

## **UNA HISTORIA DE PROFECÍAS. LA IMAGEN DE LA INFANCIA COMO UMBRAL A LA EXPERIENCIA COLECTIVA**

MÓNICA ALONSO RIVEIRO\*  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

**Resumen:** La relación entre imagen, memoria personal e historia siempre es compleja; todavía más cuando se trata de elaborar experiencias vinculadas a la catástrofe. El presente artículo se interroga acerca de los mecanismos y las poéticas de rememoración, mostrando, a través de tres colecciones de “imágenes-recuerdo”, la tendencia de quien recuerda a hacer coincidir imagen personal y experiencia colectiva, privilegiando ciertas “imágenes umbrales” que permiten integrar la imagen íntima en la Historia. En este sentido y a partir del texto *Infancia en Berlín hacia 1900*, en el que Walter Benjamin encuentra en sus imágenes de la infancia el germen de una experiencia histórica posterior, se reflexionará sobre el uso de la imagen (fotográfica, en estos casos) como punto de partida a procesos de rememoración íntimos y artístico/políticos, utilizando como ejemplos álbumes de familias que vivieron la Guerra Civil española y la obra Buena Memoria del argentino Marcelo Brodsky, vinculada al terrorismo de Estado.

**Palabras clave:** Fotografía, memoria, intimidad, Guerra Civil Española, terrorismo de estado, infancia, exilio, Walter Benjamin, Argentina.

**Abstract:** The relationship between “image”, “personal memory” and “History” is always complex, especially when one tries to elaborate experiences related to a catastrophe. This paper questions the mechanisms and poetics of memories, showing, through three recollection of “souvenir -images”, the tendency of those who remember in order to match personal image and collective experience, favoring certain “threshold-images” that allow to integrate the intimate image in History. In this sense, and from the text “Berlin Childhood around 1900”, in which Walter Benjamin finds in his images of childhood the germ of a later historical experience, we will reflect on the use of the image (photographic, in this case) as a point of departure to processes of intimate memory and artistic / political memory, using as examples the albums of families who lived the Spanish Civil War and the work “Good Memory” of the Argentine Marcelo Brodsky, linked to state terrorism.

**Keywords:** Photography, memory, intimacy, Spanish Civil War, state terrorism, childhood, exile, Walter Benjamin, Argentina.

\*Licenciada en Historia del Arte y doctoranda de la UNED, donde prepara una tesis doctoral sobre fotografía doméstica durante la posguerra española. Colabora en diversos grupos de investigación, ha realizado estancias en París y Buenos Aires, y sus líneas de investigación se centran en la fotografía doméstica, la memoria y el análisis crítico de las imágenes como medios para escribir nuevas narrativas.

“¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?”<sup>1</sup>

“¿Por qué Bolívar tiene los ojos vendados y del cuello de su caballo cuelga una bandera argentina?”<sup>2</sup>, se pregunta Marcelo mirando esta imagen en que un joven argentino, casi un niño, “posa” ante una estatua de Bolívar en el parque Rivadavia de Buenos Aires. La fotografía, parte de la colección familiar de Fernando Brodsky, desaparecido durante la dictadura argentina, es también parte de *Buena Memoria*<sup>3</sup>, obra en la que su hermano, el artista argentino Marcelo Brodsky, alude al terrorismo de estado en su país.



Fig. 1. Marcelo Brodsky, “Nando en el parque”, de la serie *Buena memoria*. 1997.

1. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, (Madrid, Cátedra, 1982).

2. Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, (Buenos Aires, La Marca, 1997), 69.

3. *Buena Memoria* es un ensayo fotográfico de 1997. Su origen está en la conmemoración de los veinte años del inicio de la dictadura en el '96 y en un primer momento consistió en una exposición cuya obra principal era una fotografía de la clase de Marcelo (figura 6) que éste amplió e intervino aludiendo al recorrido de cada uno de ellos, algunos de los cuales, como su amigo Martín, habían sido asesinados o desaparecidos en la dictadura. Junto a esa foto, los alumnos a los que consiguió reunir posaban de nuevo dando cuenta de su recorrido vital. La obra fue expuesta en su escuela generando una interacción con los alumnos del momento. Esta primera muestra –que ha tenido un largo recorrido desde su creación, habiéndose expuesto más de ciento veinte veces en veintiseis países– se convirtió en una publicación del mismo título que añade otra parte, dedicada al recuerdo de su hermano y de su amigo Martín, a través de fotografías de su infancia. A esta parte pertenece la figura 1 y en ella centraré mi análisis. Las referencias a la obra en el texto, a menos que se especifique lo contrario, serán siempre a su publicación como libro.

Imagen híbrida, entre lo íntimo y lo público, en la que el recuerdo personal adquiere una dimensión pública que convierte al proceso de rememoración en una poética artística y en un poderoso mecanismo político. En el contexto de esta rememoración deliberada, Marcelo se hace esta pregunta para concluir que: “La justicia, la espada, la ceguera, la historia, el poder, la paz y la fuerza dan vueltas en torno a mi hermano en un extraño juego de premoniciones<sup>4</sup>.”

El artista lee la fotografía desde su presente en términos proféticos: una premonición del destino individual de Fernando y del de toda su generación durante los años del Proceso<sup>5</sup>. “La historia del arte es una historia de profecías”<sup>6</sup>, solía decir Warburg; cita que puede hacerse extensible a toda la historia de la imagen y de un modo muy particular a las imágenes del recuerdo. Si Warburg hablaba de profecías, no lo hacía menos de supervivencias, y la imagen de Brodsky aúna la profecía de la desaparición de su hermano (y por extensión de treinta mil jóvenes argentinos) con la supervivencia de su imagen y de su recuerdo.

Pero en la imagen no sólo sobrevive su hermano, también lo hace un modo determinado de recordar, de construir la memoria personal e histórica a partir de *imágenes*<sup>7</sup>. Al observar esta fotografía y toda la obra de Brodsky, pensé inmediatamente en otras imágenes con las que estaba trabajando en el contexto de una investigación sobre las fotografías familiares

4. Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, 69.

5. Utilizo el término con el que se denomina habitualmente a la dictadura argentina de 1976-1983, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional.

6. Idea recogida por Benjamin, que continúa: “sólo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene”.

7. Utilizo deliberadamente el término imagen (y en cursiva) porque el estudio se va a construir a partir de un modo amplio de concebir la imagen que trasciende a la imagen fotográfica y a toda concepción de la imagen en un sentido plástico: la imagen del recuerdo, tal como se planteará, puede ser construida, por ejemplo, mediante la escritura.

de republicanos españoles<sup>8</sup>. Había observado cómo, en el momento de “reconstruir” la historia familiar a través de esas fotografías íntimas, los protagonistas recurrían a menudo a la idea de “premonición”. Premonición individual y colectiva, escogiendo, entre todas las posibles, imágenes que guardaban grandes similitudes con las del artista argentino y tratando de hacer coincidir a través de ellas su experiencia íntima con la colectiva.

Recordé, por ejemplo, la siguiente fotografía de la colección familiar de Benigno Fernández, un pequeño de una familia republicana que vivió las consecuencias de la Guerra Civil y la posguerra<sup>9</sup>. ¿No podemos pensar, como Brodsky, que esta imagen profetiza su destino, que tiene inscritas ya las huellas del exilio y la guerra, en ese telón de fondo de un acorazado tras cuyos cañones se intuyen los aviones? Toda nuestra cultura visual nos refiere a la foto del melancólico exiliado en el barco, a los niños despidiéndose en el puerto... y podemos seguir especulando: el nombre “Asturias” marca la patria de origen, el pasado forzosamente abandonado, los cañones y los aviones profetizan el bombardeo que comienza a tener presencia precisamente en la Guerra Civil Española.



Fig. 2. Retrato de Benigno Fernández. Estudio Turón, Asturias, 1938. Colección de la familia Fuente: Memoria digital de Asturias. <http://www.asturias.es/memoriadigital>.

8. La investigación se centraba en las fotografías domésticas de éstos en la posguerra, tratando de ver cómo una experiencia ligada a la derrota, el exilio y la muerte marcaba las imágenes. En este contexto examiné colecciones enteras, superando así el marco cronológico de la posguerra. Todas las imágenes analizadas, salvo las figuras 2 y 10, proceden de imágenes obtenidas en ese momento en contacto directo con quienes aparecen representados.

9. En este caso el exilio, la separación durante éste de su padre y la muerte de otros miembros de la familia.

Es fácil, desde nuestro presente, encontrar en estas imágenes del pasado las huellas de un “futuro perdido”<sup>10</sup>. Bella expresión con la que Szondi se refiere a otro proceso de rememoración, el de Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*<sup>11</sup>, en la que la idea de anticipación es de nuevo central, encontrando en sus “imágenes” no sólo el germen de su futuro individual, sino el de toda una experiencia histórica.

Decía Benjamin que “todo aquello que se está pensando tiene que ser incorporado al instante, a cualquier precio, al trabajo que uno está haciendo”<sup>12</sup> y así, en la confluencia de estos tres procesos de rememoración (el llevado a cabo por las familias y los de Benjamin y Brodsky) que parten de una evocación de la infancia en un entorno en el que la catástrofe (sea el exilio, la guerra o el terrorismo de Estado) es inminente, encontré una serie de correspondencias. Los tres funcionaban como una “constelación”, explicándose unas a otras pese (o quizá desde) sus diferencias formales y de objetivos, pero manifestando una auténtica iluminación en lo que concierne a los procesos de rememoración.

La obra de Brodsky, creada con una clara intencionalidad artística y abiertamente política, muestra un agenciamiento de los mecanismos de la rememoración íntima propios de las familias que cuentan su pasado a través

10. Peter Szondi, “L’espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin”, *Revue germanique internationale*, n° 17 (2013).

11. *Infancia en Berlín hacia 1900*, compuesta por una treintena de relatos cortos que evocan recuerdos de su infancia en esa ciudad, fue iniciada por Benjamin en 1931 en Italia y redactada en su mayor parte durante su exilio en Ibiza entre 1932 y 1934. Estos textos, de los que se conservan dos cuadernos manuscritos, nunca fueron publicados como un libro durante su vida, pese a los esfuerzos de Benjamin, y sólo aparecieron en algunos diarios alemanes entre 1933 y 1935. El texto de Szondi, cuya versión original en alemán es de 1978 (Peter Szondi, *Schriften II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 275-294) ha sentado las bases para leer ese texto insistiendo en unas claves anticipatorias a nivel histórico y social. Esta visión, que será muy importante en el presente análisis, ha sido posteriormente cuestionada por otros teóricos, como Patricia Lavelle, “Les forces anticipatrices de l’œuvre littéraire: sur l’espoir dans le passé”, *Revue germanique internationale* 17 (2013), que explica, por ejemplo, que Szondi no contaba con todos los instrumentos de análisis, ya que pudo acceder a todas las versiones del texto.

12. Citado por Georges Didi Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008), 177.

de sus fotografías y desarrolla una poética de la rememoración próxima al quehacer de Benjamin. Los procesos de rememoración de los republicanos españoles muestran, al evocar la catástrofe y la vida personal, unos mecanismos de construcción que no están lejos de un proceso artístico o político deliberado, las mismas “técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura” a las que se refieren algunos teóricos como “memory art”<sup>13</sup>. El texto de Benjamin constituye, a su vez, toda una reflexión teórica sobre la rememoración (en su contenido, pero sobre todo en su forma) que ilumina el quehacer de los anteriores y, a la vez, funciona él mismo como otra profecía, ya que lleva en sí los gérmenes de sus *Tesis sobre la historia* que, de nuevo, pueden ser usadas para explicar el modo en el que las familias y Brodsky construyen, a partir de la imagen, esa historia no lineal, fragmentaria, que supera conceptos como progreso o evolución.

Así, las tres serán evocadas y contrastadas en cuanto modos de rememoración que, partiendo de la imagen íntima del recuerdo y trabajando siempre la idea de profecía, elaboran una reconstrucción memorial que trasciende a lo privado, ilumina lo público, esclarece el presente y se iluminan unas a otras evidenciando supervivencias en las imágenes y en los mecanismos de reconstrucción memorial. Se abordará, por tanto, más que las imágenes en sí mismas o en cuanto fuente histórica, el modo en el que éstas son convocadas desde el presente para narrar la historia personal, abordando cuestiones cómo la selección que se opera al escogerlas, “nombrarlas”<sup>14</sup>, relocalizarlas o

intervenirlas. Interrogándose, también, sobre el papel que juega el presente de quien recuerda, su cultura y experiencia acumulada, y su conocimiento de ese futuro que ya es pasado tratando, por último, de develar en qué medida la inminencia del peligro influye en este proceso.

## RELATANDO EL RECUERDO

Les films sont muets et il m'intéressait de voir [...] quel discours familial pouvait se greffer sur ces images. [...] J'ai pu me rendre compte à quel point ce discours était angoissé et porteur de mort.

Il s'est suicidé, Robert...

Il y a beaucoup de gens morts là-dedans...

Je me demande si les films ne doivent pas vieillir. C'était beaucoup claire que ça...

C'est peut-être la dernière fois qu'on voit ces films<sup>15</sup>.

¿Qué relatos genera ver una imagen familiar?, ¿hasta qué punto el conocimiento del devenir de esas “imágenes”, de la Historia que se gestaba en ese momento (ese “futuro perdido”, que ya es pasado) o nuestras propias circunstancias en el momento de mirar determinan nuestra relación con ellas?

Durante una estancia en Buenos Aires, investigando las ya citadas colecciones familiares, comencé a interesarme más que por las imágenes, por el modo en el que sus protagonistas, supervivientes a una infancia en la Guerra Civil española, las usaban para narrar el relato de su vida. Al tiempo que las miraban algunos trazaban mapas, otros repetían sistemáticamente

13. Huyssen, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, (Buenos Aires, La Marca editora, 2001), 8. Él añadirá que estas prácticas artísticas que se aproximan “a la prolongada y compleja tradición del *art of memory* (...)” están dirigidas al espectador individual que “es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de la conmemoración”. *Ibid.*

14. La importancia de nombrar que, como veremos a lo largo del estudio, es decisiva, en Benjamin adquiere una importancia casi mágica, planteándose como un acto demiúrgico. Jorge Monteleone, “Infancia en la ciudad de la memoria” en Benjamin, *Infancia en Berlín*. Éste señalará la relación con el quehacer de Proust, cuya influencia, aunque no profundizaré en ello, es decisiva para el desarrollo de las teorías del recuerdo en el alemán. Ver, entre otros: Detlev Schöttker, “Recordar”, en Michael Opitz, y Erdmut Wizisla, *Conceptos en Walter Benjamin*. (Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014), 955.

15. Hervé Gibert, *L'image fantôme*, (París, Les éditions de Minuit, 1981), 48-49.

las mismas frases, las disponían de un modo determinado, privilegiaban algunas y dejaban otras completamente de lado<sup>16</sup>...

Son numerosas las reflexiones sobre la memoria y el recuerdo, muchas de las cuales insisten en que la memoria personal está plagada de errores<sup>17</sup> frecuentemente vinculados con la peligrosa tendencia contra la que alertaba Nabokov de querer hacer coincidir sus “años con los del siglo”<sup>18</sup>, es decir, de establecer erróneamente vínculos entre los acontecimientos históricos y la historia personal. Frente a ello, quiero recuperar para este estudio a otros autores que, como Jelin, señalan que “la memoria no es el pasado, sino la manera en la que los sujetos construyen un sentido del pasado [...] que cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar”<sup>19</sup> o simplemente, como nos recuerda Benjamin, que “la verdadera medida de la vida es el recuerdo”<sup>20</sup> y que éste nunca puede estar desligado del presente de quien recuerda, de sus circunstancias y del propio proceso de rememora-

16. Este tipo de cuestiones son planteadas por varios investigadores que abordan la imagen desde una perspectiva antropológica, desarrollando interesantes teorías, como la de la “performance fotográfica”, que comprende todos los actos que rodean a una fotografía desde el momento en el que se toma hasta cómo se muestra, interviene, guarda, etc. Cristina Sánchez Carretero, “Desde Madrid con amor. La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas”, en Ortiz García, Carmen, Cea Gutiérrez, Antonio y Sánchez Carretero, Cristina (coords.), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*, (Madrid, CSIC, 2005), 211-218. Manera de hacer retomada en el contexto de los represaliados del franquismo por Jorge Moreno, “La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16 (2014), 83-103.

17. Morad Montazami, “Photo trouvée, image perdue”, *Conserveries mémorielles*, 2 (2007) [En línea], consultado el 24 de enero de 2017.

18. Vladimir Nabokov, *Habla, memoria*, (Barcelona, Anagrama, 1994). En el prólogo de 1966 y refiriéndose a una primera edición de 1951 a la que había llamado, paradójicamente, *Pruebas concluyentes* (“pruebas concluyentes de que yo había existido”) confiesa: “Entre las anomalías de esta memoria, cuyo poseedor y víctima jamás hubiera debido tratar de convertirse en autobiógrafo, la peor es la tendencia a identificar mis años con los del siglo”.

19. Elisabeth Jelin, “Militanes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”, en Huffschmid, A. y Durán, V. (eds.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. (Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012), 70-83.

20. Refiriéndose a Kafka en una conversación con Brecht. Citado por Juan Mayorga, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, (Rubí, Barcelona, 2003), 91.

ción: “para el autor que recuerda el papel principal no lo tiene lo que él haya experimentado, sino el tejido de sus recuerdos”<sup>21</sup>.

El pasado se ve modificado por el presente tanto como éste está dirigido por el pasado<sup>22</sup> y no sólo en la experiencia individual, sino en la colectiva, en la que “cada ruptura histórica [...] cambia retroactivamente el significado de toda tradición, [nos recuerda Žižek] reestructura la narración del pasado, lo hace legible de otro modo”<sup>23</sup>; idea que se apoya en Lacan, para el cual el núcleo oculto siempre está en el futuro, y para el que el efecto, por tanto, precede a su causa. Cuando hablamos de rememoración, el psicoanálisis nunca está lejos, pero quiero aclarar que en este estudio se excluye deliberadamente, ya que no se trata de buscar las causas del recuerdo, sino sus procesos. Retomando a Žižek, no buscamos “el contenido latente sino la génesis de esa forma”<sup>24</sup>.

### TRES FRAGMENTOS DE IMAGEN Y CATÁSTROFE. ESPACIO Y TEMPORALIDAD EN LAS COLECCIONES FAMILIARES, BUENA MEMORIA E INFANCIA EN BERLÍN HACIA 1900

Si bien esta interrogación sobre el recuerdo surge en torno a los procesos de rememoración de las fotografías de los exiliados republicanos y sus coincidencias con prácticas artísticas como las de Brodsky, el papel de *Infancia en Berlín hacia 1900* y, en menor medida, el de *Crónicas de Berlín*<sup>25</sup> ha sido decisivo para elaborar esta reflexión sobre la rememoración.

21. Walter Benjamin, “Hacia la imagen de Proust”, en *Obras II*, 1, (Madrid, Abada, 2006), 317. Idea que precede (y profetiza) a la metáfora de la arqueología (“excavar y narrar”) de sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

22. Siguiendo las teorías del *new criticism* o Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, (Buenos Aires, Cactus, 2013).

23. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 1992), 88.

24. Žižek, *El sublime objeto*, 40.

25. *Crónicas de Berlín*, texto escrito por encargo por Benjamin, que precedió y gestó en cierto modo *Infancia en Berlín hacia 1900*. Todas las citas de ambos textos, salvo que se indique lo contrario, proceden de la traducción argentina de Griselda Marsico y Ariel Magnus, que los incluye

La inclusión de un texto literario en un estudio que aborda las imágenes puede parecer extraña o forzada, pero en el pensamiento de Benjamin, el recuerdo —así como sucederá más tarde con el acontecimiento histórico— es presentado siempre en términos de *imagen*. En el prefacio ya dirá: “me he esforzado en apropiarme de las imágenes”<sup>26</sup> y posteriormente redundará en un campo semántico próximo incluso a la fotografía (instantánea, revelar, etc.), anticipando otros conceptos básicos en su pensamiento posterior que sentarán las bases de su heurística de la imagen<sup>27</sup>. Una frase de *Calle de dirección única* lo muestra netamente: “al igual que los rayos ultravioletas, el recuerdo revela a cada uno en el texto del libro de la vida la escritura invisible que, a la manera de una profecía, glosaba dicho texto”<sup>28</sup>. Vemos aquí el campo semántico de la fotografía (revelar, rayos ultravioletas) unido a otra idea central, la de profecía.

Así como Benjamin alude directamente, sea a través del lenguaje o de sus desarrollos teóricos al concepto de imagen, también su modo de escribir supone una poética de la imagen. Los textos de *Crónicas de Berlín e Infancia en Berlín* recrean en su propia estructura el carácter fragmentario, sintético y cerrado del recuerdo. No construye un relato continuo de su infancia, sino pequeñas historias fragmentarias, muy visuales, que recuerdan a las fotografías o a esas imágenes encerradas en bolas de nieve que son vendidas, precisamente, como recuerdos. También el proceso de construcción del texto, si se examinan las sucesivas versiones, muestra un creciente deseo de síntesis y de objetivación a través del uso del lenguaje<sup>29</sup>.

juntos. Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, (Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2016).

26. Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, 135.

27. Conceptos como relámpago, que alude a lo fragmentario, lo instantáneo, pero también a la luz, fundamental en la fotografía.

28. Walter Benjamin, “Calle de dirección única”, en *Obras IV, 1*, (Madrid, Abada, 2006), 82.

29. Los manuscritos albergados en la Biblioteca Nacional de Francia, depositados por Benjamin en 1938 y que pueden considerarse la última versión del texto, muestran ese proceso de síntesis en varios textos.

Muchos temas son también los propios de las fotografías, como tal los veremos repetidos en las colecciones fotográficas analizadas: monumentos, plazas, junto a las cuales el “yo” ocupa un lugar más o menos destacado. Esta tendencia a eliminar lo subjetivo, a difuminar una excesiva presencia del yo, que parece más que lógica en un libro de recuerdos, puede vincularse de nuevo a la fotografía en cuanto técnica tradicionalmente asociada a la no intervención.

Proceso análogo al que hemos visto en la imagen de Fernando al lado de la estatua de Bolívar, en la que el entorno, plagado de elementos premonitorios, parece más importante que él. En ambos casos los lugares, incluso los íntimos, son convocados de modo que pueden ser aprehendidos colectivamente y, por ello, los protagonistas de los casos estudiados se afanan en encontrar en el recuerdo (o escoger entre las imágenes posibles) aquellos lugares que participan de una cartografía íntima y colectiva<sup>30</sup>.

La temporalidad del recuerdo está próxima a la de la fotografía. Como el referente de ésta, “rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo”<sup>31</sup>. El recuerdo es, para Benjamin, esa “capacidad de introducir interpolaciones infinitas entre lo acontecido”<sup>32</sup>, que rasgan la continuidad de la historia tal como la concebía el tradicional historicismo. El carácter fragmentario de estas imágenes del recuerdo permite “jugar” con ellas, remontarlas, relocalarlas; método que tiene su trasunto en el proceso de escritura de Benjamin, que escribió *Infancia en Berlín* en libretas en las que dejaba espacios en blanco que iba rellenando con nuevos textos que continuamente reelaboraba, disponía de uno u otro modo, decidía incluir o no... Las mismas acciones que otros harán con sus fotografías y que apuntan hacia una misma concepción de un pasado no cerrado, reconfigurable, que continuamente

30. También el sutil paso de lo íntimo a lo colectivo, conseguido a través de la imagen, tiene su correlato en la trayectoria intelectual de Benjamin, que pasa de unos primeros textos en torno al recuerdo íntimo a otros en los que el recuerdo, y la profecía, son colectivos.

31. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, (Barcelona, Paidós, 1997), 25.

32. Schöttker, “Recordar”, 967.

se relee y reinterpreta en función de nuestro presente. El tiempo personal penetra, rasga el tiempo histórico, interrumpe su flujo y, en esta interacción de ambos, ofrece el lugar ideal en el que reflexionar sobre el individuo y la historia, y la sociedad que le rodea<sup>33</sup>.

*Infancia en Berlín*, a través del recuerdo personal, anticipa las teorías benjaminianas acerca del recuerdo colectivo y la imagen dialéctica, sobre todo en su estructura formal. Las ideas de profecía y de origen son centrales y ya se intuye la de mesianismo. Esos “lugares” de la infancia, del recuerdo, llevan en sí mismos “las huellas de lo que está por venir”. Volvamos de nuevo al prefacio y dejemos que el propio autor lo exprese lo más claramente posible: “es posible que a estas imágenes les esté reservado un destino propio [...], tal vez estén capacitadas para preformar en su interior experiencias históricas posteriores”<sup>34</sup>. En el caso del alemán, la experiencia de la infancia en una gran ciudad europea de fin de siglo; en los otros, la España en la que se gesta (o sucede) la Guerra Civil; o la Argentina previa a la dictadura militar.

Este umbral de lo íntimo a lo colectivo encuentra en la infancia un lugar privilegiado. De nuevo el propio Benjamin lo expresa claramente: “Evoqué a propósito en mí las imágenes que en el exilio suelen despertar con más fuerza la nostalgia. Las imágenes de la infancia”<sup>35</sup>. Ésta juega el papel de lo iniciático, lo que es capaz de prefigurar una experiencia futura y, además, supone un lugar de fácil identificación. Menos individualizado por definición que el adulto, el niño es susceptible de múltiples proyecciones y quizá por ello se convierte en el centro de estos procesos<sup>36</sup>.

Junto a la infancia encontramos en el prefacio de Benjamin otro elemento clave: el exilio. Éste determina un modo de mirar, y la elección e interpretación de unas imágenes concretas de la infancia. El exilio será un

lugar común en las familias de republicanos españoles de este estudio. Aunque se analizarán fotos que pertenecen a familias distintas, todas comparten una misma trayectoria: el del exilio en un primer momento a Francia<sup>37</sup> y después, a causa de la Segunda Guerra Mundial, un segundo exilio a Argentina, lugar en el que he tenido acceso a estas imágenes y a sus protagonistas. En sus casos, no se examinarán más que algunas de las imágenes mostradas, precisamente las que se revelaron claves para articular sus relatos.

También cuando Brodsky recurre a las fotos infantiles en *Buena Memoria* (suyas, de su hermano o de Martín) el exilio es una experiencia central, ya que el artista pasó la dictadura militar en Barcelona, aunque la figura clave, el auténtico hilo conductor es otra cara de la dictadura: la de la desaparición. Cuando ambos recuperan las fotografías de su álbum, lo hacen con la voluntad de salvarlas, de lograr que ese “estímulo descontextualizado de la memoria”<sup>38</sup> (esas imágenes que hemos visto tantas veces, con los mismos temas, poses y errores) sea activado a nuestros ojos en un sentido político<sup>39</sup>. Veámoslo, por fin, en imágenes.

### “PODRÍAMOS SER FOTÓGRAFOS”

Marcelo Brodsky abre la parte de *Buena Memoria* dedicada al recuerdo de su hermano y Martín con una imagen de sí mismo junto a la cual ha escrito: “Martín me saca una foto con su Kodak Fiesta igual a la mía. Chascomús (Laguna), detrás. (1968)”; elección que es toda una declaración

37. A excepción de las fotografías de Benigno Fernández (f. 1 y 10).

38. Barbie Zelizer, *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*. (Chicago: The University Chicago Press, 1998), citada por Hirsch, *La generación de la posmemoria*, 146. Ella usa esta expresión en un estudio sobre las fotografías del Holocausto que, finalmente, alude a la misma necesidad de problematizar.

39. En el caso de los republicanos es cierto que el marco del estudio (la familia republicana) puede determinar un modo de memoria determinado, pero se insistió siempre en que lo que se buscaba era la imagen íntima, no política, y sin embargo, la tendencia a relacionar ésta con la historia siempre estuvo presente.

33. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, (París, Seuil, 1989).

34. Benjamin, *Infancia en Berlín*, 135.

35. *Ibid.*

36. Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria*. (Madrid, Carpe Noctem, 2005), 218-19.

de intenciones: se muestra a sí mismo como fotógrafo, como autor, y para hacerlo escoge una imagen tomada por su amigo Martín, primera alusión a los desaparecidos que se refuerza con el uso del condicional en el título “podríamos ser fotógrafos”. El texto escrito junto a la imagen la sitúa en lo más concreto (el lugar, la fecha) a la vez que la desliza sutilmente hacia lo colectivo: lugares reconocibles, incluso aparatos propios de una generación: esa Kodak Fiesta igual a la suya.



Fig. 3. Marcelo Brodsky, “Podríamos ser fotógrafos”, de la serie *Buena memoria*, 1997.

No recupera, antes de la catástrofe, sólo su infancia singular, sino la de toda una generación, una infancia que representa a todas las infancias argentinas de los años 60 que tenían la misma cámara de fotos, veraneaban en los mismos lugares y tenían un futuro –inscrito en el “podríamos”– que algunos, como él, tuvieron, y a otros se les arrebató.

### “JUGANDO A MORIR”

Expuestas ya las intenciones, otra de las imágenes escogidas por Brodsky retoma una típica experiencia infantil: el juego. Se trata de una serie de fotogramas extraídos de una filmación casera que lo muestra a él con su hermano jugando con flechas y arcos. Instantáneas en color, no demasiado nítidas, de

composición simétrica, en las que cada uno de ellos aparece a un lado de un árbol de rojas hojas secas. En la última los vemos, algo más encuadrados (se intuye un zoom o un acercamiento de quien los filma), haciéndose los muertos. “Jugando a morir”, la titulará Brodsky para, en el texto que la acompaña, aludir a la futura muerte de Fernando, que parece sugerida también por el árbol que ocupa el centro, cuyas hojas se han secado y caído<sup>40</sup>.



Fig. 4. Marcelo Brodsky, “Jugando a morir”, de la serie *Buena memoria*. 1997.

Encontrar en ese recuerdo que todos tenemos de nuestros juegos infantiles la premonición de la muerte es fácil. En el paso de esta imagen de la colección privada a la obra pública, aparte de la evidente recontextualización destacan dos mecanismos: la fragmentación del tiempo y el acto de nombrar. En lo que se refiere al nombre, la elección de “jugando a morir” y no “jugando a matar” sitúa la mirada profética del lado de las víctimas, nos invita a leerla en una clave determinada.

40. La figura del árbol será muy importante en su obra, él mismo habla de “una especie de catalizador para elaborar dolores y pérdidas”. El árbol reaparece asociado a la experiencia dictatorial en el *Bosque de la memoria* y es usado como hilo conductor de la exposición *Arbolarchivo* en la que elabora de nuevo una reconstrucción en torno a fotos íntimas que comienza con su autorretrato fusilado (figura 6) y finaliza con otra realizada junto a ese mismo árbol veinte años después. Más sobre el papel del árbol: Florencia Larralde Armas, “Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto)”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers*, 30 (2015), [En línea], 30 (2015).



Fig. 5. Gregorio Casarrubios y sus amigos jugando a “los maquis”. Francia, 1944. Colección de la familia.

Lo mismo hace Gregorio Casarrubios con la siguiente imagen de su álbum familiar a la que nombra “jugando a los maquis”. En la imagen, tomada durante el exilio de su familia en Francia, lo vemos a la edad de diez años entre un grupo de once niños posando en actitud marcial, simulando presentar sus fusiles al fotógrafo. Algunos de los pequeños llevan gorros y otros, sobre todo los de la fila trasera, que están de pie, adoptan con gran seriedad una actitud marcial. A la izquierda se enarbola la bandera de Francia y sobre Gregorio (uno de los pequeños de pie que posa con mayor seriedad) hay un aspa trazada con bolígrafo.



Fig. 6. Marcelo Brodsky, “1er año, 6a división, foto de clase, 1967”, de la serie *Buena memoria*. 1997.

La sutil intervención sobre la fotografía, la “X”, signo de autoría que incorpora una nueva temporalidad a la imagen, nos recuerda otra parte de *Buena Memoria*. Sobre una gran ampliación de la foto de grupo de su clase en la escuela, el argentino ha tachado los rostros de los muertos y ha escrito con colores qué ha sido de ellos en textos, en palabras de Huyssen, “bastante lacónicos, reticentes, pero que añadían a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal. Como si la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabras”<sup>41</sup>.

En el caso de Gregorio esta “X” apunta a la construcción de la identidad, de la memoria personal (marca quién es el que cuenta en la imagen) y la pone en relación con el tiempo al superponer dos temporalidades, la de la imagen y la de la marca, hecha en el futuro. El protagonista regresa a su pasado para identificarse en él y, de nuevo, para nombrarlo desde el presente: “jugando a

41. Huyssen, “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, 8.

los maquis”, frase que también ha escrito tras la foto y que ha repetido en todas las entrevistas realizadas. Por medio de esta segunda intervención integra el tiempo personal en el tiempo histórico, el de la Segunda Guerra Mundial y el de la resistencia francesa. Parte de una imagen de la memoria personal que, sin dejar de serlo, se objetiva sutilmente con la utilización de símbolos (la bandera, el nombre) para construir una memoria colectiva de su época y una profecía de épocas y violencias por venir.

La imagen recuerda, inmediatamente, a otras que tomara Agustí Centelles durante la Guerra Civil en Montjuic que muestran niños jugando, en este caso, “a fusilar”. La mayor parte de los pequeños ocupan el papel de los verdugos, remarcando así la barbarie del acto de matar tanto como la tragedia de la propia muerte. Una imagen que nos remite a la “enseñanza” de Bataille: “no sólo somos las víctimas posibles de los verdugos, los verdugos son nuestros semejantes”<sup>42</sup>.



Fig. 7. Agustí Centelles. *Niños jugando “a fusilar”*, Montjuic, c. 1936. Centro Documental de la Memoria Histórica. Salamanca.

42. En el original: « nous ne sommes pas seulement les victimes possibles des bourreaux, les bourreaux sont nos semblables », Georges Bataille, « Réflexions sur le bourreau et la victime », in *Œuvres complètes XI, Articles, 1944-1949*, (Paris, Gallimard, 1988), 266. Traducción de la autora. Idea desarrollada por, entre otros, Hanna Arendt, a consecuencia del holocausto.

Continuando con las correspondencias entre las imágenes, volvamos a otra imagen del fotógrafo argentino, tomada en 1979 durante su exilio en Barcelona. En ella, Marcelo posa frente a la pared de la iglesia de San Felipe Neri, lugar en el que se realizaron numerosos fusilamientos durante la Guerra Civil Española, simulando ser fusilado. La pared está acribillada por las balas y deja ver también las huellas de los bombardeos. Un autorretrato, en palabras del autor, hecho sin ninguna intención artística: simplemente “estaba en la plaza de San Felipe Neri, donde Franco fusilaba. Al ver las balas en la pared, me identifiqué con los fusilados y me fusilé”<sup>43</sup>. Como Benjamin, mirando su infancia desde el exilio, Brodsky, años después, con la perspectiva de un autor que mira sus negativos del exilio, recupera esa foto que “mostrada veinte años más tarde adquiere un sentido que no es anticipatorio, pero demuestra de qué manera un joven de veinte años estaba elaborando la tragedia argentina”. Eso, continuará “también está presente en un trabajo de *Buena memoria, Jugando a morir I*, una secuencia de súper 8 en la que mi hermano y yo jugamos a matarnos con arco y flechas”<sup>44</sup>. De nuevo el autorretrato se inscribe en varios niveles, refiere a la historia del fotógrafo en cuanto artista y en cuanto “víctima” (del exilio, del terrorismo), a una trayectoria vital que refleja todas las violencias del siglo XX.



Fig. 8. Marcelo Brodsky. *Autorretrato fusilado*, 1979.

43. Entrevista con el autor titulada “El sentido oculto de una fotografía” en el diario argentino *La Capital*, 27/07/2008.

44. *Ibid.*

Las lecturas y las imágenes se entrelazan. Nuestro presente no deja de influir en nuestro pasado, dándonos unas claves de lectura personales y colectivas en las que la experiencia, la historia y la cultura conectan las imágenes, las superponen mostrando que en ellas sobreviven imágenes y saberes anteriores y posteriores que determinan la creación de la imagen y su lectura y rememoración. Ya en los años 50 Halbwachs decía:

Je me souviens de Reims parce que j'y ai vécu toute une année. Je me souviens aussi que Jeanne d'Arc a été à Reims, et qu'on y a sacré Charles VII, parce que je l'ai entendu dire ou que je l'ai lu. Jeanne d'Arc a été représentée si souvent au théâtre, au cinéma, etc., que je n'ai vraiment aucune peine à imaginer Jeanne d'Arc à Reims. En même temps, je sais bien que je n'ai pu être témoin de l'événement lui-même, je m'arrête ici aux mots que j'ai lus ou entendus, signes reproduits à travers le temps, qui sont tout ce qui me parvient de ce passé<sup>45</sup>.

Nuestros conocimientos funcionan al mismo nivel que nuestras vivencias: ambos son recuerdos. En ocasiones, incluso algunas imágenes externas se imponen a nuestros recuerdos, como le sucede al protagonista de *Vértigo*<sup>46</sup> que, mirando una postal, señala cómo esta imagen ha sustituido completamente en su mente el recuerdo de la ciudad representada en la que él había estado. El poder de la *imagen*, del documento, actúa de pantalla, hace desaparecer el auténtico recuerdo o mezcla los dos: se intenta superponer tiempo personal e histórico.

Al narrar su historia, nuestros protagonistas recurren a imágenes prefijadas por la Historia. Podrían afirmar, como otro personaje de Sebald, que “todos nosotros, incluso los que creemos haber prestado atención a lo más mínimo, recurrimos sólo a decorados que se han utilizado con harta

frecuencia”<sup>47</sup>. Igualmente, Gregorio, consciente de haber sido el hijo de una familia republicana durante la guerra, privilegia entre las fotografías de su infancia aquella que corresponde con la imagen fijada en su (nuestro) imaginario de lo que esa niñez debiera haber sido; imagen que no nos sorprendería encontrar en un libro de historia o de fotografía durante la guerra.

De este deseo puede provenir la predilección por elementos fuertemente simbólicos (banderas, mapas, etc.) que se anclan en un espacio y temporalidad privados y que abren el umbral a los colectivos. En la figura 1 hemos visto una bandera argentina, en la fotografía de Gregorio una francesa, más adelante veremos un mapa de España u otros “lugares” simbólicos centrales en el imaginario del exilio como barcos, trenes o aduanas.

Por último, y retomando la serie de imágenes que componen “jugando a morir” vemos un segundo procedimiento propio de esta estética de la rememoración, anticipado al referirme a *Infancia en Berlín*: la fragmentación y la síntesis. Así como la historia de Fernando se resume en unas cuantas imágenes fragmentarias, también la filmación ha sido dividida en fotogramas. El tiempo ya no es un flujo lineal, sino que se congela en imágenes fijas. Las convierte así en algo próximo a un monumento<sup>48</sup> (la imagen aislada, por ejemplo, de los hermanos “muertos” es mucho más poderosa que el vídeo) y facilita su manipulación en un sentido narrativo, permitiendo el cruce de temporalidades y su inserción en la historia colectiva.

45. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*. (París, Presses Universitaires de France, 1968), 27.

46. W. G. Sebald, *Vértigo*, (Barcelona, Anagrama, 2010). Las referencias a Sebald serán numerosas y un análisis de su obra, que no abordaré, podría perfectamente integrarse en esta indagación sobre la rememoración en la que elementos como el cruce de temporalidades, la sensibilidad al documento, a la imagen o la imbricación de la memoria personal en la historia colectiva de la que nos ocupamos están perfectamente representados.

47. W. G. Sebald, *Austerlitz*, (Barcelona, Anagrama, 2004), 75.

48. Roland Barthes, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, (Barcelona, Paidós, 2013). Citado por van Alphen que, tratando de la obra del artista y cineasta Peter Forgacs, aborda la temporalidad en obras relacionadas con la memoria. Ernst van Alphen, “Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad”, *Estudios Visuales*, n° 6 (2009), 30-47.

**“FILOSÓFICAMENTE, LA MEMORIA NO ES MENOS PRODIGIOSA QUE LA ADIVINACIÓN DEL FUTURO; EL DÍA DE MAÑANA ESTÁ MÁS CERCA DE NOSOTROS QUE LA TRAVESÍA DEL MAR ROJO POR LOS HEBREOS, QUE, SIN EMBARGO, RECORDAMOS”<sup>49</sup>**

Las siguientes imágenes, de enorme fuerza simbólica y poética, miradas desde nuestro presente podrían, de otro modo, ser leídas en términos de error, de falta de destreza o de dejadez. Meros descuidos en la elaboración del álbum de familia que, resignificados y leídos en claves proféticas o simbólicas, se convierten en imágenes claves. La diferencia entre estas imágenes y las anteriores es que los elementos proféticos no provienen de lo representado (el tema, los símbolos, etc.) sino de resultados azarosos fruto del proceso de toma de la imagen o del de su conservación.

Esta foto, realizada por el propio Marcelo con doce años, muestra a su hermano Fernando “en la pieza”, sentado en la cama con las manos cruzadas y mirando hacia abajo. Por efecto del tiempo de exposición y quizá por la luz su rostro apenas puede verse. Sobre él, una serie de fotografías colgadas en la pared “soportan mejor la exposición prolongada”. La lectura de Brodsky alude de nuevo a la desaparición. La “pérdida” del rostro remite al esfuerzo dictatorial por borrar toda huella de los desaparecidos, así como a facilitar la labor del torturador<sup>50</sup>. Dando un paso más podemos pensar en las fotografías superiores, relativamente bien enfocadas, como una consideración acerca del poder de la imagen para sobrevivir y, por extensión, al papel determinante que la imagen fotográfica ha jugado en la reivindicación argentina en torno a los desaparecidos<sup>51</sup>. A Marcelo le han quitado a su her-

49. Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, (Madrid, Alianza, 1973).

50. El torturador, al enfrentarse a una cara oculta por las vendas, tortura un cuerpo sin rostro, sin personalidad que sería, además, incapaz de reconocerle en un futuro. Además, entre los muchos procedimientos que llevaban a cabo para eliminar todas las huellas de los desaparecidos, los militares recurrían al robo de todas las imágenes que encontraban, siguiendo la lógica genocida de eliminar todo rastro.

51. Y en general en todos los movimientos latinoamericanos. Se han ocupado de ello, entre otros, Nelly Richards o Ana Longoni. Ver, entre otros: Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos*

mano, más frágil en cuanto vivo, movable, pero no han conseguido quitarle sus imágenes, que pueden usarse para reclamar justicia.

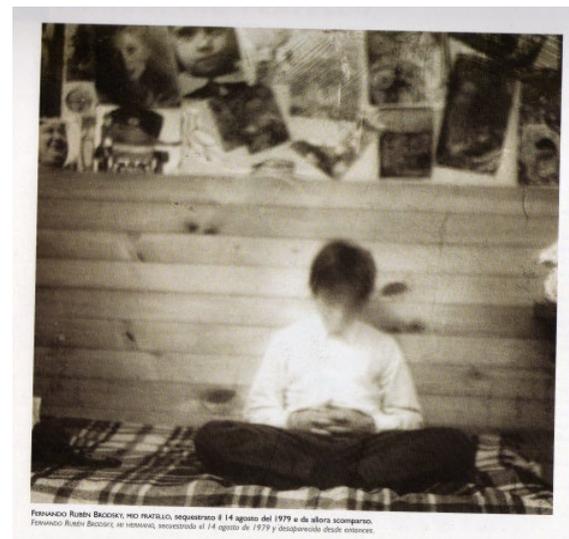


Fig. 9. Marcelo Brodsky. “Fernando en la pieza” de la serie *Buena Memoria*, 1997.

La imagen de Brodsky me recordó inmediatamente el trabajo de Helen Zout, otra artista argentina que hace también del tiempo de exposición el recurso principal de una reflexión sobre los desaparecidos. En *Desapariciones*, el desenfoque es provocado por un movimiento de la fotógrafa, que se dice incapaz de mantener el pulso frente a lo que ve. Es, por tanto, un reflejo de su tiempo personal, de la experiencia vital del desasosiego durante esos segundos que se necesitan para sacar la fotografía que se traslada al espectador.

en la Argentina: *Memorias, representaciones e ideas*. Buenos Aires, Biblos, 2010 o Richard, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

El mismo desasosiego que provoca el rostro desdibujado del pequeño Fernando en su pieza me hace pensar en términos de ciencia ficción, género dentro del cual se ha recurrido frecuentemente al símbolo de una fotografía que desaparece como premonición de la muerte. En algunos casos, la desaparición paulatina funciona como una advertencia que permite salvar la vida. En el caso de Fernando esto ya no es posible, pero su desaparición en esta imagen funciona como una advertencia en nuestro presente. En esos mismos términos podría ser leída la siguiente imagen de la familia de Benigno Fernández en la que, por efecto del tiempo, la imagen de éste comienza a desvanecerse, comenzando por la pierna derecha. Continuando con una lectura especulativa podemos hablar de cómo el león, símbolo de la fuerza, mira hacia otro lado y ha perdido también su cabeza, o de su esposa, que parece animarlo a caminar, a salir de esa desaparición y así salvarse de la muerte. Todo remite a la derrota.



Fig. 10. Helen Zout, Interior de un avión usado en los “vuelos de la muerte”, de *Desapariciones*, 2009.



Fig. 11. Benigno Fernández con su mujer Milagros paseando por la rambla de las flores, Barcelona, c.1957. Imagen extraída de la web memoria digital de Asturias. <http://www.asturias.es/memoriadigital>.

Continuemos con otra imagen: una página del álbum familiar de Nicolás Rubió, otro niño exiliado con su familia en Francia. Nicolás es también artista y en su obra la recreación memorial, consciente y deliberada, juega un papel central asociada casi siempre a su infancia en el exilio<sup>52</sup>. Él ha realizado una auténtica (re)elaboración de su colección fotográfica familiar, una rememoración muy personal que reconfigura su pasado mediante la disposición de las imágenes, su combinación con otros materiales o la inclusión de textos. Un quehacer remite a ese “memory art” y al “remontaje” en el sentido usado por Didi-Huberman<sup>53</sup>, pero también a un “remontar” el tiempo mostrando que, como decía T. S. Eliot, no hay nada “inaudito en

52. Unos ochocientos de sus cuadros retoman el tema de la infancia en el exilio en la ciudad francesa de Vieilles y también en algunas de las escenas del *Auca del Home que escampava la boira* de 1981, centrado en la figura de su padre, alude también a la guerra y el exilio.

53. Particularmente en *Cuando las imágenes toman posición* se ocupa de obras, como el *Diario de trabajo (Arbeitsjournal)* de Brecht, en las que la experiencia personal se conjuga con la histórica como “un gigantesco montaje de textos con los estatus más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo”, Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, (Madrid: Antonio Machado, 2008), 31.

que el pasado quede alterado por el presente en la misma medida en que el presente está dirigido por el pasado”<sup>54</sup>.

Es de nuevo el azar el que permite una nueva lectura. La imagen que sirve en este caso de vehículo a la rememoración es una imagen que se ha perdido y bajo la cual Nicolás había escrito “El exilio es una foto más. Se trata de hacer como todo el mundo. De vivir como todo el mundo aún si nuestras preocupaciones y las de ellos son diferentes”. El texto ya supone todo un acto de rememoración a partir de la imagen; imagen, podemos especular, íntima y anodina (está en una página donde aparecen otras de él de niño con la familia con la que vivían en Francia, en el campo, etc.), una escena cotidiana que el texto emplaza en ese “lugar” común del exilio, donde se gestaron *Infancia en Berlín* o del *Diario de trabajo* de Brecht.

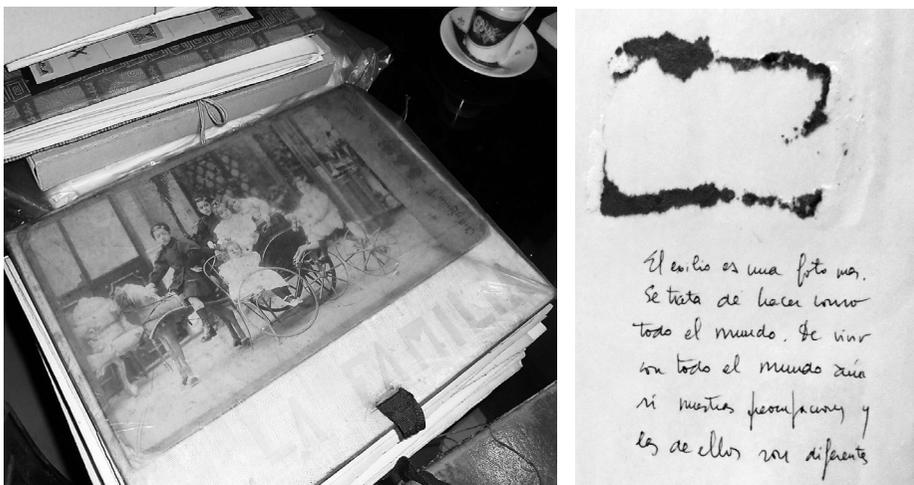


Fig. 12. Álbum familiar de Nicolás Rubió. Detalle del álbum y portada. Fotos de la autora.

54. Citado por Mieke Bal, *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*, (Murcia, CEN-DEAC, 2009), 275.

Que por obra del azar no vemos esa “foto más” que su protagonista consideraba la imagen del exilio, sino sólo su huella claramente definida en el lugar que ocupaba, parece la mejor manera de simbolizar ese algo “que podría ser cualquiera”. No mostrarlo, impidiendo que la imagen del exilio quede ligada a una fotografía concreta.

### SOBRE ESOS LUGARES CAE LA MIRADA DEL CONDENADO<sup>55</sup>

El exilio, la muerte o cualquier catástrofe que amenaza con quebrar nuestros lazos activa la necesidad mnemónica<sup>56</sup>, llevándonos a generar imágenes que muestren que sobrevivimos y, frecuentemente, que lo hacemos en un lugar y unas circunstancias determinadas. En muchas imágenes del recuerdo el lugar físico se revela de extraordinaria importancia, ya sea el más mínimo o el más general (una escultura, una esquina, un país...), ya se represente directamente o a través de símbolos.

*Infancia en Berlín* nos da un excelente ejemplo de esa geografía personal que es sutilmente sintetizada y objetivada sugiriendo una colectiva. Consideremos, por ejemplo, el texto *Steglitzer, esquina Genthiner*, en el que la casa de su abuela es presentada por Benjamin a través de su dirección. Es lo íntimo que puede ser incluido en cualquier mapa, una cartografía al tiempo íntima y colectiva.

Algo parecido logra Brodsky con las fotografías tomadas en el Río de la Plata, en las que los significados se superponen. Lugar de la vivencia infantil, personal, vínculo con la Historia como lugar de desaparición y también lugar de tradición, donde se gesta una genealogía familiar y nacional. El *bios* que deviene *topos*.

55. “Epílogo” de Adorno a la edición de 1950 de *Infancia en Berlín hacia 1900*. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos y cartas*, (Madrid, Cátedra, 1995), 73.

56. Como nos recuerda entre otros Buchloh, se activa en los momentos en los que “los lazos tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos o entre éstos y su representación se ven amenazados”. Benjamin Buchloh, “Gerhard Richter’s «Atlas»: The Anomic Archive”, *October*, 88 (1999), 117-145. Citado por Van Alphen, “Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad”, 35.

Las dos imágenes relacionadas con este lugar son similares y podrían encuadrarse, sobre todo la segunda, en el código bastante reconocible de la fotografía de viajes o de momentos de ocio. Ambas muestran a sus protagonistas posando en la cubierta de un barco y el fotógrafo se ha esmerado en ambos casos en escoger una vista cenital que permita ver bien el agua. En la primera, junto a los chicos, se ve un cartel que dice: “Prohibido permanecer en este lugar”.

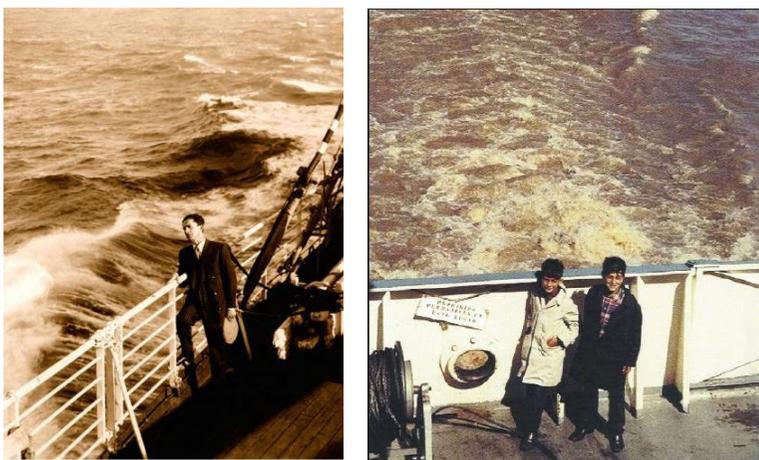


Fig. 13 y Fig. 14. Marcelo Brodsky, dos imágenes del apartado “El Río de la Plata”, de la serie *Buena Memoria*, 1997.

A través de su mera disposición juntas, el argentino traza una línea que recorre todo el destino de la familia a través del río –metáfora privilegiada del discurrir de la vida–, destino íntimamente ligado al del país, que comienza con el exilio o la emigración identificados con el barco y la figura del tío Salomón, y finaliza con la muerte de los desaparecidos, como Fernando, arrojados al Río de la Plata<sup>57</sup>. Las imágenes parten de lo cotidiano y constru-

57. Y cuya genealogía muchos argentinos tratan de seguir gestando al reconvertirlo en un lugar donde la historia que ha tratado de hacerse desaparecer (la del terrorismo de estado) se visibiliza

yen una genealogía familiar y una denuncia social en la que resuenan ecos de otras catástrofes, como la del holocausto, identificado por el origen judío de los Brodsky, al que se aludirá de nuevo en una fotografía que muestra un altar que su madre, escultora, ha realizado en torno a un busto de su hermano, junto al cual ha dispuesto una menorá y unos muñequitos que representan a unos inmigrantes con la torah bajo el brazo.

El barco es un “lugar” emblemático del exilio, al igual que el tren, la frontera o la aduana, imágenes que se repiten en las colecciones de los republicanos exiliados, así como los lugares de origen o destino, ejemplificados éstos frecuentemente de manera simbólica o esquemática (banderas, lugares reconocibles, etc.). En estas imágenes debemos en muchos casos hablar por vez primera de una intencionalidad ya no sólo para elaborar el recuerdo, sino ya en el momento de su creación. Imágenes que querían testificar el paso a otra etapa, al fin y al cabo una supervivencia. No son “profecías” como la de Brodsky, donde ve anticipado el destino de su hermano, sino más bien lugares simbólicos en torno a los cuales elaborar un relato que, para ser narrado, precisa de momentos fuertes de inflexión.



Fig. 15 y Fig. 16. Miguel Esteve en la aduana francesa, c.1941. Colección de la familia.

de nuevo a través de proyectos como el Parque de la Memoria, una de cuyas esculturas está emplazada precisamente en el río.

En este sentido funcionan las fotos del álbum de Rafael Estévez, que muestran a su padre posando en la aduana francesa y en el puesto de control de pasaportes o la inclusión, en el álbum familiar de Andrés Hernández, de la postal que les envió su hermano antes de cruzar a Francia para reunirse con ellos. Decisiones todas ellas tomadas por adultos (o casi) que buscaban marcar esa supervivencia y que juegan un papel predominante a la hora de elaborar el relato por los familiares que las conservan, permitiéndoles traspasar ese umbral que los integra en la historia.

En otras, en cambio, recuperamos la visión profética. Cuando a la pequeña M. Padilla le hicieron esta foto en la escuela no podía ni especular el futuro exilio. No es una imagen que se tomara deliberadamente, pero es leída en términos similares: su protagonista repite invariablemente al mostrarla la misma expresión de “la última foto en España”.



Fig. 17. M. Padilla posando en la escuela frente al mapa de España. Colección de la familia.

El “título” se transmite con la exactitud de ciertos relatos orales una y otra vez narrados. Todos los miembros de la familia se refieren así a ella y no sería de extrañar que alguien (imaginemos la hija de M.) escribiera un día en el álbum, a su lado: “la última foto de mi madre en España, antes del exilio”. En cualquier caso, la fotografía, hecha con otros fines, se resig-

nifica en términos proféticos y reconfigura todo el álbum. Se ha colocado en el extremo superior de dos páginas junto a otras más pequeñas, de peor calidad y ninguna coloreada, de la niña ya en Argentina. Marca ella misma un umbral, una frontera, un sentido de lectura. Su propia materialidad, que la aleja del resto, distingue la patria de origen de la de acogida: España queda simbolizada en una imagen en cartón, resistente, grande y coloreada. Esto es especialmente significativo porque en la colección de la familia hay al menos otra copia de esta foto en papel fotográfico, pequeña, sin colorear, que comparte materialidad con las otras que la hubieran acompañado. Seguramente otra familia, no marcada por el exilio, hubiera seguido un criterio más clásico, guiándose por el parecido formal y disponiendo juntas imágenes de similar aspecto y tamaño. En cambio, se opta deliberadamente por remarcar la diferencia.

El simple proceso de escoger ésta entre las dos imágenes e incluirla en el álbum, espacio privilegiado de la memoria personal en cuanto narración, la convierte en el equivalente visual de expresiones, tan usadas en Benjamin, en torno al origen en *Infancia en Berlín*: “por primera vez”, “las primeras huellas”, “de allí vienen”... Una reconfiguración continua (pensemos en el modo de escribir de Benjamin, que dejaba partes en blanco, insertaba, eliminaba, sintetizaba sus textos o los disponía en uno u otro orden) de un pasado siempre abierto.

## LA IMAGEN OFICIAL

Serge Tisseron decía que “toda fotografía íntima puede convertirse en pública y toda fotografía pública puede usarse de forma íntima<sup>58</sup>”. Las imágenes analizadas hasta el momento muestran cómo las imágenes íntimas devienen en instrumentos poéticos de rememoración colectiva. Mecanismo

58. Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000).

habitual en el arte contemporáneo en el que los retratos fotográficos tienen un estatuto privilegiado, particularmente en prácticas artísticas ligadas a la memoria y la reclamación de justicia, en las que “clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida”<sup>59</sup>.

En ocasiones, las imágenes siguen un camino inverso: una imagen pública, o al menos gestada fuera del ámbito íntimo, con otros fines, es apropiada por el relato íntimo, convirtiéndose en un punto de anclaje fundamental e integrándose en el álbum familiar donde ocupa ese lugar privilegiado que abre el umbral de lo íntimo a lo colectivo<sup>60</sup>.

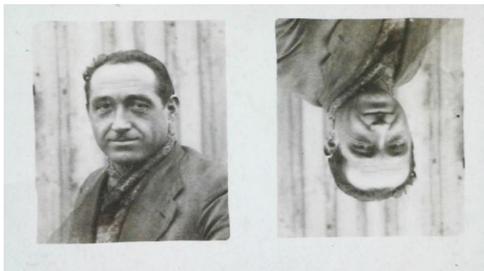


Fig. 18. *Luis Vidaller el día de su entrada al campo de Bram, 1939*. Colección de la familia.



Fig. 19. Marcelo Brodsky, “Fernando en la ESMA”, de la serie *Buena Memoria*, 1997. Además de ser parte de *Buena Memoria* esta foto será central para la gestación de otro libro. Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*, (Buenos Aires, La Marca, 2005).

59. Andrea Giunta. *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014, p.33.

60. Idea ejemplificada por María Rosón en *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos más allá del arte*, (Madrid, Cátedra, 2016), 142 y ss. Ella propone en este libro el ejemplo inverso: el álbum personal de un joven falangista que es utilizado para realizar folletos publicitarios del SEU. Habla de que, en cierto modo, existe una “elección comunitaria” de la que emerge la memoria colectiva.

Durante la narración, a través de las imágenes, de su experiencia infantil en el exilio en Francia, Luis Vidaller privilegia este retrato de su padre. La única imagen que queda de su paso por el campo de internamiento de Bram. Su padre, que nunca le contó nada de ese periodo, había conseguido, con grandes dificultades, llevarse esa foto tras la que él mismo escribió la fecha y el lugar. Un testimonio que, originado con una finalidad oficial, se integra junto a las imágenes familiares y estructura el relato. Un intento de aferrarse al carácter “oficial” de la imagen para unir el destino individual y el colectivo y en ambos mostrar la supervivencia *pese a todo*<sup>61</sup>.

Otra recuperación afanosa por llevar la fotografía oficial al álbum familiar y de allí, de nuevo, al espacio público, es la de esta imagen de Fernando recuperada por su hermano Marcelo. Se trata de su última fotografía, realizada dentro de la ESMA por Víctor Bastera<sup>62</sup>, con la ayuda del cual llegó hasta Marcelo. Esta fotografía que aparece varias veces en la obra con distintas materialidades marca el camino de Marcelo para recuperarla: veremos primero la del expediente, que sólo muestra su rostro, posteriormente el original que continuaba hacia la cintura y finalmente la imagen de la ilustración 19, en la que la imagen recuperada se convierte en una nueva que suma a la recuperación de la imagen ausente el acto de mostrarla (vemos la mano de Bastera, la misma que había apretado el disparador hacía veinte años), evidenciando el poder de estas imágenes del pasado, “si bien Fernando no está más, su imagen aún puede seguir construyendo imágenes nuevas”<sup>63</sup>.

61. Referencia deliberada al título de Didi-Huberman, *Imágenes malgré tout*.

62. Sobre fotos sacadas por Víctor Bastera del CCD de la ESMA ver García, Luis Ignacio y Longoni, Ana, “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos”, en Blejmar Jordana, Fortuny Natalia y García, Luis Ignacio (dirs.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, (Buenos Aires, Librería, 2013), p. 25-44, Claudia Feld, “Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014) [En línea], consultado el 14 de enero de 2017. URL: <http://nuevomundo.revues.org/66939>; DOI: 10.4000/nuevomundo.66939 y Florencia Larralde Armas, “Las fotos sacadas de la ESMA por Víctor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar Argentina”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (2015), 79 – 102.

63. Larralde Armas, “Memorias sobrevivientes”.

Este tipo de fotografías, gestadas como dispositivo de control y que devienen “dispositivos de supresión de identidad” se recuperan y resignifican en otros contextos apropiándose, precisamente, de ese carácter de evidencia. De nuevo éstas “testimonian, certifican y evidencian”, a la vez que “individualizan y desobjetivizan”<sup>64</sup>, lo que permite que su segunda entrada al espacio público sea más efectiva.

Esa apropiación del carácter “legal” de la imagen parece fundamental en el caso de los derrotados a los que la historia les ha negado una plaza. La importancia que se les atribuye revela hasta qué punto la posibilidad de incorporar al relato íntimo un fragmento oficial (una imagen, un documento) que lo ratifique es fundamental incluso en casos, como los vistos, en los que la imagen oficial no difiere a primera vista de cualquier otra<sup>65</sup>.

#### “EL CARÁCTER CIENTÍFICO DE LA HISTORIA SE PAGA CON LA ERRADICACIÓN DE TODO AQUELLO QUE RECUERDE A SU DETERMINACIÓN COMO REMEMORACIÓN”<sup>66</sup>

Podemos concluir, por tanto, que hay mecanismos comunes de rememoración entre los tres casos estudiados en los que la recuperación de ciertas *imágenes* de la infancia y su lectura en claves proféticas parecen estar asociadas a la vivencia de la catástrofe personal y colectiva.

La fragmentación, la búsqueda de mecanismos que permitan traspasar el umbral de la intimidad a lo colectivo y el deseo de encontrar en ese pasado las claves de nuestro presente colectivo son algunos de sus rasgos básicos.

64. Gilles Deleuze, *Posdata sobre las sociedades de control*. Tomado del original en francés que apareció en 1990. “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, *L'Autre Journal*, nº 1, (1990).

65. También es fundamental el documento o imagen oficial cuando emana del presente como un acto de reparación de justicia. Entre las obras que muestran esto podemos citar documentales de realizadores que abordan respectivamente la imagen fotográfica de los represaliados del franquismo y de los desaparecidos de la dictadura argentina, *What Remains* de Jorge Moreno y Lee Douglas, y *El (im)posible olvido*, de Andrés Habegger.

66. Walter Benjamin, citado por Schöttker, “Recordar” en *Conceptos*, 955.

Tarea difícil convertir la propia imagen en el símbolo de una época, toda una heurística de la rememoración que, como dice Kahn refiriéndose a *Infancia en Berlín* “se escribe, hasta en sus menores detalles, con el afán de contar una última vez antes de la catástrofe una infancia singular que valga por todas las infancias”<sup>67</sup> de su época y que entraña peligros porque, como expresa el protagonista de Austerlitz, “nuestra dedicación a la historia, [es] una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie”<sup>68</sup>.

Encontrar esa verdad supone una serie de “trabajos”, de remontajes, de reconstrucciones que deben ser tenidas en cuenta pensando, con Benjamin, que “el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ése que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar”<sup>69</sup>.

Así nos dice mucho más que la mera imagen, nos permite comprender un modo de recordar que supone superar un concepto de la historia lineal, evolutiva y progresiva. Las fotografías, como el recuerdo del que habla Reik, desmembran el flujo de historia. En contra de la memoria, destinada a proteger las impresiones del pasado, estos modos de rememoración personal –sean íntimos, públicos y más o menos políticos o artísticos– muestran cómo se puede construir una memoria histórica desprovista de esa visión tradicional, de cierto historicismo. Una memoria que, en palabras de Didi-Huberman, tome partido por una historia de los vencidos<sup>70</sup>.

67. Prefacio de Robert Kahn a Walter Benjamin, *Sur Proust*. Benjamin, (París, Nous, 2011), 19.

68. W. G. Sebald, *Austerlitz*, 75.

69. Walter Benjamin, “Imágenes que piensan” en *Obras, IV, I*, (Madrid, Abada, 2006), 350.

70. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*, (Madrid, Antonio Machado, 2008).

## BIBLIOGRAFÍA:

- Alphen, Ernst van. “Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad”, *Estudios Visuales*, n° 6 (2009), 30-47.
- Theodor W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos y cartas*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Bataille, Georges. “Réflexions sur le bourreau et la victime”, en *Œuvres complètes XI, Articles, 1944-1949*. París: Gallimard, 1988.
- Benjamin, Walter, “Hacia la imagen de Proust”, en *Obras II, 1*, Madrid: Abada, 2006.
- “Calle de dirección única”, en *Obras IV, 1*. Madrid: Abada, 2006-.
- “Imágenes que piensan” en *Obras, IV, I*, Madrid: Abada, 2006- .
- *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2016.
- Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Borges, Jorge Luis, *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza, 1973.
- Brodsky, Marcelo. *Buena Memoria*. Buenos Aires: La Marca, 1997.
- *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca, 2005.
- Buchloh, Benjamin, “Gerhard Richter’s «Atlas»: The Anomic Archive”, *October*, 88 (1999), 117-145.
- Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina: Memorias, representaciones e ideas*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, *L’Autre Journal*, n° 1, (1990).
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Farge, Arlette. *Le goût de l’archive*. París: Seuil, 1989.
- Feld, Claudia. “Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014) [En línea], consultado el 14 de enero de 2017. URL: <http://nuevomundo.revues.org/66939>; DOI: 10.4000/nuevomundo.66939.
- García, Luis Ignacio y Longoni, Ana, “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos”, en Blejmar Jordana, Fortuny Natalia y García, Luis Ignacio (dirs.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Librería, 2013, p. 25-44.
- Gibert, Hervé. *L’image fantôme*. París: Les éditions de Minuit, 1981.
- Giunta, Andrea. *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France, 1968.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria*. Madrid: Carpe Noctem, 2005.
- Huysen, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en *Nexo. Un Ensayo Fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca editora, 2001. 7-11.
- Jelin, Elisabeth. “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”, en Huffschmid, A. y Durán, V. (eds.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2012, 70-83.
- Kahn, Robert, “Presentation” en *Sur Proust*, París : Nous, 2011, 7-26.
- Larralde Armas, Florencia. “Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición ALHIM (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto)”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers*, n° 30 (2015), [En línea], 30 | 2015, Consultado el 16 enero

- de 2017.
- “Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar Argentina”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (2015), 79 – 102.
- Lavelle, Patricia. “Les forces anticipatrices de l’œuvre littéraire: sur l’espoir dans le passé”, *Revue germanique internationale*, n° 17 (2013) [En línea], consultado el 24 de enero de 2017. URL: <http://rgi.revues.org/1383>.
- Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Rubí: Barcelona, 2003.
- Montazami, Morad. “Photo trouvée, image perdue”, *Conserveries mémorielles*, 2 (2007) [En línea], consultado el 24 de enero de 2017. URL: <http://cm.revues.org/162>.
- Moreno, Jorge. “La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16 (2014), 83-103.
- Nabokov, Vladimir. *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Richard, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos más allá del arte*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Sánchez Carretero, Cristina, “Desde Madrid con amor. La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas”, en Ortiz García, Carmen, Cea Gutiérrez, Antonio y Sánchez Carretero, Cristina (coords.), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC, 2005. 211-218.
- Schöttker, Detlev, “Recordar”, en Michael Opitz, y Erdmut Wizisla, *Conceptos en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014. 955-XX.
- Sebald, W. G. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- *Vértigo*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Szondi, Peter. “L’espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin”, *Revue germanique internationale*, n° 17 (2013) [En línea], consultado el 23 de enero de 2017. URL: <http://rgi.revues.org/1388>.
- Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- Zelizer, Barbie. *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera’s eye*. Chicago: The University Chicago Press, 1998.
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.