, representa una imagen mental relacionada con este suceso.

Si nos atenemos a los procedimientos propios de la narración factual, Auschwitz no es una entidad por sí misma que represente un período de la historia del siglo XX, sino el nombre alemán de la ciudad polaca Oświęcim. Incluso si reconocemos que un término puede tener varias acepciones, y que una segunda acepción de la palabra Auschwitz puede ser la que se refiere al exterminio judío, seguiríamos estando equivocados al atenernos a la narración factual exclusivamente, porque Auschwitz fue tan solo uno de los aproximadamente 149 campos (con sus respectivos 814 subcampos) que existieron durante el régimen nazi, según datos de la Jewish Virtual Library (2024). Y, sin embargo, Auschwitz se ha convertido en una figura ficcional que engloba y explica mucho más allá de su referencia factual específica.

Esta combinación de narración factual y ficcional utilizada, tanto en los discursos públicos como en las ficciones genéricas, para la comprensión del pasado colectivo violento que englobamos bajo la categoría de Auschwitz, hace que nuestra memoria colectiva utilice recursos narrativos ficcionales como la creación de imágenes arquetípicas, entre

las que se destacan dos: la figura del prisionero del campo de concentración y la figura del oficial nazi. En ningún caso es posible que en el lenguaje cotidiano o en los discursos públicos operemos solo con las referencias factuales de estas figuras. Simplemente no nos alcanzarían las palabras para agrupar las características que todos los oficiales o prisioneros pudieran tener para trabajar con una narración referencial respecto a la realidad empírica. Además, si lográramos hacerlo, nuestro discurso sería ininteligible, y no tendría mayor valor que el de la acumulación de información.

A partir del arquetipo del inocente –al que se le atribuyen los rasgos de pureza, fidelidad, ingenuidad, humildad, novedad, potencial para crecer, esperanza para el futuro, anhelo de felicidad, entre otros¹ (Faber y Mayer, 2009; Jung, 2009)– se construye en la memoria colectiva la imagen arquetípica del prisionero del campo de concentración, al que narrativamente se le atribuyen unos rasgos específicos en el imaginario colectivo: uniforme de rayas, delgadez, indefensión, sumisión y se le exime de culpa sobre la violencia vivida.

A partir del arquetipo de la sombra –al que se le atribuyen los rasgos de violencia, tormento, rechazo, carente de moralidad y productora de vergüenza, entre otros² (Faber y Mayer, 2009; Jung y Storr, 1998)– se construye en la memoria colectiva la imagen arquetípica del oficial nazi, que narrativamente se describe como una figura con unos rasgos específicos: uniforme militar, rigidez, crueldad, sevicia, indolencia, ambición y ansia de poder.

Estos arquetipos y sus correspondientes imágenes mentales, que podemos constatar en nuestra propia experiencia y en la de otros, son en sí mismos un recurso ficcional que se crea tanto con elementos de la narración factual como de la narración ficcional.

¹ Jung (2009) nombra este arquetipo como *puer aeternus* (niño eterno) o niño dios. Fueron los desarrollos posteriores los que sintetizaron las distintas denominaciones y definiciones del autor bajo la denominación de este arquetipo como inocente (Faber y Mayer, 2009).

² Jung (1998) le atribuye dos dimensiones al arquetipo de la sombra. La primera es como una representación de la totalidad del inconsciente personal. La segunda es el lado oscuro del ser humano, que se oculta porque produce vergüenza o reproche moral. El ejemplo expuesto se basa en la segunda dimensión.

En la narración factual las imágenes arquetípicas del prisionero judío inocente y del oficial nazi sombrío se apoyan en las investigaciones históricas, los procesos judiciales, los museos y memoriales, los proyectos pedagógicos, la literatura testimonial y el cine documental que denuncian los crímenes cometidos contra el pueblo judío perpetrados por los integrantes del régimen nazi, los cuales son ampliamente conocidos. En estos se encuentran los múltiples procesos judiciales, entre los que destacan los Juicios de Núremberg, que atribuyeron la responsabilidad de los integrantes del régimen nazi y, a pesar de ser solamente doce condenas, son ampliamente recordados en el imaginario colectivo como un ejercicio de justicia retributiva. Además, se destaca la visión de dos obras testimoniales ampliamente conocidas: el documental *Shoah* (1985), dirigido por Claude Lanzmann, un ejercicio de historia oral que reúne diez horas de testimonios en primera persona de víctimas, testigos y perpetradores del exterminio judío, poniendo en el centro la indefensión de las víctimas y la servicia de los victimarios, y el libro *El hombre en busca del sentido* de Viktor Frankl (2015), en el que el autor relata sus vivencias en un campo de concentración en tres fases (internamiento en el campo, vida en el campo y después de la liberación) profundizando en su experiencia de superación. Su anclaje es factual, por eso se apoyan exclusivamente en sucesos empíricamente demostrables y que hacen parte de sus recuerdos personales.

En la narración ficcional las imágenes arquetípicas están apoyadas principalmente en el cine y la literatura que, con sus estrategias narrativas propias y su posibilidad de recurrir a la creación artística, tienen un margen de maniobra más amplio que la narración factual.

En la película *La vida es bella* (1997), dirigida por Roberto Benigni, se relata cómo un padre le hace creer a su hijo que la vida en el campo de concentración es un juego para disminuir el dolor de la experiencia. Aquí la imagen de la inocencia del niño y la entrega incondicional de su padre refuerzan la imagen arquetípica del prisionero judío inocente. En *La lista de Schindler* (1993), dirigida por Steven Spielberg, se retrata cómo un empresario alemán miembro del Partido Nazi pone en marcha un plan para salvar a más de mil judíos, y en *El pianista* (2002), dirigida por Roman Polanski, se relata cómo un pianista logra sobrevivir al exterminio, en parte, porque un oficial nazi admirador de su música le

ayuda a sobrevivir. En estas dos películas se refuerza la imagen arquetípica del oficial nazi sombrío, porque al relatar dos casos de hombres capaces de tener compasión en medio de la guerra, se fortalece la idea de que los victimarios tuvieron elección, y se juzga con mayor crudeza al conjunto de integrantes del régimen nazi que no eligieron la compasión, sino la violencia.

En la novela *El niño con el pijama de rayas* de John Boyne (2012), una de las obras más vendidas sobre el tema, el recurso propuesto por el autor es la relación entre Bruno (un niño alemán) y Shmuel (un niño judío), quienes establecen una relación de amistad a través de la reja del campo de concentración, en la cual Bruno (y el lector) se enteran de lo que estaba viviendo Shmuel (y los demás prisioneros) en el campo. La mirada de Bruno y el testimonio inocente de Shmuel refuerzan la imagen arquetípica del prisionero judío inocente. En *Maus: Relato de un superviviente* de Art Spiegelman (2007), mediante el género de la novela gráfica, se muestra cómo en una familia judía (que es retratada como ratones) un padre ofrece a su hijo el testimonio de su paso por los campos de concentración y los crímenes que cometieron allí los oficiales nazis (que son retratados como gatos). Este recurso ficcional de representar como animales a los personajes, y de utilizar ratones para las víctimas y gatos para sus victimarios, refuerza el imaginario de separación entre unos y otros e ilustra la idea de que los primeros son los inocentes e indefensos y los segundos los perseguidores y violentos.

Existen novelas que retratan específicamente la experiencia de los oficiales nazis. *Las benévolas* de Jonathan Littell (2007) utiliza el recurso de una autobiografía ficticia para narrar la vida de un exoficial de las ss alemanas que, décadas después, relata su participación en los crímenes cometidos por el Tercer Reich. La narración en primera persona y la descripción de escenas fuertes y violentas pueden generar repulsión en el lector y refuerzan la imagen arquetípica del oficial nazi sombrío. *La zona de interés*, de Martin Amis (2015), relata la historia de un oficial de Auschwitz que se enamora de la esposa del comandante del campo. La obra tiene tres narradores: el oficial, el comandante y un *sonderkommando* judío al que el comandante le encarga asesinar a su esposa al darse cuenta de la situación. Los tres, en distintos niveles, responsables de los crímenes cometidos en el campo, cuyos relatos

también refuerzan esta imagen arquetípica al mostrar, entre otras cosas, el abuso de poder del comandante que se impone ante los demás personajes a causa de su rango.

La construcción de la memoria colectiva se desarrolla y se expone en los discursos públicos a partir de recursos ficcionales, como las imágenes arquetípicas. Estas parten de esquemas innatos del ser humano, y por eso contribuyen a la narración de los acontecimientos del pasado, y su estudio nos permite comprender parte de los procedimientos con los que se construye la memoria colectiva. Sin embargo, no se puede desconocer que pueden conducir a reduccionismos e implican un riesgo para la comprensión de las complejidades del pasado colectivo. En este sentido, deben tomarse únicamente como uno entre otros recursos ficcionales posibles para dotar de sentido este pasado. La narración ficcional incluye otros recursos, por ejemplo metáforas, analogías y alegorías, que también pueden utilizarse. En el caso de Auschwitz, Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* (2015) desarrolla el concepto de la zona gris, que puede entenderse como una metáfora en la que plantea que, en situaciones extremas como las que se vivieron en los campos de concentración nazis, existe un área moralmente ambigua en la que las distinciones entre el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, se vuelven difusas y complejas. En los campos de concentración hubo judíos que fueron obligados a contribuir a su propia destrucción, siendo así colaboradores forzados del exterminio nazi. Este concepto pone en cuestión las imágenes arquetípicas identificadas en la memoria colectiva, mostrando cómo la narración ficcional puede ofrecer distintas y complejas interpretaciones del pasado colectivo.

Conclusión

Este texto ha demostrado que la narración factual y la narración ficcional, a pesar de sus diferencias en cuanto a la referencialidad y la pretensión de verdad, se combinan en los procesos de construcción de la memoria colectiva. La narración factual, anclada en los hechos empíricamente verificables, proporciona el marco de referencia para recordar acontecimientos pasados; mientras que la narración ficcional, basada en la imaginación y la invención, permite completar, reinterpretar y

dotar de sentido a las lagunas y silencios del recuerdo. En la memoria individual –como mostraron los análisis de Ricoeur, Freud y Sacks– la rememoración implica siempre una recreación parcial, en la que la imaginación y experiencia sensorial se entrelazan. Esta dinámica se amplifica en la memoria colectiva, en la que –siguiendo a Halbwachs– los recuerdos individuales se reinterpretan a partir de marcos sociales que reordenan los acontecimientos pasados en función de significados colectivos. Dentro de este proceso la narración ficcional cumple funciones precisas: facilita la síntesis de eventos complejos, crea continuidad narrativa en relatos fragmentados y genera símbolos accesibles que condensan experiencias históricas. El estudio de las imágenes arquetípicas –a partir de Jung– permitió identificar cómo figuras como el “prisionero inocente” y el “oficial nazi sombrío” en la memoria de los campos de concentración nazi funcionan como esquemas simbólicos que sintetizan, simplifican y transmiten el trauma histórico, tanto en discursos públicos como en representaciones culturales. El caso de Auschwitz mostró que, aunque basado en hechos documentados, el relato social del exterminio recurre a dispositivos ficcionales para construir sentidos compartidos. Comprender esta interacción entre narración factual y ficcional permite advertir, no solo la riqueza interpretativa de la memoria colectiva, sino también sus riesgos: la simplificación excesiva, la fijación de estereotipos y la instrumentalización del pasado para validar identidades, valores y proyectos sociales actuales. En este sentido, analizar los modos narrativos de construcción de la memoria permite comprender cómo las sociedades recuerdan, representan y disputan su historia.

Referencias

- Amis, M. (2015). *La zona de interés*. Anagrama.
- Benigni, R. (dir.). (1997). *La vida es bella* [película]. Miramax.
- Booth, W. C. (2005). *Las compañías que elegimos: Una ética de la ficción*. Fondo de Cultura Económica.
- Boyne, J. (2012). *El niño con el pijama de rayas*. Salamandra.

- Faber, M. A., y Mayer, J. D. (2009). Resonance to archetypes in media: There's some accounting for taste. *Journal of Research in Personality*, 43(3), 307-322. <https://doi.org/10.1016/J.JRP.2008.11.003>
- Frankl, V. (2015). *El hombre en busca del sentido*. Herder.
- Freud, S. (1992). *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899)*. Amorrortu Editores.
- Halbwachs, M. (2009). *La memoria colectiva*. Universidad de Zaragoza.
- Jewish Virtual Library. (2024). *Full Listing of Concentration Camps*. <https://goo.su/Rpzz1S>
- Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Jung, C. G. y Storr, A. (comp.). (1998). *The essential Jung*. Fontana Press.
- Lanzmann, C. (dir.). (1985). *Shoah* [documental]. New Yorker Films.
- Levi, P. (2015). *Los hundidos y los salvados*. En Trilogía de Auschwitz. Planeta.
- Littell, J. (2007). *Las benévolas*. RBA Libros.
- Nielsen, H. S., Walsh, R. y Phelan, J. (2015). Ten theses about fictionality. *Narrative*, 23(1), 61-73. <https://doi.org/10.1353/NAR.2015.0005>
- Polanski, R. (dir.). (2002). *El pianista* [película]. Universal Pictures.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Sacks, O. (2019). *La falibilidad de la memoria*. En *El río de la conciencia*. Anagrama.
- Schaeffer, J.-M. (2013). *Fictional vs. Factual Narration*. En P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier y W. Schmid (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. De Gruyter Hamburg University. <https://goo.su/1ekya9x>

Spiegelman, A. (2007). *Maus: Relato de un superviviente*. Planeta de Agostini.

Spielberg, S. (dir.). (1993). *La lista de Schindler* [película]. Universal Pictures.