

TESIS DOCTORAL

2019

**HABITAR LA IMAGEN.
UNA APROXIMACIÓN A LA FOTOGRAFÍA
DOMÉSTICA DE LOS REPUBLICANOS
DURANTE EL FRANQUISMO.**

Mónica Alonso Riveiro

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA
DEL ARTE Y TERRITORIO**

**Dirigida por
SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN
Catedrática del departamento de historia del arte.
UNED**

à Arnaud

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera ni comenzado sin Yayo Aznar, mi directora, a quien conocí defendiendo mi TFM, cuando este tema de investigación comenzaba a ser importante para mí, y que confió en mi investigación, y en mí, desde el primer momento. Ella es la primera a quien quiero agradecerle esa confianza sin la cual no hubiera seguido adelante ni optado a la FPI que me ha permitido, finalmente, dedicarme plenamente a la investigación. Muchas gracias, Yayo, porque todo lo que me ha aportado esta tesis (conocimientos, viajes, experiencias, y también afectos) no hubiera existido sin ti.

Como tampoco hubiera existido sin todas las personas que han colaborado compartiendo sus imágenes y su memoria. A todos ellos les agradezco el cariño con que me han abierto las puertas de sus recuerdos y, muchas veces, de sus casas, pese a que, a veces, no acertasen a comprender del todo qué podíamos contar con sus imágenes; pero que han intuido, todos ellos, que sus imágenes ayudarían a seguir la historia, a ver lo escrito que, en palabras de Aub, es el único modo de leer lo que sigue. Quiero agradecer muy especialmente a aquellos que, pese a la edad y la fatiga, siempre han estado allí: a Rafael Esteve y su esposa Ghislaine, a Ángel Fernández, a Andrés Hernández; también a aquellos que han tenido la generosidad de mostrar las imágenes de los suyos que podríamos llamar “vencedores”, sin temer juicios de ningún tipo.

Llegar a todas estas personas no hubiera sido posible sin la realización de varias estancias de investigación, posibilitadas por la financiación del banco Santander y Sabadell, instituciones a quienes agradezco el apoyo a la investigación en nuestro país. A todas las personas que me han acogido a lo largo de las mismas, en Toulouse, Buenos Aires y París les agradezco su ayuda: a François Godicheau, a Diana Wechsler y a Brice Chamouleau y todo el grupo de París 8. También a todas las asociaciones que en estos países luchan por perpetuar la memoria republicana y una parte de la historia de nuestro país.

También quiero agradecer el apoyo del departamento de Historia del Arte de la UNED y de mi grupo de investigación “Experiencias de lo político en la España del franquismo” y los intercambios que hemos mantenido. Estoy encantada de haber conocido a Jesús López, a Dorina, a Jorge Moreno, a Lidia Mateo, a Inés Plasencia, a todos los doctorandos que han compartido inquietudes, a Germán Labrador, que me ha dado siempre ánimos y valiosos consejos.

También quiero agradecer a mis compañeros de la Biblioteca Nacional de España, a Isabel García Ortega por haber confiado en mí para la clasificación del fondo de fotos de la Guerra Civil que me ha acompañado una buena parte de esta investigación y que me ha ayudado a poner en imágenes esa cesura de que parte mi investigación. Nunca olvidaré el tiempo que he pasado con Ana entre esas cajas azules, que ha sido estupendo a nivel personal y profesional.

Y, sobre todo, quiero agradecer a mis amigos, que siempre han estado ahí, que me han escuchado hablar de fotos sin parar, que me han ayudado a pensar porque, cuando se trata de fotos y recuerdos, todos tenemos imágenes que nos acompañan. A Elías, a Francisco Láuzara, sin cuya perfecta mezcla de idealismo y pragmatismo nunca me hubiera embarcado en esto, a Carolina, a Susana, a Iván, y a Miri, que además de una gran amiga es una excelente contadora de historias. También, en Francia, a Samya y Emmanuel con quien he compartido fin de tesis y dudas, y a Arnaud de Paepe que me ha ayudado a darle forma a este montón de páginas.

También a mi familia. A mis padres, que siempre me han ayudado, a la pequeña familia Ares Alonso que no deja de crecer, a mis tías Rosita, Oliva e Isabel, siempre dispuestas a abrir las cajas de fotos y a contar cualquier historia con una sonrisa en la cara.

Y, sobre todo, a Arnaud, que -como su una foto suya, llegada en barco y salvada por la *poste* francesa- me ha acompañado los cuatro años de este trabajo, incluso cuando estaba lejos. Gracias, *capitaine*, por ayudarme a apreciar lo infra-ordinario y por mostrarme que hacerse fotos no es sólo un acto de nostalgia.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN	6
I. El archivo. ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo nos interroga?.....	9
III. Aferrar lo inasible. Pensar con la imagen, pensar con el fragmento.	17
IV. Estructura. Plan.	25
V. La escritura. Coincidencias. Casos. Ética.....	30
CAPÍTULO I. SUSPENDER EL TIEMPO, HABITAR LA IMAGEN. LOS RETRATOS DE ESTUDIO Y EL RETORNO DEL AURA.	36
1. Convocar al pasado.	42
2. Suspender el tiempo.	71
3. Representar lo irrepresentable.....	80
4. El fracaso de la invención de la memoria.....	91
5. La espera.	101
INTERLUDIO: HABITAR EL PRESENTE. LAS INSTANTÁNEAS DEL EXILIO.	115
CAPÍTULO II: “SE TRATA DE HACER COMO TODO EL MUNDO”	130
1. Hacer como todo el mundo.	137
2. El disfraz.	148
3. Tirar para adelante, “faire avec...”	172
4. Las fisuras.	178
5. “Escribir con un lenguaje ajeno”.....	185
SEGUNDO INTERLUDIO. LA IMAGEN AUSENTE.	204
CAPÍTULO III. REHABITAR EL PASADO. INSCRIBIRSE EN LA HISTORIA.....	211
1. Salvar la imagen. Cualquier fotografía puede ser una imagen de la memoria.	214
La mirada de los otros: la mirada del poder. La imagen-prueba.	214
La mirada de los otros: las miradas ajenas.	235
La mirada de los otros: el extranjero, <i>le voyant</i>	243
2. <i>Rehabitar</i> la imagen. Habitar el pasado.	250
3. Hacer visible la imagen necesaria. Expulsar a los espectros.....	259
4. Recordar. Ver.	288
EPÍLOGO.....	300
Lista de figuras:.....	302
Bibliografía:	309
Fuentes primarias:	329

¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?
Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*

Es más interesante pensar que saber, pero no que mirar
Goethe, *Máximas y reflexiones*

Si je m'apprête à parler longuement de fantômes (...) c'est au nom de la *justice*.
Jaques Derrida, *Spectres de Marx*

No hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita
concatenación de efectos y causas (...) el mundo visible se da entero en cada
representación.
Jorge Luis Borges, *El Zahir*

INTRODUCCIÓN

2 August. Deutschland hat Rufland den Krieg erkärt. - Nachmittag Schwimmschule.
(Franz Kafka, *Diario*)

Hace tiempo encontré citada, ya no recuerdo dónde, una frase que Kafka escribió en su diario el 2 de agosto de 1914. “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. -Tarde. Escuela de natación” (1975, 262). Esta frase me ha acompañado, como un murmullo de fondo (y como una imagen, ya que recuerdo haberla visto escrita como aparece más arriba, en una sola línea) a lo largo de los años que ha durado esta investigación.

Puede parecer extraño que la frase escogida para abrir una tesis acerca de la fotografía doméstica durante el franquismo -y una de las que más se repetirá en la misma- provenga del diario de un hombre de Praga que, un día de verano, se disponía a tomar su curso de natación, o a ir a nadar, mientras la guerra estallaba a su alrededor, pocos años antes de que otro hombre hubiera declarado, en España, que *la guerra [había] terminado*.

La explicación es simple y puede servir para aclarar, desde el comienzo, el difícil lugar donde hemos de situarnos para tratar de asir un objeto de estudio tan complejo como la fotografía doméstica¹, en la cual se juegan elementos tan importantes como la (auto) representación y donde se produce una muy particular escritura de sí y de los próximos. Pero que es mucho más que eso: la fotografía trasciende la mera representación y es un *lugar*² que sirve a fines tan importantes como garantizar la unidad familiar, un lugar a través del que relacionarse con los seres queridos y donde asegurar su salvación, si identificamos esta con la memoria.

Todos estos deseos, usos y anhelos se encuentran en cada imagen, que podemos ver de un vistazo, como la frase de Kafka, de un modo rápido, desinteresado, viendo simplemente un niño posando ante un edificio en construcción, o una familia muy arreglada en el estudio de un fotógrafo; pero que, cuando la miramos (la pensamos) despacio, se muestra de una extrema complejidad: como el lugar de una (a)temporalidad

¹ La utilización del término de fotografía doméstica supone una elección difícil. A veces, me referiré a ella también como fotografía familiar, particularmente cuando se trata de resaltar el uso de la misma para reforzar los vínculos familiares. Ninguno de los dos términos es siempre exacto ya que no se trata sólo de fotos, ni sólo de fotos que representen a la familia, ni sólo de fotos hechas en casa, por los próximos. Ambos se aproximan, y a ellos podría también añadirse la categoría de fotografía íntima, si pensamos con Pardo (1996) de que la intimidad es el arte de narrar la vida. En este sentido el objeto de estudio serían aquellas fotografías con que se narra la vida y se construye la historia y la identidad personal y familiar.

² El término *lugar* se usará en el texto de un modo muy próximo al de *estancia* en Agamben, 1995, como un lugar en que aquello que es imposible en el mundo real y material puede comenzar a cobrar una suerte de realidad. Sobre todo esto, así como con la proximidad con el *topoi* platónico, volveré más adelante.

muy especial en que lo cotidiano y lo excepcional, y lo íntimo y lo colectivo, se encuentran unidos, indisolublemente, como en la frase del diario. Unidos y a veces contrastados; separados, como por un punto, pero listos para unirse de nuevo, en una danza infinita que es el síntoma de una relación dialéctica que se produce en estas imágenes entre lo que podríamos llamar el tiempo personal y el tiempo histórico³.

Cada una de los cientos de fotografías de familias represaliadas por el franquismo que componen el *archivo* de esta investigación y que he mirado los últimos años es un lugar donde se citan distintos tiempos (personal e histórico), lo íntimo y lo colectivo y, ante todo, el lugar en que estas categorías se *intrincan*⁴ y tienden a difuminarse. ¿Por qué hablar de natación y de la guerra en Rusia en una misma línea? ¿por qué una imagen proveniente de un archivo de control termina formando parte de las fotografías que se llevan en la cartera de un ser querido? ¿por qué las imágenes hechas por una mujer para comunicarse con su marido exiliado son retratos tan asépticos como esas fotos de identidad? ¿por qué, cuando la guerra ha terminado -que es el lugar en que esta investigación comienza- una viuda acude al estudio de un fotógrafo con la fotografía de su esposo, muerto, para conseguir una imagen que los represente juntos, una imagen que redima a su casa de las huellas de la guerra, como si ésta no sólo hubiera acabado, sino que no hubiera tenido lugar?

Unas fotografías que, desde todas las preguntas que nos hacen, desde el desequilibrio que instalan en nuestra mirada, generan una *hantise* que me hace mirarlas continuamente, a ellas y, junto a ellas, al pasado del que provienen⁵. Una *hantise* que, como en la frase de Kafka proviene, ante todo, de su ambigüedad, del modo en que ante mis ojos se transfigura continuamente, donde lo íntimo (la escuela de natación, esa tarde) se me aparece como un refugio de la Historia (la guerra)⁶ y, alternativamente, o al tiempo,

³ Al referirme a esta oposición, que no siempre es tal, entre tiempo personal e histórico, retomo los términos y el quehacer de van Alphen, 2009.

⁴ El término intrincar, tal como lo usa Derrida (1972) alude al tiempo a la complejidad de los fenómenos como a la estructura del haz de luz (espectral), anticipando así otro término, el de espectro, que será fundamental en la constelación de ideas del texto.

⁵ Utilizaré a menudo el término *hanter* directamente en francés en este estudio para apropiarme de su riqueza que permite aludir a una obsesión, a una idea recurrente, pero también al *encantamiento* que provoca en nosotros un fantasma, o un espectro (Derrida, 1993), instalando una constelación de ideas fundamental para este trabajo.

⁶ Cuando escribo Historia así, con mayúsculas, -algo que repetiré voluntariamente en el texto- es para referirme a la concepción más clásica de la disciplina, limitada a los hechos empíricos, a lo cronológico y hecha a base de datos “aussi courte(s), générale(s) et pauvre(s) de sens que la plupart des inscriptions qu'on lit sur les tombeaux” esa historia que “ressemble à un cimetière où l'espace est mesuré, et où il faut, à chaque instant, trouver de la place pour de nouvelles tombes” (Halbwachs, 1968, 100) Bien que este término, usado así, sea anacrónico, me sirve para posicionarme en algunos momentos, sobre todo en lo que respecta a la temporalidad o la (aparente) oposición que esta mantiene con la memoria.

lo íntimo me parece contaminado por la Historia, unido a ella, como en esta frase, para siempre; pero no se detiene aquí y todavía me parece, a veces, que cada imagen es una suerte de umbral por el que, a partir de una experiencia íntima, penetrar a la historia. Pero sobre ello volveré más despacio, más adelante, porque en cierto modo los modos de mirarla han determinado la estructura de este texto.

Quiero, antes de presentar mi archivo de imágenes y el modo en que me he acercado a ellas, hacer una breve referencia al título y la relación que mantiene, también, con la frase de Kafka. Cuando hablo de *habitar* la imagen, ¿a quién me refiero? ¿quién – o qué- habita las imágenes? ¿por qué uso este término y cuál es la relación con lo que acabo de contar? La primera vez que escribí esta palabra, al modo de un modo consciente, central, fue para dar título a un artículo (Alonso Riveiro, [2018]) y cuando hablaba de habitar la imagen pensaba, ante todo, en la fotografía íntima como un lugar en que los retratados podían llevar una vida *autre*, una vida, en palabras de Foucault, donde no seamos gobernados (2009). Habitar la imagen sería, desde esta óptica, un modo de huir y de resistir a la dominación, de dar a esa *vida otra*, al menos, una existencia visual, cuya importancia se demostrará a lo largo de este estudio. Y como las formas de dominio son múltiples, múltiples son los modos de huirlas.

Algunas, parecen huidas casi literales: la fotografía es un lugar donde habitar de otro modo, donde redimirse de las huellas de la historia, lugares seguros donde habitar. En otros casos, se trata no tanto de huir de lo Real como de huir de una memoria hegemónica que parece invitar a los derrotados a olvidar su participación en una historia que corre el riesgo de devenir un espectro, como si esas historias (mínimas, múltiples, plurales) nunca hubieran sucedido (Marzo, 2017). Resistir, con ayuda de la imagen, implica en este caso habitarla de otro modo, *rehabitarla*, volver a ella, entrar por ella como por un *umbral* al pasado, para verla de otro modo.

Pero hay un tercer modo en que el verbo *habitar* se relaciona con estas fotografías y que tiene que ver, precisamente, con el modo en que ellas me (nos) interpelan hoy. Porque hay algo de ingobernable en las imágenes: laten, sudan, desequilibran nuestras convicciones sobre nuestro pasado, y sobre las propias imágenes. Una vez que una imagen ha instalado sus preguntas, es difícil olvidarlas. Nos obsesionan, nos habitan⁷. Constatamos que se ha producido una suerte de inversión: las imágenes pasan de ser huellas que rastreamos, a quienes interrogamos, a ser ellas mismas quienes se nos

⁷ En francés, lengua que me ha acompañado mucho en esta investigación, *habiter* se utiliza, de modo figurado como “occuper quelqu'un”, siendo sinónimo de *hanter*, *obséder*, *posséder*.

aparecen, quienes nos interrogan⁸. Y en este quehacer manifiestan su carácter espectral, sobre el que volveré más adelante largamente porque, como los espectros, parecen regresar para hacernos preguntas, o para buscar la verdad.

I. El archivo. ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo nos interroga?

Comencemos por el principio. Por las preguntas de que partió esta investigación antes de que las imágenes comenzaran a interpelarme a mí. Hechos tan simples como que, por ejemplo, en mi casa, no se haya conservado ninguna imagen de mi padre, nacido en 1936, hasta su juventud, bien entrados los años 50. Que de mi abuela no quede tampoco ninguna imagen que no sea un retrato de estudio (como los de las figs. I-10 y I-11) a excepción de una fotografía que la muestra con sus dos hermanas a inicios de los años 30, antes de la guerra. Esto, que me sorprendía, se desveló, a lo largo de una investigación sobre la fotografía doméstica durante el primer franquismo, como la norma para muchas familias.

La primera fotografía de este texto es un excelente ejemplo: se trata de un retrato de estudio de Carmen Souto, esposa de un miembro del ejército republicano, con sus cuatro hijos (fig. I-1). La fotografía, realizada en Galicia durante el exilio en Francia de su esposo, es la única que la familia pose desde el final de la guerra hasta que todos se reunieron en el exilio, varios años después. Se trata de un retrato de estudio, de gran calidad, en que late el deseo de dejar la mejor imagen posible, de *redimirla* de toda marca de la historia, que nada se sepa de lo que les sucedía. Pero que en cierto modo ha fracasado y, desde su asepsia, desde su idealización -que no son tales-, hoy nos interpela; por la manifiesta ausencia del padre, por sus resonancias oníricas, por la soledad desde que debe cumplir una tarea tan compleja como representar años y años de la vida (y años tan complejos) de una familia de la que parece no decirnos nada.

Decía Pascal que “nadie muere tan pobre que no deje alguna cosa”, pero, tratándose de imágenes de la posguerra a veces queda muy poco, casi nada; y parte de lo que queda, parece vacío de sentido, estereotipado y muy alejado de lo real, de una imagen a la que intuitivamente podríamos considerar capaz de hacernos tocar esa intimidad. Aunque ¿no es precisamente a través de esa distancia donde podemos sino tocarla, sí

⁸ Esta inversión entre ser quien interroga para pasar a ser quien es interrogado me ha acompañado durante toda la investigación y se mueve en una lógica que es la propia del espectro (que primero parece convocarse, pero, finalmente, aparece cuando lo desea, se manifiesta sin ser convocado) y del *aura* entendida como la capacidad del objeto aurático de hacernos “alzar la vista”. Benjamin, 2004, 148.

rozarla, entreverla? ¿no es esa lejanía que nos sorprende un síntoma de que algo se tambalea? Algo que es, evidentemente, la familia, pero algo más, también nuestras certezas, lo que esperamos ver.

De este desasosiego provino una investigación que pretendía, ante todo, tratar de encontrar las huellas de este periodo, no tanto para saber -no había ciertamente una hipótesis-, sino por el mero deseo de mirar, de poder ver algo a partir de lo que pensar. En el curso de esta investigación sobre la fotografía familiar durante el primer franquismo⁹ constaté, sobre todo con el trato con algunas familias, que la ausencia de imágenes, - y los anhelos de que estas surgen, la importancia de lo que muestran, el papel que ocupan en las casas- se radicaliza para las familias republicanas en las que las posibilidades de tomarse esas imágenes eran más limitadas y los usos a que iban destinadas muy distintos.

Porque si en muchas casas, tanto de vencedores como de derrotados, en la inmediata posguerra la fotografía servía para construir duelos; en otras, (las de los vencidos), la imagen no sólo servía a cumplir ese duelo, ni por supuesto a representar el orden que volvía a reinar en las casas¹⁰, sino que se ponía al servicio de otros usos: de mostrar una normalización que no era tal; de representar aquello que no podía suceder pero que para las familias era cierto (como su unión) dando consistencia material a esa vida otra, más auténtica que un real percibido como apócrifo, o de instaurar una comunicación con los seres queridos en el exilio o la cárcel.

He parafraseado, anteriormente, la frase final del último comunicado de guerra emitido en Burgos por Franco el 1 de abril de 1939: “la guerra ha terminado”. Una frase que aparece en el documento escrita en una sola línea, en mayúsculas, pero que tras examinar las fotografías de esta investigación podría ponerse más bien entre interrogantes. Cuando miramos las fotos que los derrotados toman tras el fin de la guerra y vemos el desorden que las habita, difícilmente podemos pensar en un fin y, tras él, un nuevo comienzo, ¿no es más bien un fin y, después, ningún comienzo? Ningún comienzo,

⁹ Me refiero a mi trabajo de fin de máster *La fotografía familiar durante el primer franquismo. Supervivencia, anacronismo y ficción en el retrato de familia (1939-1955)*, en el que no establecía una separación entre vencedores y derrotados. Si bien este trabajo parte de esta distinción quiero señalar desde el inicio que, en ocasiones, no será determinante, ya que hay usos de la fotografía –particularmente el desarrollo del duelo íntimo- que se dará en varios bandos y ciertas características definitorias que, veremos, dependen más de la clase social o de una diferencia rural/urbano, etc. Todo ello tratará de aclararse en el análisis de cada imagen del modo más riguroso posible.

¹⁰ Esta afirmación es algo reduccionista en lo que se refiere a los vencedores cuyo cotidiano y cuya memoria también se vieron afectadas por una memoria hegemónica cuyas consecuencias, no por haber sido creada por una ideología más cercana, también deben estudiarse en un camino abierto de un modo muy interesante por Fernández de Mata, 2009.

al menos no un comienzo único, como la vuelta al retorno, a la raíz, que se promovía desde el régimen, sino múltiples tentativas de recomenzar, como se puede, que revelan más bien el desequilibrio desde el que son creadas, la relación trastocada con la realidad de quienes aparecen en ellas y los deseos, afanes, usos y fantasías que subyacen tras ellas y los que sirven.

Ante ellas, las preguntas posibles son: ¿cómo se materializan en la imagen esos distintos usos y esos afanes, deseos o fantasías¹¹? ¿qué fotografías deja en un álbum familiar la correspondencia con un padrino que está en prisión? ¿cómo una familia que comienza a rehacer su vida en Toulouse convierte esto en imágenes? ¿qué escoge mostrar, y qué no? ¿cómo lo hace la otra parte de su familia, que ha permanecido en España? La respuesta, muchas veces, es sorprendente de tan simple: tratando, - por otra parte, como la mayor parte de las personas cuando se fotografía-, de dejar la mejor imagen posible; algo que, en ocasiones, deja en los álbumes fotografías de apariencia anodina que nos obligan una y otra vez a *situar* la mirada y a pensar de nuevo¹².

Si examinamos las imágenes que persisten hoy en nuestra mente de los republicanos, constatamos la existencia de un imaginario bífido¹³. De una parte, durante la guerra, un imaginario heroico: milicianos, mujeres en las trincheras, llenos de fuerza y esperanza. Y, a continuación, a medida que avanza la guerra, aparecen, poco a poco, los vencidos: mujeres peladas, niños asustados, cientos de personas cruzando la frontera, hombres encarcelados o condenados a trabajos forzados... y, tras la guerra, nada. Una ausencia total de imágenes, ni de héroes ni de derrotados. Sabemos que hay continuaciones muy diversas: vidas en el exilio, separados o unidos, en la prisión, personas que se *refugiaron* en manicomios, o en las capitales donde se estaba menos señalado o era más fácil conseguir un trabajo... pero esas experiencias parecen haber sucedido a escondidas, sin convertirse en imágenes.

La lógica nos dice que, en cambio, no debió ser así, que si un hombre, o una familia, tiene un *lugar* donde representar esa vida que, desde un lugar inestable, se

¹¹ El término fantasía en este estudio será empleado a partir de Lacan (1986 y otros) en cuanto realización imaginaria de un deseo inconsciente; pero es, también, la que nos permite saber qué deseamos, siendo la fantasía, la *formación fantasmática*, la “respuesta al enigma del *che vuoi?*” (Žižek, 2005, 18).

¹² Uso el término situar del mismo modo interesado que Didi-Huberman (particularmente 2009).

¹³ El término republicano, con que me refiero de manera general a todos los protagonistas de este estudio, adolece de una cierta simplificación. Quizá debiera sustituirse por el de antifascistas en el que, seguramente, todos los que aparecen se sintieran reconocidos, pero he optado por privilegiar el término más usado. También me refiero en ocasiones a ellos como vencidos o derrotados sin que estos términos tengan que ver con una actitud sino con el mero resultado de la guerra. Finalizando con las aclaraciones terminológicas, he mantenido el uso de Guerra Civil por ser el más común, aunque sé que algunas de las personas que han participado con sus imágenes preferirían la designación de Guerra de España.

reconstruye, se reinicia, como mejor se puede; y un lugar que pruebe, además, su supervivencia y el mantenimiento de su dignidad, no va a renunciar fácilmente a él. Y la fotografía, donde el valor de autenticación es mayor que el de representación (Barthes, 1980) es un lugar ideal. Es, además, un lugar donde se puede incluso vivir otra vida, a espaldas de la Historia, donde la familia permanece unida, donde el cotidiano que le rodea (sea el del campo de concentración, el de la cárcel, el de una vida sin el ser querido) puede desaparecer con la ayuda de unas cuantas argucias y una cámara de fotos.

La imagen (de uno mismo, de los seres queridos) es en este momento, en que la memoria parece tan frágil, en que todo está en riesgo, preciosa¹⁴. La fotografía, nos cuentan los historiadores, se convirtió en los primeros años que siguieron a la guerra en objeto de estraperlo (López Mondéjar, 1996, 37), un lujo que, como la criogenización, se percibe como una garantía ante la muerte (Guibert, 1981, 54).

En este contexto, la importancia de la imagen es doble. Por una parte, la más evidente, parece fundamental poseer la imagen, de uno mismo y de los próximos: porque con la de estos - sobre todo en ausencia de los representados- se mantiene una relación muy especial, deviniendo su fotografía sustituta de su cuerpo ausente. Recuerdo haber visto, y leído, una carta de una joven que decía, simplemente: “querría fotos de toda la familia. Incluso esas que ya he visto, esa de papá, de mamá con R., la última, donde está tan mona (...) fotos, por favor, es más importante para mí que comer, fotos, por favor, es todo para mí” (Chéroux, 2001, 23). Esta voz, tomada prestada a una joven en un campo de concentración podría ser la de muchos republicanos a los que poco importaba haber visto mil veces esos retratos tan queridos con los que, en ausencia del retratado, se mantiene una relación corporal que testimonian las marcas y arrugas de sus fotografías¹⁵.

Este papel vicario, señalado por la antropología desde antiguo, convierte a ciertas fotografías en lo máspreciado y, como sucede con todo lo que es importante para el hombre, pueden devenir objeto de sacrificios, castigos y chantajes. Se puede correr peligro por conservar una imagen o, el enemigo, puede convertirla en un modo más de ejercer su poder: “¿Ve? Ha tenido Ud. carta, y me parece que vienen hasta fotos de sus

¹⁴ En unos momentos, como en esta frase, escojo el término imagen frente a fotografía porque es un término más amplio (imagen de la memoria, del pensamiento). Aunque las aclaraciones teóricas de un término como *imagen* podrían ser infinitas, me limito a aclarar que, de modo general, se reservará fotografía para resaltar el aspecto material, físico. En los momentos necesarios se darán precisiones más concretas.

¹⁵ Como muestra también el testimonio recogido por Chéroux de Olga Lengyel que, ante el miedo de que sus carceleros le arrebatasen las fotos de los suyos que escondía, rompió sus rostros en pedazos y los metió bajo su lengua, (2001, 25) estableciendo una sorprendente relación corporal con los mismos.

nietos” diría un carcelero franquista a un preso republicano- “pero ¿ve lo que pasa? Ahora se queda Ud. sin ver a sus nietos” (Moreno, 2008, 253).

Pero la fotografía es también fundamental en otro sentido: no se trata sólo de poseer la imagen del amado, sino también de devenir uno mismo una imagen, convertirse en fotografía. Una imagen, escribía Sartre en 1935, “est un acte et non une chose” (2012, 162). Forzando la cita, estas imágenes son actos de dignificación, de subjetivación, de escritura de sí. Son lugares donde vivir de otro modo, donde representar y poseer lo máspreciado, a los que se llega tras un viaje, que tiene algo de ritual, o tras un sacrificio: se podía delinquir, o poner en riesgo la vida por una fotografía, se podía dejar de comer para reunir el dinero que costaba un retrato. De esta importancia, difícilmente comprendida por todos, quedan huellas en las imágenes como la extremada corrección de algunas, las miradas en los rostros de niños que no parecen comprender por qué en medio de su cotidiano, de pronto, había que ir al fotógrafo, que vestirse así, por qué había que ir hasta el estudio del fotógrafo (un viaje que algunos narran con extrañeza, acompañados del hambre, Moreno, 2018, 154) o por qué había que visitar lugares del pasado, para fotografiarse en ellos...

Estas huellas pueden seguirse, y quizá descifrarse¹⁶, y, al mirar cada una de estas fotografías sabiendo lo difícil que era hacérselas no olvido que hay tras ellas una elección: la de devenir imagen, la de representarse a sí mismo, ejerciendo esa capacidad que “eleva al hombre infinitamente por encima de todos los demás seres que viven en la tierra” (Kant, 1991, 17)¹⁷.

Cada una de estas fotografías muestra la importancia que en este momento toma la imagen. En algunos casos, como veremos, lo hacen de un modo muy evidente: muertos que se convocan en fotomontajes, ausencias que, al tratar de suplirlas, se resaltan. En otras, las huellas son sutiles: un extremo cuidado en preparar la imagen, su aparición en un lugar donde no se espera, o, finalmente, la aparición, en el seno de colecciones familiares, que habremos visto afanadas por redimirse de las huellas de la historia, de imágenes muy concretas que se aferran a lo Real del modo más feroz, reivindicando el modo en que han sido marcadas por la historia. Imágenes que se mueven en la tensión

¹⁶ Pienso aquí en la ciencia cinegética, determinada por un paradigma indicial en la que Ginzburg entrevé el que es probablemente “el gesto más antiguo de la historia intelectual de la humanidad: el del cazador agazapado en el barro que escruta las huellas de una presa” (1980, 11).

¹⁷ Hay toda una tradición que relaciona la realización de un retrato (un doble, una imagen) con un sacrificio, cercano a la muerte, o al menos con un rito. Sobre la necesidad del ser vivo original de morir para dar la vida a su imagen ver la nota 92 del cap. I, p. 56.

dialéctica entre huir a su tiempo y crear otro y entre tratar de inscribirse en el mismo. Los deseos de evasión, de normalización a toda costa o de inscripción son tres síntomas que, en el mismo interior de las imágenes, apuntan a una relación trastocada del hombre con la imagen de sí mismo y con el tiempo que tan difícilmente habitaban.

Si he hablado tan largamente de huellas es porque es a través de ellas que las fotografías nos chocan, nos punzan, o como diría Didi-Huberman, *arden*¹⁸. Nos obligan a detenernos, a mirar de nuevo, a tratar de comprenderlas. Este deseo de comprensión pasa, para mí, por indagar también en las condiciones de su creación; de tratar, en cada momento, de situarme en ese lugar (distinto para cada uno) en que la guerra ha terminado y, desde allí, mirar¹⁹.

Decía Goethe que “es más interesante pensar que saber, pero no que mirar” (1996, §242, citado por Didi-Huberman, 2010a, 94) y con él quiero aclarar que no se trata de obtener certitudes sobre este pasado, ni sobre las intenciones con que se tomaron estas imágenes (imposible saber hasta qué punto las familias podían controlar sus propias imágenes, cuanto de su voluntad hay en ellas y cuanto de limitaciones materiales, de fantasías, de la intervención del propio fotógrafo, etc.); se trata ante todo de mirar. De admitir que por mucho que miremos saber no es fácil, pero que, teniendo las imágenes, siempre podemos pensar.

No se trata de buscar en estas imágenes pruebas concluyentes -nos movemos en una “région que n’est plus celle de la preuve mais celle d’une épaisseur où vérité et légende se confondent et se renforcent mutuellement” (Bailly, 2006, 43)²⁰-, ni tampoco de narrar historias individuales con ellas, sino de aproximarse a dos saberes *menores*: por una parte, el que se refiere a los anhelos, deseos y necesidades de que surgen estas imágenes, de las que ellas son síntoma, un saber que será inevitablemente conjetural²¹. Y, junto a este, indisolublemente unida, preguntarnos por cómo éstas nos sirven para aproximarnos a nuestro pasado. ¿cómo nos interpelan, cómo nos interrogan? ¿qué nos invitan a pensar?

¹⁸ Se establece una constelación entre las ideas de *shock* en Benjamin, *punctum* en Barthes, y el modo en que las imágenes *brûlent* para Didi-Huberman (2006b). Estos tres términos son, finalmente, tres modos de designar un mismo carácter sintomático de la imagen, ya anticipado y sobre el que volveré más adelante.

¹⁹ ¿No subyace también la idea de que más que estudiar los signos se impone el análisis de sus modos de producción? (Eco, 2000, Ginzburg, 1989)

²⁰ Y continúa Bailly: “ce qui a aussi (...) pour effet d’augmenter la puissance d’aura de l’image photographique” (*ibid.*), introduciendo la idea de aura sobre la que volveré detalladamente más adelante, pero a la que no quería dejar de apuntar en esta introducción.

²¹ Sobre el carácter probable del conocimiento histórico ver Ginzburg (1980 y en conjunto toda su obra) y Bloch, 2001.

En ambos casos, no obtendremos de estas imágenes un saber que no sea menor (como lo es siempre el saber que proviene de una imagen, (Deleuze, 1968)²², un saber que nunca es claro y siempre parece escaparse; pero que nos permite pensar, que es lo que importa. Los anhelos, emociones y deseos que acompañaban a los retratados en el momento de tomarse una imagen permanecerán siempre inasibles (y a medida que avanza la investigación, creo que es bueno que así sea, (¿acaso –como sugiere Ginzburg (1980)- el rigor es conveniente (deseable) para las formas de saber ligadas a la experiencia cotidiana?) pero con ayuda de los relatos que las acompañan, de los usos a que fueron dedicadas y, ante todo, de la materialidad y las fisuras de estas imágenes trataré, no de situarme en el lugar del retratado, pero sí de trazar, como un murmullo de fondo, la historia de sus anhelos, deseos y emociones; una historia que será siempre colectiva²³.

Una historia que se contará a través de las imágenes y que puede ser cuestionada en lo individual - ¿acaso podemos estar seguros de que el recuerdo que acompaña una imagen, una palabra, un nombre que se le da, sea el real; si es que podemos hablar de lo real? ¿acaso podemos estar seguros de la fecha en que se realizó la imagen o de que quienes aparezcan en ella sean verdaderamente quienes pensamos que son?²⁴-, algo que poco importa cuando no se trata de trazar biografías personales sino de aproximarse a una experiencia colectiva. Desde este punto de vista se mantendrá la máxima fidelidad a los testimonios para situarse en el lugar correcto ante la imagen, pero no se tratará, nunca, de trazar historias vitales ilustradas con imágenes; sino que se intentará, simplemente, de convivir con esos fragmentos de lo ajeno, de mirarlo, de escucharlo (Labrador, 2017) pero no para explicarlo sino asumiendo su carácter ajeno (“el pasado es un país extranjero”) y pasado -porque como muestra Izquierdo, sólo desde su lejanía estas imágenes pueden interpelarnos- y desde allí interrogarlo.

Y trataré, finalmente, de interrogarme, ante todo, sobre los efectos que estas imágenes tienen hoy en mí (en todos): por qué algunas imágenes causan malestar, desequilibran, interpelan, y es desde este malestar desde donde quiero trabajar pensando

²² También Deleuze y Guattari, (2003) apuntan a que las *representaciones* menores son, por ello, inmediatamente políticas.

²³ Como colectiva es siempre la experiencia para Benjamin (1993). En lo que se refiere a la posibilidad de historiar deseos, anhelos, sueños, hay toda una tradición (Rancière, 1981) etc. de la que es un brillante heredero para nuestro pasado Labrador Méndez, 2017.

²⁴ Durante la recopilación de imágenes para este texto, un hombre me mostró las fotografías de su familia realizadas para el carné de familia numerosa. En una de ellas, en el lugar de su hermano, que estaba enfermo, quien posaba era el hijo del fotógrafo, un niño de la misma edad. Para lo que esa imagen contaba en el momento –que eran una familia de 7 miembros, calificada para recibir ciertas ayudas- la imagen era absolutamente cierta. Historias como estas, de las que la historia está repleta, nos invitan a repensar el estatuto de verdad.

en lo que nos causan en nuestro presente, del modo en que nos *habitan*. En este sentido, la enseñanza de *La chambre claire* es clara: interrogar la imagen a partir de sus efectos en el espectador, en mí misma, reivindicar una *fenomenología privada* (Buchloch, 1993).

Instalada en esta fenomenología privada y partiendo de lo único que tengo -los efectos que estas imágenes producen en mí, ese choque, este *punctum*- surge para mí, ya lo he dicho, la necesidad de saber de dónde vienen, de que no sean meras imágenes descontextualizadas. Por ello, mi decisión en esta investigación fue trabajar directamente con las familias. Buscar las fotos familiares allí donde están, en las casas, en cajas de galletas, colgadas, ordenadas en álbumes, o sobres; o constatar, en cambio, donde no están. Una posición que no es sólo heurística sino ética y que busca una comprensión implicada (Binswanger, 1971).

Se inicia así un trabajo que durará 4 años en España, Francia y Buenos Aires²⁵. Un trabajo en que se ha interrogado, casi como un etnógrafo, o un antropólogo, a las familias directamente, convivido con ellas. Un trabajo que se ha dirigido a los derrotados, pero no tanto cuestionándoles sobre su militancia (que muchas veces era la de sus padres, heredada) sino sobre su día a día, por la experiencia de ir a fotografiarse y por la relación que mantenían con esas fotografías²⁶. Un trabajo que trata -lo cual es, evidentemente, una elección- de historiar el papel de la imagen en esta situación, así como la potencia de estas imágenes para comprender nuestro pasado, construyendo una doble historia: la de una experiencia que no hemos conocido (que no es la de la derrota sino la de cómo se usa la imagen ante ella, para resistirla, huirla o superarla) y la de esas imágenes, capaces de tocarnos hoy desde su lejanía. Dos quehaceres que permiten inscribir estas historias en una teoría más amplia de las imágenes.

²⁵ La investigación comenzó en España, en lo más cercano a mí, Galicia y se prolongó por toda la península de un modo bastante anárquico. Finalmente se completó, de un modo más sistemático con estancias en Toulouse, París y Buenos Aires y con la colaboración de diversas personas conocidas a través de seminarios, grupos de trabajo y asociaciones, sobre todo en el caso de los exiliados. A estas fotografías se han añadido, además, imágenes de archivos, lo cual se ha visto muy favorecido por el auge de iniciativas para salvaguardar las memorias locales o los archivos de fotógrafos. En muchos casos, la colaboración de archiveros me ha permitido seguir la huella de las personas que habían donado las fotos que me *punzaban*; en otras, como en el caso de Esther Cantora, se ha podido reconstituir su historia gracias al trabajo de recopilación de fuentes orales. Este doble interés, particular e institucional, ha facilitado enormemente mi trabajo.

²⁶ Realizar entrevistas orales siempre es complejo. En mi caso, ha tratado siempre por trasladar a los entrevistados mi interés por el uso íntimo de la fotografía: las experiencias del acto fotográfico, las relaciones que mantenían con esas imágenes, etc. son tratar jamás de encontrar imágenes de ciertos momentos o experiencias determinados, lo que creo que hubiera modificado enormemente los resultados del trabajo.

III. Aferrar lo inasible. Pensar con la imagen, pensar con el fragmento.

Las dificultades de construir un archivo para una tarea como esta son enormes. El archivo completo, como ese mapa descrito en *Del rigor de la ciencia* (Borges, 1989, 225) que es la copia exacta del territorio, comprendería todas las fotografías de los derrotados.

La forma más segura de pensar sería, por tanto, reunir todas esas imágenes y, simplemente, ofrecerlas para ser miradas²⁷. Aunque, quizá, incluso mirar todas las fotografías no sería suficiente, porque a este archivo se añaden inevitablemente, con nuestra mirada, con nuestra imaginación -como ha sucedido en el texto- otras imágenes, próximas, porque convivían temporalmente con ellas (imágenes que aparecían en prensa, modos de fotografiarse que se popularizaban), o porque se conectan con ellas de un modo más clandestino, estableciendo una comunidad con las de estas familias en otros lugares, o en otras épocas²⁸. Imposible cerrar el archivo, porque las imágenes se mueven siempre. Ante la imposibilidad de hacerlo he escogido la de mirar, mucho, y escoger cuidadosamente algunos casos, tratando de que cada uno de esos fragmentos sintetice la experiencia de varios y refleje la experiencia total. Y dándoles, también, la posibilidad de buscar sus *correspondencias* (Baudelaire) de encontrarse con otras imágenes, de despertar nuestra imaginación.

De los centenares de fotos recogidos para investigación, principalmente en España, Francia y Buenos Aires he tratado de escoger aquellas que representan rasgos comunes, que concentran el quehacer de varias, intentando asir lo que cada una de estas imágenes refleja de una experiencia colectiva y cómo nos interpela hoy. Además, a menudo, he vuelto a fotografías de las mismas colecciones para, al tiempo que se traza la historia de estas imágenes y de las preguntas que nos hacen en nuestro presente, esbozar, de fondo, la experiencia colectiva de esas personas y de la relación que, a través de la imagen, establecen con el tiempo que viven.

Se trata de una elección heurística y metodológica que se inscribe en diversas tradiciones, siendo un modo de *pensar por casos* y una elección ética y política por lo *menor*²⁹. Cuando hablo de pensar por casos me refiero a escoger, entre los centenares de

²⁷ Un método de trabajo que recuerda a la reivindicación de Benjamin “Nada que decir. Sólo mostrar”. (2013a, N 1 a, 8, 739). Algo que, por el instante, apenas se ha hecho más allá del ámbito de las prácticas artísticas donde, por otra parte, difícilmente encontramos las imágenes sin ninguna interpretación. Pienso, por ejemplo, en trabajos como los de Boltanski, Forgacs o Farocki sobre los que volveré en el texto.

²⁸ Con un conocimiento por el montaje, teorizado por Didi-Huberman (2000 y otros) en el cual la herencia de Warburg y Benjamin es continuamente resaltada.

²⁹ Cuando hablo de lo menor, ya lo he anticipado, lo hago en el sentido de Deleuze y Guattari (2003). Su lógica de lo *menor* está muy cerca a la de lo subalterno (Scott, 2011) pero prefiero, en cambio, el término

fotografías aquellas que, no sólo reflejan un quehacer común a varias desvelando una generalidad, sino que constituyen un problema, que apelan a una solución, que generan un nuevo lugar desde el que pensar y que pueden convertirse en paradigmas (Agamben, 2010)³⁰. Hay una elección meditada tras cada una de las más de cien fotografías que aparecerán en el texto. Se trata de *hacer casos*, pero ante todo de encontrarlos, algo que me gusta pensar en términos de develación: no tanto hacer el caso como encontrarlo, descubrirlo, pensando que a ciertos fragmentos les está dado reflejar la totalidad que “si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo” (Borges, 1980f, 84). Pensando, incluso, que “no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. (...) que el mundo visible se da entero en cada representación”(ibíd.)³¹ y que si encontramos esos casos, podremos comprender.

Pero estas fotografías no son sólo importantes porque pueden reflejar una experiencia más amplia; también lo son porque, como ya señalaba, proceden de un espacio muy exiguo -ese que habitaban los derrotados- que hace que, como en la *literatura menor*, “chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique” (Deleuze y Guattari, 2003a, 30). Y “l’affaire individuelle –continúan- devient donc d’autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope” (ibíd.) En este mismo espacio exiguo, mínimo, en que toda representación individual alude a lo político y toma un valor colectivo se sitúa cada una de las imágenes que veremos a continuación.

Finalmente, este estudio se inscribe en una tradición, no tan antigua, de interés por lo cotidiano, ese mismo cotidiano que Lefebvre (1958) hacía objeto de estudio por considerarlo amenazado por el capitalismo; cuyos pequeños rituales describía Goffman

propuesto por los primeros que insisten, ante todo, en la fragilidad del lugar de enunciación. No dudo, como se verá a lo largo del estudio, de que posamos hablar de resistencia –una resistencia en la que me siento próxima a de Certeau (1990)- pero prefiero pensar en estas fotografías desde lo *menor* que desde lo subalterno.

³⁰ Sobre este método es interesante Passeron (2005) y las reflexiones de Vidal Naquet (2014b, pp. 33 y siguientes) que le permiten aproximarse a la correspondencia como objeto de estudio. Otros trabajos, como el de Foucault a partir del caso de Pierre Rivière () son también ejemplares no tanto por la exposición de su método sino en la elección de un caso menor, de un resto de un archivo que permite interrogar el poder ejercido sobre lo cotidiano e iluminar el conjunto de una época.

³¹ La frase de Borges forma una constelación con una concepción monádica del mundo (Benjamin), con el *urphänomen* concebido por Goethe o con el método del paradigma que Agamben formula claramente como una relación entre dos singularidades y entre “la singularidad (que se vuelve así paradigma) y su exposición (es decir, su inteligibilidad)” (2010, 31), en un quehacer que lo vincula con Aristóteles, Platón, Kant o Warburg. En este texto se seguirá el uso de casos o paradigmas como modo de hacer inteligible una experiencia mayor y se retendrá también, particularmente con Goethe y Benjamin la importancia concedida a la materialidad entendida ella misma como parte constituyente del significado, pensando que lo general que se revela inmediatamente en una forma particular, que “existe un empirismo delicado que se identifica al nivel más íntimo con el objeto y se convierte así en auténtica teoría” (Goethe, [§ 565], 1996, 141).

minuciosamente (1959), y que, décadas después, Rancière hace objeto de una nueva estética (poética) (2000). Un interés que aparece en torno a los años 70 en la obra de numerosos artistas³² y en los bellos textos de Perec (1982, 1985, 1989)³³, y que se traslada casi inmediatamente a un círculo más académico en el ámbito francés con Ariès y Duby (1985-87) y de Certeau (1990, [1ª ed. 1980]) y en el inglés con el desarrollo de los *cultural studies* (Hall, 1980, Hebdige, 1979)³⁴ que han abordado también el cotidiano como lugar de resistencia, idea continuada recientemente por Scott (2011) o por corrientes historiográficas como la *Eigen-sinn*. Lo cotidiano es descrito como un lugar de resistencia, pero también -y cada vez más, pensemos en la postura de Agamben (1998)- como un lugar frágil, continuamente amenazado por la excepción, por la urgencia. Si bien no comparto plenamente la visión de Agamben creo que podemos retener de ella, para nuestro objeto de estudio, una disolución de las barreras que tendemos a pensar que separan lo cotidiano y lo excepcional. Estas barreras deben ser percibidas -de nuevo, como en la frase de Kafka- de un modo intrincado, no son más que dos caras de lo mismo. O incluso lo mismo

Regresemos a nuestro objeto de estudio que, precisamente desde este prisma ha sido abordado en España por María Rosón (2016), que inscribe su investigación en el develamiento de un infra-ordinario que toma prestado a Perec, y que se revela lugar de resistencia particularmente a partir de Scott (2011). Su trabajo, pionero en nuestro país³⁵, se ocupa de la cultura visual durante el franquismo, otorgando una plaza central a las fotografías domésticas, a partir de una perspectiva de género y tiene el gran mérito de relacionar la fotografía íntima con todo el imaginario que permeaba la época franquista, en concordancia con el modo de hacer de Labanyi (2002, 2007) y de apropiarse de una perspectiva interdisciplinar propia de los estudios culturales.

Pero es, en cambio, un trabajo que parte de la antropología el que más me ha inspirado: se trata de la investigación de Moreno (2014, 2016 y fundamentalmente 2018) que se centra en la *vida social* de las fotografías -en la tradición de Appadurai, 1991 o Kopytoff, 2006- y las interroga pensando, por ejemplo, qué ocurre con las fotografías que pertenecen a aquellos que padecieron la violencia política, quién las guarda, cómo

³² El ya citado Boltanski, también en 1962 comenzará Richter su *Atlas*.

³³ Las primeras ediciones de estos textos, algunas publicadas en revistas, se remontan precisamente a los años 70.

³⁴ En este caso, particularmente de los jóvenes frente a la política de Thatcher.

³⁵ Aunque hay otros estudios del cotidiano esta es la primera investigación que convierte las imágenes en el centro.

circulan dentro del espacio doméstico o cómo sirven para construir el duelo. Aunque he conocido la investigación de Jorge cuando la mía ya estaba avanzada me ha influido considerablemente y mi trabajo coincide con el suyo (por el objeto, claro, por el modo de acercarme a las familias, en cierto modo próximo a la antropología, por ciertas iluminaciones comunes como la dimensión espectral e irreal que él también ha apreciado en los fotomontajes o los bromóleos); al tiempo que diverge de él en dos sentidos: primero, coincidiendo una mayor autonomía a la imagen y, segundo, prolongándose en el tiempo, centrándose en ese momento en que la guerra ha terminado, no para ver qué pasa con las fotografías realizadas antes –algo que también se hará en ocasiones, cuando estas fotografías gestan nuevas imágenes- sino para interrogarse por las nuevas fotografías realizadas después.

En lo que se refiere a las imágenes y su autonomía, pienso, ya lo he dicho, que las imágenes tienen una vida propia. Y no me refiero únicamente a su vida social y material o a los usos que se le dan. Pienso en cómo nos interpelan estas fotografías hoy, cómo nos hablan con su propia y frágil voz de imagen, más allá de quien aparezca en ella o quien la haya tomado: la imagen nos interpela sola y nos hace conocer también sola. Pienso, también, que la imagen tiene una suerte de existencia casi biológica, lo cual está intrínsecamente relacionado con su reproductibilidad: nace, evidentemente, pero también se relaciona con otras, viaja, migra, se transforma, puede gestar otras nuevas, etc. Esta toma de posición y este intento por tratar de conocer con la imagen me sitúa en una postura que exige combinar una aproximación casi antropológica, un riguroso estudio de las condiciones de creación de una imagen y una libertad, propia de los estudios visuales y culturales, para la interpretación de las mismas. Se trata de encontrar el lugar en que lo documental y lo simbólico pueden tensarse y en que el análisis puede encontrarse con la escritura.

En cuanto a la continuación temporal respecto al trabajo de Moreno, esta investigación comienza en ese momento en que la guerra ha terminado y la pregunta no es tanto qué pasa con las fotos de los represaliados realizadas hasta ese momento sino, ante todo, qué pasa a partir de ahí. Cuando se ha superado el peligro más inmediato, ¿qué papel puede jugar la fotografía para reconstruir la familia, para mostrar el avance, o no? ¿qué se escoge fotografiar? ¿cómo? y, a partir de ahí, pensar que esas fotografías pueden contar su historia en primera persona. Y tocarnos.

En un texto sobre el cine Deleuze habla de la guerra (la segunda guerra mundial, en su caso) como una parada que obliga a volver a pensar. Él mismo se pregunta: “¿Por

qué la guerra como cesura?” (2003b, 329). Creo que es pertinente hacer mía su pregunta y, en cierto modo, su respuesta: porque la guerra, la nuestra –igual que sucedería con la segunda guerra mundial- ha hecho proliferar situaciones ante las que no sabemos cómo reaccionar, y espacios que no sabemos designar. Porque ha instaurado un desequilibrio del que las imágenes no escapan, pero en el que pueden constituirse como un lugar donde gestionar ese desequilibrio. Porque, ¿acaso no hay un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?

Se trata, por tanto, de asir estas fotografías de un doble modo que contemple su génesis, reconstituyendo con ellas, una especie de música de fondo, un murmullo, que, como desea Marín-Dòmíne (2013, 107) permita el pasaje de lo individual a lo colectivo; pero que contemple ante todo su vida posterior, que nos permita pensar en sus significados hoy (intempestivos, inesperados). Para ello, ya lo he anticipado, los estudios visuales y culturales son fundamentales; porque nos invitan a pensar cómo y qué revelan nuestros materiales sin pensar en la intención del autor, figura que en este caso también sería difícil identificar³⁶. Se revela cada vez más baladí (quizá nunca se buscó, o al menos, siempre es secundario y mera especulación) lo que los retratados deseaban; importan, en cambio, los efectos que estas imágenes tienen en nosotros, las preguntas qué nos hacen, cómo nos impacta hoy una familia que, cuando desea reconstruir su pasado no tiene casi nada, o tiene una imagen anacrónica, atemporal, que no parece decir nada ¿cómo modifica nuestro presente? ¿qué sugiere de nuestro pasado? ¿cómo una familia (y un país) puede construir su memoria con esto?³⁷

Las imágenes, en conclusión, son síntomas, que nos permiten pensar su origen, que señalan un desequilibrio, que permiten conjeturar sobre su creación; pero, ante todo, nos permiten pensar qué relación podemos instaurar con el pasado a partir de ellas.

Es complejo, y en este intento de aferrar del modo más fuerte posible mi objeto de estudio, me serviré de un método que, partiendo de entrevistas y un trabajo de campo

³⁶ Si hablamos de autoría, quien sería el autor en una foto de estudio ¿el fotógrafo, la familia? E, incluso en las fotografías caseras que son, como señala Boltanski (1981, 1998), enormemente estereotipadas, ¿se puede hablar de autoría? O incluso en fotografías emanadas de instituciones, en que el autor está claro (pienso, por ejemplo, en las fotos del colegio, o las que clasificaban a las personas en una prisión o un centro de acogida de refugiados) al pasar al álbum, al ser objeto de intervenciones, ¿no devienen sus propietarios autores de las mismas? Pero sobre todo ello volveré en el texto a menudo.

³⁷ Me sitúo en un “nuevo universo en el que las apariencias acaso no haya ya que juzgarlas en términos de buenas o malas, sino en relación a su propia ontología, a los efectos reales que su mera existencia produce” (Spinoza, citado por Marzo, 2017) o en que, como los enunciados poéticos a que se refiere Rancière, estas fotografías no se limitan a ser reflejos de lo real sino que pueden tener “efectos sobre lo real” (2000, 54).

casi antropológico y con la guía de los estudios visuales de fondo recurre, en cada momento, a lo que necesita. Se atribuye a Lacan una frase que he hecho mía: “tomo lo que me sirve, allí donde lo encuentro” y este es el proceder, quizá algo insensato, que he seguido esperando que eso que me sirva –sean elementos del psicoanálisis, modos de hacer próximos a la antropología, correspondencias formales en busca de analogías morfológicas, etc.- para inscribir este estudio en una teoría visual más amplia y en una historia de la imagen en tanto síntoma cultural.

En este sentido, también algunos textos clásicos sobre la fotografía han sido importantes, como Sontag, 2014 o, en el ámbito español, los trabajos de Fontcuberta por el modo en que interrogan el propio estatuto heurístico de la imagen fotográfica (particularmente 1997) y de Mauel Sendón (1989, 1990, 1998, 2004, 2010 y 2011), que sabe combinar siempre una investigación minuciosa sobre nuestro pasado en imágenes con una interpretación muy sensible de las mismas. Pero entre los textos específicamente consagrados a la fotografía ha sido *La chambre claire* el realmente fundamental, y no tanto por lo que éste me ha enseñado de la fotografía sino porque a que a su lectura debo, en gran parte, la libertad de este trabajo al asumir que, para mirar, sólo nos tenemos a nosotros mismos y que más vale de “une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de «l’antique souveraineté du moi” (Nietzsche) un principe heuristique” (Barthes, 1980,15)³⁸. Barthes me ha ayudado, al enfrentarme a una fotografía, a defender mi voz, mis impulsos y también a trabajar a partir de aquello que me afecta, que desequilibra mis expectativas.

Junto a ellos, ha sido fundamental la antropología de la imagen a la que me he acercado a través de Belting (2007, 2009), y que en nuestro país recupera Ortiz (2005, 2006) para ponerla al servicio del estudio de la fotografía familiar; estos trabajos me han ayudado a profundizar en los usos de la imagen al tiempo que a pensar que esos usos no pasan sin dejar unas huellas formales, que una correspondencia morfológica puede ser el reflejo de una correspondencia más profunda³⁹. Me he instalado así en una tradición que insta la posibilidad de un conocimiento a través de la imagen, que hace de ella el

³⁸ [Valía más, de una vez por todas, convertir en razón mi protesta de singularidad, e intentar hacer de la “antigua soberanía del yo” (Nietzsche) un principio heurístico] Trad. tomada de la ed. española, 30. Llega, también, a asimilar, a partir de Nietzsche, “toda gran filosofía (con) la auto confesión de su autor y una especie de *mémoires*” (15)

³⁹ Para abordar cuestiones de parecido morfológico o gestual además de los trabajos de Warburg serán fundamentales los de Didi-Huberman o Stoichita que, a menudo, consigue, a través de un parecido formal resaltar conexiones más secretas, subterráneas, que tienen que ver con los usos a que sirven o los afanes que reflejan, instalando una antropología política de lo visual.

centro, siguiendo los pasos de Warburg (2010, 2015) cuyo trabajo ha comprendido, como pocos, Carlo Ginzburg (1989a).

Junto a él, y de un modo que trasciende el quehacer de cualquier otro teórico, las notas más claras sobre el método de Warburg provienen de Georges Didi-Huberman (1996, 2000, 2010a) de cuyo trabajo soy deudora. Por su forma de pensar *con* la imagen y, ante todo, por su modo de considerar ciertas imágenes como síntomas. En un bello texto –que abre además una antología de textos dedicados a su trabajo (Zimmerman, 2006)- Didi-Huberman nos dice que “savoir regarder une image ce serait se rendre capable de discerner *là où elle brûle*, là où son éventuelle beauté réserve la place d’un “signe secret” d’une crise non apaisée, d’un symptôme. Là où la cendre n’a pas refroidi” (2006b). Una frase que nos invita -como se hará en este texto- a pensar desde lo que nos desequilibra, desde donde arde (*brûle*). Donde la imagen aparece como síntoma. Un término que ya ha aparecido –y que también encontramos en el psicoanálisis, la medicina hipocrática, en Ginzburg, en Barthes (“ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L’impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble”, 1980, 84)- y a partir del cual quiero pensar cada una de las fotografías utilizadas en el estudio: como un síntoma, algo que irrumpe el saber, que tambalea nuestras creencias para devenir fuente de conocimiento o, al menos, para ponernos en movimiento hacia el conocimiento (Didi-Huberman, 2006b, 31).

Lo que consiguen estas imágenes-síntomas es un movimiento de suspenso (para tomar aire, para tomar posición) y de puesta en marcha que nos acerca a otro de los autores que más han influido en este texto. Me refiero, por supuesto, a Walter Benjamin, que, a base de suspensos, de paradas, y de puestas en marcha, encontrará una nueva temporalidad para la historia cuyo ritmo espero que nuestras imágenes tengan la capacidad de reproducir.

La influencia del pensamiento de Benjamin atraviesa todo el texto y no me detendré en esta introducción a tratar de desentrañarla pero sí quiero señalar de un modo más claro algo que ya he anticipado: se trata de pensar a partir de los restos, de un modo material, de conocer “con” el objeto y no “acerca” de éste (Bal, 2009, 368)⁴⁰.

⁴⁰ También en estos restos se revela un saber menor que es el mismo que el síntoma. En lo menor se revela lo importante. Freud, por cerrar el círculo que hemos abierto en torno al síntoma, al inquietarse por el lapsus fundará un método de análisis que, partiendo de los restos, de los hechos marginales, permite acceder a algo revelador. Se instaura una certeza (que Ginzburg emparenta con el método Morelli) de que la zona oculta de lo real es tan importante como la visible (1980), un saber emparentado con el arte de la cinegética también.

Se trata de pensar con lo material -algo complejo en las fotografías que son al tiempo objetos sensibles, visibles, legibles- pensando que forma y contenido están siempre intrincados. Un saber que tiene algo de intuitivo, en que no existe separación entre la teoría y la experiencia, que está oculta, sumida “en un objeto material (...) que ni siquiera sospechamos” (Proust, 1975, vol. I, 67-69)⁴¹. Para Benjamin –que recogió la anterior cita (2006a, 651)- existe la posibilidad de desvelarlo y por ello sitúa en ciertos momentos –o *imágenes*- los “pequeños, particulares momentos concretos en que el acontecimiento histórico total podía ser descubierto” (citado por Buck-Morss, 1995, 89).

Esto sucede siempre a partir de la simple materialidad del objeto, más allá -regreso a la idea precedente- de las intenciones de quienes crearon estas imágenes. Una postura defendida por los estudios visuales y culturales que, en estudios recientes sobre las imágenes del franquismo, coinciden en su dimensión espectral. Que una gran parte de los teóricos culturales dedicados al franquismo, particularmente en lo que se refiere a la imagen (Labanyi, 2002, 2006, 2007, Colmeiro, 2011, Ferrándiz, 2006 o Marzo 2017) insistan en la figura del fantasma no parece casual⁴². “Sólo en lugares donde se ha cometido una mala acción deambulan las apariciones espectrales”, -afirmaba Kracauer (2006, 288) y hay toda una tradición que lo refuerza: el fantasma emana, desde antiguo, de actos injustos y violentos, particularmente cuando estos son sepultados demasiado pronto, o demasiado profundo (Deleuze, 1968). La analogía con el franquismo está clara, y también el motivo por el que los fantasmas regresan (*revient*): acuden buscando justicia (Derrida, 1993) y verdad. Ya que “sólo los fantasmas no reconocidos que pueblan la realidad” son fuente última de veracidad (Žižek, 2009, 11).

Y la metáfora espectral (es decir, pensar en estas fotografías como capaces de *revenir*, de interpelarnos, de solicitar justicia) se refuerza al analizar las imágenes de este estudio en términos psicoanalíticos, pero también materiales. Por su estética (lumínica, espectral) y ante todo porque son imágenes marcadas por una disimetría, por un quiebre del tiempo -que está fuera de sus goznes, como en Hamlet- y del espacio que es lo fundamental en la definición derrideana del espectro. La disimetría impregna todo: se da

⁴¹ En este conocimiento a través de lo material subyacen las ideas ya citadas de fenómeno originario, esa “la ley intemporal dentro de la observación temporal; lo general que se revela inmediatamente en una forma particular” (Simmel, 1949) pero también un saber que precede al del lenguaje del que nos habla Benjamin, (1933).

⁴² Un pensamiento que se integra en toda una tradición, como se está mostrando, que relaciona mala muerte y aparición del fantasma que, en otros contextos violentos ha sido aplicada, entre otros, por Gordon, 1997, que insiste en el aspecto social de esa *hantise*, Kwon, 2008 que se centra en las creencias populares que siguieron a la guerra de Vietnam o Phay (2003, 2006, 2016) tras el genocidio en Camboya, sobre el que volveré a menudo.

en el seno de la propia imagen, en la organización de las colecciones y las relaciones de unas imágenes con otras y entre estas, nuestro presente y nuestra percepción del pasado que estará permanentemente en desequilibrio. Disimetrías polimorfos que señalan al mismo síntoma, que nos ponen alerta y que nos hacen izar la mirada.

Podemos reconocer el acecho del espectro a través de la aparición de un tiempo distorsionado; pero la relación entre el espectro y el tiempo no se detiene aquí: su aparición también modifica el ritmo normal del tiempo hoy, introduciendo brutalmente el pasado, intempestivo, anacrónico, incrustándose en nuestro presente. No puedo sino constatar su aparición y constatar también que, a lo largo de la investigación, se ha producido una inversión: al inicio, creía ser yo quien convocaba esos espectros, para tratar de conocer con ellos, pero, finalmente, son ellos quienes aparecen sin ser llamados, quienes interpelan, quienes hacen preguntas desde su existencia espectral (la luz que ha impresionado las fotografías, la de la imagen) que es, en tanto espectral, indestructible (Ruiz de Samaniego, 2004, 55).

IV. Estructura. Plan.

Pero, antes de dejarnos interpelar (o habitar) por los fantasmas quisiera hacer una breve reflexión sobre la tensa relación que se da en estas imágenes entre el tiempo personal y el tiempo histórico, de la que en gran parte este estudio toma su estructura. Ésta debe mucho –aunque de ello sólo me he dado cuenta más tarde, como el protagonista de *W* cuando descubre las similitudes entre su ficción y los campos de concentración (Perec, 1993)- al modo en que he leído, o más bien mirado, la frase de Kafka. Como ese lugar donde lo íntimo y lo colectivo y el tiempo personal y la Historia se encuentran. Y donde permanecen, juntos, pero tensos, obligándome, para desentrañar la relación que mantienen, a situarme en diferentes lugares.

Diferentes lugares que trazarán en el texto tres caminos, tres modos de lectura, que, aunque a veces correspondan con criterios cronológicos, estéticos o con el tipo de represión sufrida, no pueden limitarse a ninguna de estas clasificaciones. Aunque, por ejemplo, la mayor parte de las fotografías del primer capítulo serán retratos de estudio realizados al inicio de los años 40 y, en otros, aparecerán juntas fotografías que parecen responder a experiencias determinadas (el exilio, la prisión, la muerte), la “clasificación” de las imágenes no corresponde a esos factores.

Para encontrarla he partido de una suerte de “desclasificación generalizada” buscando nuevas afinidades (Foucault, 1990, 101): en este caso la afinidad es la relación que se da en el seno de estas imágenes entre lo representado y lo que podríamos denominar la Historia (bien que usar este término así, ya lo he dicho, se revele anacrónico). Una relación compleja y ambigua que corresponde con el modo en que, ante mis ojos, se transfiguraba continuamente la frase de Kafka: donde lo íntimo (la escuela de natación esa tarde) pasa de ser un refugio de la Historia a algo, simplemente, unido a la Historia, marcado por ella para siempre; y, finalmente, como un umbral por el que penetrar a la Historia.

Trataré de explicarlo de un modo más claro: al inicio, la confrontación, y el orden de las frases, me parecía sugerir una huida, de la Historia a la experiencia íntima: un refugio en lo íntimo para huir de la historia. En otros momentos, el sentido de lectura parecía menos importante, al cabo, la frase es algo visible y en ella los dos acontecimientos narrados quedan unidos, para siempre, al mismo nivel. En otros, el relato (la imagen), incluso el que puede parecer más alejado de la historia es el modo de entrar en ella, sea por un movimiento consciente sea, simplemente, por lo que late en ella y que ni todo el esfuerzo por borrarlo ha conseguido. Estos tres mismos movimientos serán analizados en las imágenes, dando al texto una forma dialéctica entre la huida (evasión, refugio, redención) de la Historia y la inscripción en la misma, pasando por un deseo, también tenso, de normalización.

Esta tensión se instala en el seno de cada fotografía (y también en el seno de las colecciones completas) mostrando el choque entre el deseo de representarse de un determinado modo –algo que escapa al control del representado, ya que a la hora de gestar la propia representación casi siempre somos juguete de representaciones oscuras sobre todo cuando el deseo se inmiscuye (Kant, 1991, 17)- y lo Real que le rodea y, si toma diversas formas (huida, normalización, inscripción), estas no corresponden tanto con fechas históricas, o políticas, ni con la pertenencia a un grupo determinado. El albañil que afirma que no le perdona a Franco haberle alejado de su tierra, Andalucía (Bartolomé, 1981), puede sentirse tan exiliado (o al menos, tan desplazado, tan fuera de lugar) como el catalán que ha cruzado la frontera y pasa el tiempo evocando el regreso; o como el español que en los años 40 regresa de Francia a un país al que apenas reconoce, habitado por la nostalgia del otro lado de la frontera, hasta la cual regresa para mirar, desde lejos, un país tenazmente idealizado que, para él, es el ajeno (Marín-Dòmine, 2013). Lo que iguala a todos es el lugar desde el que enuncian, desde el que crean sus imágenes, que no

es otro que el margen que habitan, siempre fuera de lugar (y de tiempo) y el modo en que usan la fotografía para situarse en algún lugar y en algún tiempo.

Los tres movimientos descritos (huir, normalizar, apropiarse/inscribirse) no son momentos cronológicos ni están delimitados por un área geográfica o una experiencia⁴³: por ejemplo, entre los retratos de estudio que identifiqué en el primer capítulo como una forma de huida, y que fueron realizados en su mayoría entre 1939 y la primera mitad de la década de los 40, aparecerá, por ejemplo, un fotomontaje hecho por iniciativa de una niña en los años 60 y junto a ambos se convocarán fotografías gestadas en países y épocas distantes que emanan del mismo deseo de poseer una imagen, perfecta, de aquello que es imposible vivir en la realidad.

Del mismo modo, la fotografía de una familia que se viste de domingo para fotografiarse en el paseo marítimo de San Sebastián con una cámara automática en la proximidad de los años 50 puede describirse con las palabras que un exiliado –doblemente exiliado, primero en Auvernia y luego en Buenos Aires– que señala que, ante el exilio, “se trata de hacer como todo el mundo”. O, al tratar de aferrarse a la historia, de situarse en un lugar de reconocimiento y transmisión, un hombre puede recurrir tanto a una fotografía que, supone, le representaba de niño y en la que no se le reconoce, como a una imagen literalmente arrancada de archivo policial. Una imagen que puede parecer extraña en una colección íntima pero que es preciosa en cuanto garantía de la violencia vivida. Una imagen que se encuentra con las de personas que, en demasiados lugares del mundo, buscan justicia con las fotografías que menos parecen contar de los suyos (esas que emanan de un archivo) y que muestra que cualquier fotografía puede ser una imagen de la memoria (Kracauer, 2006).

Tres movimientos (huida, normalización e inscripción) que son, al tiempo, tres modos de resistencia. No todas son igualmente claras. Sí lo es, a primera vista, la última, en tanto que se afana en unir imagen y experiencia (política) vivida. Una resistencia que pasa por tratar de evitar a toda costa que la historia de los derrotados desaparezca inscribiendo a toda costa la propia imagen en una experiencia política colectiva. Una resistencia que, muchas veces, es una resistencia reciente, que pone las imágenes al

⁴³ A excepción, quizá del primer intervalo en el que la pertenencia a una comunidad de exiliados bien asentada genera unas imágenes muy próximas (en términos estéticos, morfológicos, de uso, de latencias) que he decidido presentar juntas pero que no excluye, como se verá a lo largo del estudio, que otros exiliados dejen imágenes muy diferentes y que deben ser leídas a partir de la radical diferencia con las de quienes permanecieron en España.

servicio de una reescritura de la historia⁴⁴. Frente a ésta, las anteriores parecen resistencias menores (y en cierto modo lo son, entendiendo siempre lo *menor* en los términos de Deleuze y Guattari): cuando hablamos de la normalización, nos encontramos ante una resistencia que pasa por el disimulo, por crear imágenes como las de los vencedores pero para usarlas con fines distintos, un *detournement* que, con Certeau (1990), hay que descifrar cuidadosamente interrogándose por sus usos y por la situación de dominación de que emanan.⁴⁵

Y, finalmente, hay un tercer modo de resistencia en la postura que identificamos con la huida- o la evasión, de la que ya Levinas (1998) señaló su carácter revolucionario. Estas imágenes, que en una actitud propia del melancólico (Agamben, 1995) se convierten en lugares donde habitar de otro modo, donde dotar de vida a aquello que se considera real, son difícilmente percibidas como un modo de resistencia; pero si aludo a la melancolía para su lectura de estas imágenes –y lo haré a menudo- es, en parte, porque también la melancolía puede considerarse una forma de resistencia (Pic, 2006). Incluso la melancolía más paralizante deviene política: en la actitud de mirar contumazmente al pasado se celebra (secretamente) a quienes se han sacrificado para evitar la llegada del régimen y la propia inmovilidad de quien mira fijamente al pasado es uno de los modos más evidentes de cuestionar el nuevo orden, en lugar de desrealizar el pasado e identificarse con los vencedores (Sebald, 2007, 95).

Sirva esta última forma de resistencia como ejemplo del modo en que los atributos estéticos y políticos se encuentran: el melancólico que da la espalda al mundo, que permanece ensimismado, hierático, permite conjeturar a través de su gesto un acto de resistencia en el momento en que se tomó la imagen (en el sentido mecánico, como la “fuerza que en una máquina dificulta su movimiento y disminuye su efecto útil”) y también, ante todo, parece gritar esa resistencia en el encuentro (anacrónico, extraño) que tenemos hoy con ellas.

Una de las premisas de este estudio es, por tanto, que estas fotografías son pequeños actos de resistencia, o más bien, pequeños *lugares* en que los actos de

⁴⁴ Una resistencia que, en los últimos años, gracias al movimiento memorialista, vemos de un modo evidente pero que no es el único. Si pensamos con J. Assmann que el pasado nace del hecho de que nos relacionemos con él y que toda gran ruptura de la tradición puede hacer nacer un pasado, siempre y cuando esté seguida de una tentativa de comenzar de nuevo (2010, 30), son numerosas las transformaciones del presente que pueden llevar a la reconfiguración de este pasado y al deseo de inscribirse en él de un modo u otro. Además de rupturas históricas como la memorialista, no podemos desdeñar la mirada del investigador u otras de orden más íntimo que desarrollaremos en el último capítulo.

⁴⁵ En una suerte de *détournement* que de Certeau toma de los situacionistas.

resistencia pueden tener lugar. Y esta es una premisa que encierra un cierto riesgo (un riesgo que comienza, ya, con el mero hecho de convertirlas en objeto de estudio) y que espero llevar a cabo sin despojar a estas imágenes de su carácter menor, sin convertir a estas fotografías en meros objetos de estética (en el sentido más restrictivo de esta palabra) ni a quienes aparecen en ellas en héroes o víctimas.

Recuerdo haber oído a Pedro G. Romero refiriéndose a quienes nos dedicamos a recopilar este tipo de material como una suerte de policía, a la caza de estas imágenes para, reivindicando su carácter menor, mirarlas luego con la mirada que dirigimos a los grandes objetos de estudio; como miraríamos una obra de arte, o una batalla. Algo peligroso, sin duda, ¿no estamos así disciplinando estas imágenes, arrancándolas de su lugar, no sólo menor sino también íntimo? ¿no deberíamos dejar esas imágenes en sus casas, en el lugar propio a toda fotografía de familia que, por definición, muchos rehúyen ver en la vida cotidiana? ¿no estamos situándolas en otro estatuto? ¿no corremos el riesgo de transformar nuestro objeto de estudio hasta no poder reconocerlo?

El problema es doble.

Se juega, en primer lugar, el riesgo de perder su carácter menor, de monumentalizar estas imágenes. Por otra parte, el peligro de convertirlas en un objeto estético más, en consonancia con una corriente de interés por el cotidiano que puede, también, conducirnos a la anestesia⁴⁶. Los centenares (miles) de personas que hurgan los rastros en busca de fotos anónimas, así como las prácticas artísticas, particularmente desde los años 70 nos hablan de un nuevo régimen estético en relación a lo cotidiano que deviene bello en tanto huella de lo real (Rancière, 2000). El riesgo de anestesiarnos ante ellas existe, pero creo que las fotografías de que me ocuparé tambalean la clásica relación verdad-bondad-belleza al introducir un factor que tiene mucho que ver con su materialidad y que las hace especiales: su belleza, su bondad, proviene no sólo de la verdad (que no dejaremos de poner en duda) sino de algo más íntimo, de la sensación de, a través del objeto (la imagen), poder *tocar* lo real. Un real que no identificaré a la verdad, o sólo a una verdad difícil de aferrar porque “aunque sólo hay una, está viva y por lo tanto tiene un rostro vivaz y cambiante” (Kafka, 1995, 51)⁴⁷. Y es sólo a un pequeño momento de esa verdad siempre cambiante a lo que nos permiten acceder, casi tocar estas imágenes.

⁴⁶ Pienso en el uso que hace Buck-Morss (1993) de ese término.

⁴⁷ Esta bella frase que Kafka escribió a Milena el 23 de junio de 1920 fue usada por Arendt como introducción a su texto *Comprensión y política* y también esta misma cita, manuscrita, se la envió a Heidegger por correo.

Pero ese breve momento ya es mucho porque nos permite pensar, o tratar de comprender. Una comprensión que Arendt en un texto de 1953 que se abría con la anterior cita de Kafka sobre la verdad, opone al saber porque, al contrario que este “no tiene fin y, por lo tanto, no produce resultados ciertos” (1995, 32).

La propuesta es, por tanto, poder tocar, solo un instante, lo real, y desde ese breve roce emplazarnos en la búsqueda de la comprensión y observar las imágenes vivas. Vivas y en movimiento, como la verdad de Kafka o como esa mariposa que, nos recordaba Benjamin, no debemos pinchar con un alfiler sino observar *viva*, es decir, observando sus posibilidades de desatar la rememoración (Pic, 2010, 12). Sólo si observamos las fotografías vivas, activas, movientes y si les permitimos permanecer en su lugar (menor, al margen) podrán éstas relacionarse con otras imágenes y experiencias, y tocarnos como espectadores asombrados, interesados, ávidos de comprender y absolutamente libres.

En este mismo texto en que Arendt se esfuerza en comprender (el totalitarismo) recoge una reflexión que me ha acompañado también a lo largo del estudio y con la que quiero terminar esta breve toma de posición. En ella nos previene Nietzsche a través de Arendt ante la tentación de reducir “lo desconocido a algo conocido” (*Voluntad de poder*, § 608, citado por Arendt, 1995, 36). Lo desconocido -eso que no podemos nombrar y que estamos tentados a reducir a lo conocido, eso que hemos llamado síntoma- es lo más precioso en este estudio que tratará en todo momento de convivir con lo ajeno, con lo problemático y de pensar desde allí.

V. La escritura. Coincidencias. Casos. Ética.

Un esfuerzo por pensar -o comprender- que se traslucirá en el texto. A modo de una confesión –o una declaración de intenciones- he comenzado esta introducción narrando las dudas que una simple frase escrita en un diario me causaba porque veía en ella el reflejo de un problema imposible de asir. Seguiré este quehacer a lo largo de todo el estudio que, al tiempo que analiza las imágenes y traza sus historias, trazará, inevitablemente, la huella de mi pensamiento, y el tránsito por los diferentes lugares desde los que las he mirado: una historia hecha a base de vacilaciones, de dudas, de las distintas ideas que genera una imagen mirándola desde distintos lugares, tratando de comprender de dónde surge, y qué nos dice hoy. Una reflexión que hubiera podido borrar, pero que preferido mantener y que espero que en sus huellas revele una cierta honestidad intelectual.

Junto a esas huellas de las diversas tomas de posición frente a la imagen, hay otras huellas: esas de las lecturas y las experiencias que me han acompañado este tiempo. Cuando se escoge un objeto de estudio que alude a lo más íntimo todo resuena en él; ¿acaso no todos nos fotografiamos? ¿acaso no todos mantenemos alguna relación importante con una imagen, o un objeto? No podemos, yo no puedo, evitar proyectar en mi trabajo lecturas, experiencias, imágenes, por más que provengan de lugares distintos. Por ello, las referencias teóricas y metodológicas a que me he referido convivirán con multitud de referencias más populares, literarias, con experiencias vividas. A menudo el establecimiento de correspondencias y analogías me han ayudado a pensar las imágenes y a explicarlas a otros: en este sentido funcionan numerosas fábulas, como *La invención de Morel*, ejemplos de la vida cotidiana⁴⁸ o referencias a trabajos de artistas. En este sentido funciona también a menudo la consideración de que muchos de los conceptos que utilizamos a partir de ciertos autores -pienso, por ejemplo, en el concepto fantasma, o fantasía o, sobre todo, *aura*⁴⁹- tienen generalmente un equivalente popular que puede tratar de asirse y que, lejos de simplificar el análisis, ilumina las imágenes de otro modo, más rico.

En lo que se refiere a los textos manejados, una gran parte de ellos tanto teóricos (Benjamin, Arendt) como literarios (Céline, Zweig, Duras) fueron escritos o publicados en torno a los años 30 y 40 en que se sitúa el punto de partida de esta investigación. Aunque su inclusión no es una decisión deliberada en base al momento en que se escribieron, en esos casos he tratado de señalar las fechas de las primeras ediciones para permitir un murmullo de fondo de los pensamientos que, ligados al objeto que nos ocupa, se gestaban en esa época.

La propia escritura, además, ha generado numerosas intuiciones, posibles conexiones que no siempre serán desarrolladas y que se concretan a menudo en notas que pueden parecer, a veces, excesivas o ajenas (alejadas, al menos) al objeto de estudio. Algo que me permite, como sucede en ese extraordinario libro que es *Maupasant y el otro*, dialogar conmigo misma, con mi texto, como Savinio (2018) hacía con el suyo. A riesgo de caer en el delirio de uno de los protagonistas de *Jardín, ceniza*, (Kis, 2007) -otro libro que admiro precisamente por ese personaje- que, cuando se dispone a escribir una guía

⁴⁸ Algo que a lo largo de numerosos seminarios y conversaciones cotidianas ha enriquecido mi trabajo.

⁴⁹ Fantasma, espectro, serán explicados en el texto, igual que aura. En muchos casos el carácter abierto y dialéctico de muchos conceptos se explotará.

de transporte acaba por crear una suerte de enciclopedia imposible que parte, ramificándose por todas partes, rizomática, he mantenido muchas de esas notas que, bajo el texto principal, o al margen (al margen de ese otro margen que es el de las imágenes) escriben una historia, a veces paralela, que trazan posibles caminos que el lector puede seguir y espero que siga. Que esbozan posibilidades, conexiones, que nos instalan de nuevo en el terreno de las correspondencias, muchas de las cuales se establecen a través de citas.

Citas que son, a veces, forzadas, en el sentido de que se insertan en el texto como restos, como fragmentos que pueden separarse de su texto de origen y generar nuevos sentidos y que en ocasiones han de entenderse más como una invitación a relacionar que como una mera explicación de una idea. Citas que, también por mis propias experiencias durante la escritura, se moverán entre el español y el francés. Quizá no podría ser de otra forma en una tesis que ha encontrado una gran parte de sus imágenes en Toulouse y París, en la que he hablado, mucho, a medias –entremezclada con el español- con algunas de las personas que aparecen en estas imágenes y que la conocieron de niños, que me ha acompañado en numerosas estancias y que es también la propia de algunos de los teóricos más utilizados y en la que un gran número de palabras no siempre fácilmente traducibles al castellano (*revenants, hanter, regarder*), o no con las mismas resonancias⁵⁰. Estos términos serán utilizados a menudo en su lengua original y la proximidad con esta lengua se dejará ver. Espero que esto enriquezca el texto más que lo contrario.

Otras decisiones que pueden parecer arbitrarias tienen también su explicación en mis experiencias durante la realización de este trabajo, en el que he hecho mía, a menudo, otra sentencia de Benjamin que sostiene que “todo aquello que se está pensando tiene que ser incorporado al instante, a cualquier precio, al trabajo que uno está haciendo” (citado por Didi-Huberman, 2000)⁵¹.

Experiencias personales, como mi trabajo en la BNE clasificando el fondo fotográfico de la Guerra Civil, me han mostrado que las fotografías circulan, se transfiguran, cambian. Que imágenes gestadas por todo tipo de personas y con los fines más diversos (fotos tomadas por los vencedores, o requisadas por estos a los vencidos...) pueden finalizar juntas, en el más completo desorden en las cajas azules de una gran institución. Y que detrás de cada una de esas fotografías nunca hay una única historia.

⁵⁰ Y que ha sido redactada, también en gran parte, entre un barco en Tours, la BNF en París o un camping en Châteauroux.

⁵¹ Traducción tomada de la ed. en español, Didi-Huberman, 2010, 177.

Que los rostros de los soldados de la república que habían terminado por resultarme conocidos –aunque acabasen clasificados simplemente de acuerdo al batallón al que pertenecieran o al lugar donde se encontrasen -limitados a títulos tan genéricos como “soldados descansando. Brunete”- tenían un nombre y una historia.

Por ejemplo, unos meses después de acabar este trabajo fui a Buenos Aires a realizar una estancia de investigación, y en la casa de Luis Vidaller -uno de los españoles republicanos cuyas imágenes veremos en este estudio- reconocí inmediatamente en una fotografía enmarcada un rostro que había visto a menudo y situado siempre en el mismo lugar: “ejército republicano. Transmisiones”. Era el padre de Luis que supo ese mismo día que, a diez mil kilómetros de él existían, en una caja azul, imágenes de su padre que él nunca había visto. Una fotografía salida de un archivo hizo llorar a un hombre a miles de kilómetros mostrándole una imagen de su padre durante la guerra cuya existencia jamás había especulado.

El de esta foto de Luis es solo un ejemplo de los modos en que las experiencias que vivimos mientras investigamos influyen en nuestro trabajo. Sin duda podrán apreciarse otras como la importancia que la lectura, también en Buenos Aires de *Infancia en Berlín hacia 1900* que coincidió con el conocimiento de la obra de algunos artistas que ha otorgado un papel importante a la infancia en este texto⁵². Lo mismo cabe decir para la elección de algunas imágenes que se relacionan con las que son objeto de estudio y que provenientes –por motivos personales, de conocimiento- de Argentina y Corea pueblan este texto. Estas imágenes podrían ser otras; son estas por una elección personal -porque he pasado tiempo en Argentina, porque he conocido a Soko Phay y Rithy Panh que me han mostrado cómo la imagen se usa en su país para cerrar un duelo inconcluso, como el nuestro- que quiero reivindicar porque, finalmente, nuestros escritos son, como defendía Nietzsche, algo así como una auto confesión y una especie de *mémoires* (Barthes, 1980, 15).

Finalmente, quiero referirme a otra elección que determina notablemente este texto y que es una decisión, en cierto modo, formal: se trata de contar esta(s) historia(s) no a través de una gran cantidad de imágenes sino sólo de unas pocas (aunque al final son más de cien) y, generalmente, pertenecientes a las mismas colecciones. Estas fotografías

⁵² La infancia jugará un papel fundamental también porque las personas de más edad que han participado en este trabajo eran niños en el momento en que se tomaron estas fotografías y en la manera de mirar a su pasado en que se mezclan el olvido o la nostalgia parece quedar siempre algo de ese modo, tan particular, con el que se mira la infancia como un lugar que parece poder ser siempre transfigurado. Otros, para mirar a su infancia se encuentran con una época sin imágenes, como le sucedía a Perec.

han sido seleccionadas de acuerdo a dos criterios: en primer lugar, ya lo he dicho, cada una de ellas condensa un quehacer común a varias otras, actúa como un paradigma (salvo algunas que reflejan precisamente una excepción) y, en segundo lugar, al volver a aparecer imágenes de la misma colección, estas nos permiten ver, avanzando la lectura, cada imagen como un fragmento de algo mayor -el álbum, la colección⁵³- con el conjunto del cual se relacionan. Sin pretender desarrollar una auténtica teoría sobre la organización y el montaje de las colecciones, volver sobre las mismas permitirá apreciar las tensiones que habitan en ellas y a unas fotografías iluminar a otras y a todo el conjunto.

Además, al volver a menudo sobre fotografías de las mismas personas se puede, al tiempo que se analiza la imagen, seguir la historia de esas personas que, aunque sólo a partir de breves destellos (un conocimiento fragmentario, en continuo movimiento, no puede haber otro), se convertirán al final del texto en personas en cierto modo conocidas. Un caso paradigmático será el de Ángel Fernández, de cuya colección personal encontramos hasta 16 fotografías: fotografías de él desde que era un niño y hasta los años 60, de su padre y su madre, incluso tras la muerte de esta, imágenes que otros le enviaban o que él conseguía tomarse, a veces con grandes dificultades. Imágenes que transitan entre España y Francia, entre la vida y la muerte, la libertad y la prisión. Las imágenes -las de Ángel, las de todos- no aparecerán en un orden cronológico sino inscritas en función del modo en que se relacionan con el tiempo. De este modo, a cada fotografía no seguirá otra de la misma persona que la suceda cronológicamente sino otras imágenes, no importa cuales, con las que parece compartir el mismo carácter sintomático. Así, un fotomontaje que muestra unidos a un hombre y su esposa muerta durante un bombardeo puede situarse junto a la imagen de una joven argentina que posa con la foto de su padre desaparecido.

Así también, una misma imagen, de la que existen varias copias (la reproductibilidad técnica juega aquí un papel central) puede aparecer, transfigurada, intervenida, sirviendo a usos distintos, en distintas casas o incluso en la misma. Estas imágenes volverán (*revenantes* ellas mismas) una y otra vez, como la frase de Kafka, causando la misma desestabilidad, obligándonos a mirarlas desde otro lugar, a cuestionarnos por qué a cada copia le están reservados destinos tan distintos⁵⁴ y si acaso, a los hombres, no les está reservado el destino de las imágenes.

⁵³ Usaré a menudo el término colección ya que las fotografías no se encuentran siempre en un álbum.

⁵⁴ Algo que sucede también a los propietarios de esas imágenes que, con el paso del tiempo, las mirarán desde distintos lugares, pero a ello volveré en el texto.

Y finalmente, como la frase de Kafka, como las imágenes, se instalará en el texto un cierto régimen de *revenantes*: veremos reaparecer trenes, banderas, telones de fondo; y nombres⁵⁵, nombres que se repiten (Libertad, Pilar), otros que se transforman, como los de las calles, como los de las niñas que parecen llevar un nombre inadecuado que las vincula a un pasado igualmente inadecuado, revelando una normalización o un disimulo, generando querellas simbólicas (pienso en las calles) de las que aún hoy tenemos aún ejemplos.

Así, a base de repeticiones, de momentos en suspenso ante una imagen, a las que sigue una nueva toma de postura he escrito este texto que, poco a poco, se ha ido deslizado hacia la memoria. Y con una última reflexión en torno a la memoria quiero finalizar esta introducción. El tiempo -nos dice Wittgenstein, (§49, 1997, 71)- tiene un significado distinto en función de si consideramos la memoria como fuente del tiempo o como imagen conservada de un acontecimiento pasado, lo cual tiene consecuencias importantes para su filosofía de la historia asimilando tiempo y posibilidad de cambio⁵⁶.

En este trabajo quiero pensar las fotografías, y la rememoración que desatan, no como meras imágenes conservadas de un acontecimiento pasado sino como fuente de tiempo, al servicio de la memoria, usadas, vivas. Sólo así el pasado dejará de ser un *hecho objetivo* para devenir un *hecho de memoria* (Pic, 2006, 149) vivo, mutable y capaz de escribir una nueva historia. Y, a partir de aquí, podemos comenzar.

⁵⁵ La importancia del nombre atraviesa los textos de muchos de los autores seguidos en este trabajo: con un matiz a menudo demiúrgico y teológico, si pensamos en Kafka o Benjamin. Sobre este último ver Bailly, 2000a.

⁵⁶ Y continuará: “no se puede decir el tiempo fluye si mediante tiempo se quiere decir la posibilidad de cambio” (§52, 73), instaurando una filosofía de la historia muy cercana, como se ve, a la propuesta por Benjamin y que, en la actualidad, puede apreciarse de un modo práctico en el trabajo de las artes visuales. El trabajo de algunos cineastas -particularmente Forgacs, o Farocki- lo muestra claramente y me ha sido muy útil para abordar el tema de la temporalidad y las conexiones de la Historia (que así, en mayúsculas, se acerca aquí más a la biopolítica- y lo íntimo. Una reflexión acerca del tiempo en la que los trabajos de Hartog y Koselleck también han sido fundamentales para mí. Una reflexión que gira con Deleuze o Bergson en torno a lo posible, “ce qui pourrait se passer” (Rancière, 2000, 59), eso que ya para Aristóteles exige una reflexión que supera al mero empirismo (sin sentido) de la historia.

CAPÍTULO I. SUSPENDER EL TIEMPO, HABITAR LA IMAGEN. LOS RETRATOS DE ESTUDIO Y EL RETORNO DEL AURA.

“En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura”

(Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*).

Cuando los lazos tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos o entre estos y su representación se ven amenazados el deseo de recordar, la necesidad mnemónica, se hace más fuerte (Buchloh, 1999a). Para los derrotados, la Guerra Civil había quebrado todos estos lazos. Cada superviviente corría peligro y cada familia era extremadamente frágil a causa de la represión, el exilio, la prisión o la muerte. Así mismo, la situación impuesta por la autarquía hizo devenir a los métodos de representación (la fotografía, en este caso) casi inalcanzables para la mayor parte de las familias¹. Pese a todo, en este contexto (o precisamente, por ese contexto), la fotografía aparece, a los ojos de los derrotados en la posguerra, como un lugar donde “salvarse” (Didi-Huberman, 2003), física, simbólica y psicológicamente, al que no quieren y no pueden renunciar.

De la conjunción de este deseo imperante de recordar y representarse, de salvarse a través de la imagen, de legar un recuerdo y de las dificultades para hacerlo surgirá en este momento un modo muy específico de fotografía caracterizado por su intencionalidad y su prolijamente programada creación. Unos retratos cuidadosamente contruidos, con una materialidad muy específica, fruto de limitaciones materiales y técnicas, pero también emanadas de un modo muy específico de entender y usar la fotografía en que resuenan los ecos de esos retratos del siglo XIX en los que Benjamin veía destellar por última vez el *aura* (2008a, 21).

Este capítulo analizará una tipología concreta de imágenes, retratos de estudio realizados mayoritariamente en la década de los cuarenta, marcados por un anacronismo

¹En la década de 1940 a la que se limitan prácticamente todas las fotografías del capítulo, el esfuerzo económico que suponía realizarse un retrato era enorme: el acceso a materiales fotográficos era prácticamente nulo y estaba casi únicamente limitado a los fotógrafos profesionales, lo que provocó una gran disminución de la fotografía doméstica, una vuelta casi obligatoria a la fotografía profesional y la aparición de ciertas prácticas, como veremos más adelante, como la reutilización de materiales antiguos. (López Mondéjar, 1996, 37-40). En lo que se refiere a la represión, tras la guerra funcionaban 150 campos de concentración improvisados en España y 29 cárceles solo en Madrid con 271 mil presos políticos y se realizaban unos 200 fusilamientos diarios en la ciudad. (*ibíd.*, 13) Para otra visión general de las condiciones de la fotografía en este periodo ver también Formiguera y Cánovas, 1992.

estético, material, técnico, ontológico y de uso². Imágenes que pensaré con ayuda del concepto de *aura*, -tal como lo desarrolla Benjamin³, pero también desde una concepción más popular, más cercana a quienes aparecen en ellas para quienes el aura podría asimilarse al alma y, con ella, a la salvación que buscan finalmente (con) esas imágenes⁴. Y las pensaré también con la lógica que guía la extraordinaria fábula de Bioy Casares *La invención de Morel* (1991). Con estas dos guías trataré de mostrar cómo estos retratos se ponen al servicio de recomponer aquello que está en peligro y de convocar lo ausente, sea esto una imagen del pasado, capaz de ocupar el presente; sea al ser amado, hecho presente a través de su imagen.

Los primeros de estos retratos recuperan, para la representación de la familia, códigos fotográficos (visuales) de un pasado que han permanecido latentes, cuya recuperación formal convoca un inmediato resurgir de ese pasado, anterior a la guerra. Algunos recrean cuidadosamente la materialidad y la estética de la fotografía decimonónica, buscando una imagen ideal que sobreviva en el álbum familiar y que, al aparecer, intempestiva, no sólo hace regresar simbólicamente ese pasado, sino que parece unir, también simbólicamente, a su familia, como si el parecido formal garantizase la filiación. Se inscribe en una genealogía que las vincula con las imágenes de los ancestros y con su modo de fotografiarse. Imágenes, por tanto, marcadas por ese anacronismo estético y material pero también por la anacrónica supervivencia del carácter ritual del acto fotográfico, del valor de culto de la imagen⁵ y de la confianza en la fotografía como

² Las imágenes que se analizarán fueron realizadas entre 1939 y 1950. Estos primeros 10 años del franquismo se caracterizaron por el aislacionismo y la autarquía, lo cual, como veremos, repercutió sobre las condiciones materiales de la fotografía y las posibilidades de los españoles de acceder a la misma. En lo político, los primeros cinco años, de posturas próximas al fascismo, dieron paso a un momento de aislamiento internacional tras la derrota del eje en la Segunda Guerra Mundial, momento en que el régimen trató también de apartarse de estas posturas. Si la victoria de los aliados supuso un cambio para la política del régimen también lo hizo para los republicanos que vieron desvanecerse sus esperanzas de una intervención de los aliados contra el régimen franquista.

³ Sobre las dificultades del concepto y su evolución en Benjamin: Jiménez, 1990, Berti, 2013 y 2015 o Furnkäs, 2014.

⁴ A estos dos modos amplios de entender el aura hay que sumar otras definiciones que iluminan nuestro estudio. Daudet, (1928) por ejemplo, definirá el aura como “un souffle – étymologiquement – une atmosphère, un état particulier qui accompagne tous les tournants, toutes les crises, toutes les modifications profondes, tous les ébranlements soudains de cette chose fragile qui est la personnalité” [un soplo, un estado particular que acompaña a toda crisis, a toda modificación profunda, a todas las sacudidas repentinas de esa cosa frágil que es la personalidad, Traducción de la autora] Aunque el término aura en Daudet está siempre en un segundo plano respecto a *ambiance*, (siendo una “expération de l’ambiance”, 1928, 122) su influencia en el pensamiento de Benjamin y Proust es central (Carnevali, 2006) y también recoge un modo más popular de entender ese término en el que se relaciona a los “frissons” a “les grandes frénésies et terreurs en commun” (*ibíd.*, 243)

⁵ Entre las obras que relacionan imagen y culto, muchas de las cuales insisten en su relación con momentos de crisis, muerte, etc., destaca el trabajo de Belting (2009 y 2007) la segunda de las cuales desarrolla en el plano de la fotografía ideas ya presentes en la anterior. Curiosamente Beelting no citará nunca a Benjamin

prueba indicial, como medio de autenticación, ese que finalmente, desde un punto de vista fenomenológico, prima sobre el poder de representación (Barthes, 1980, 139)⁶.

En definitiva, en estos retratos y en los usos a que se dedican, *reviene*⁷ un pasado (técnico, material, estético y de uso) *incrustado*⁸ en el presente, en el presente de quienes se tomaron estas fotos, en plena década de los 40, que nos *choca*⁹, y que nos sigue chocando, con más contundencia en nuestro presente, en el siglo XXI. Impactados por la aparición de este pasado seguimos pensando estas imágenes, rodeadas de un aura, de un nimbo, que no es sólo el que les confiere la incrustación de ese pasado, sino que proviene también de los afectos que las han marcado con sus huellas (los esfuerzos del hombre por hacerlas únicas, las marcas del paso del tiempo y los lugares en que se han guardado, etc.) y de las sucesivas miradas que se han posado sobre ellas. Huellas, todas ellas, que hacen que esas imágenes nos interpelen, nos hagan mirarlas (“experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista”, [Benjamin, 1993, 163]) y que pueden desatar el recuerdo, la memoria, que es, en cierto modo, la salvación a que quienes las hicieron y guardaron aspiran.

Pero en los retratos que analizaremos no sólo regresa el pasado, sino que también se convoca a los ausentes (muertos, prisioneros, desaparecidos o exiliados): la fotografía se constituye como el *lugar*¹⁰ en que pueden reunirse con su familia y habitar juntos, vivir una vida otra, aunque sólo sea en la fotografía. Son imágenes que reflejan lo que es, para sus protagonistas, lo real, pese a que convivan en su día a día con otra realidad apócrifa que se empeña en negar la unión de su familia, o su dignidad. Al servicio de esta recomposición de lo “real” (me refiero a lo que es real para la familia, esa realidad más profunda) todo es válido, y la manipulación o el fotomontaje se ponen al servicio de la reconstrucción (y visualización) de ese “real”. Los resultados, que a menudo manifiestan la imposibilidad de lo representado, dejan ver que si estas imágenes son importantes no

aunque sus hipótesis están muy cercanas a las de éste, particularmente en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1993).

⁶ La consideración de índice de la fotografía se remonta a los años 50 con Peirce (1958) y culmina con el noema *ça a été* (esto-ha-sido) en Barthes, 1980.

⁷ El término *reviene* alude a *revenir* tal como lo utiliza Derrida (1993), supone volver, regresar, pero como lo hace un espectro (un *revenant*).

⁸ De nuevo este término no es casual, pienso en esa incrustación del pasado en el presente de la que hablan muchos historiadores del presente (Hartog, 2003, Koselleck, 1993)

⁹ Al usar este término pensamos en la experiencia del *shock* en Benjamin, que tiene gran desarrollo en las obras que se usarán a lo largo del estudio y en su modo de concebir la experiencia histórica o el *punctum* en Barthes, 1980.

¹⁰ En este sentido el lugar se aproxima al *topoi* platónico, que es pura diferencia, algo más originario que el espacio: “donde lo que no es en cierto modo sea y lo que no es, en cierto modo sea” (Agamben, 1995, 15), un lugar donde asir lo inasible.

es tanto por lo verosímil de lo que muestran sino por el valor de culto que late en ellas, , por la confianza en el poder que tienen para salvar lo que importa. Se instaura un régimen en que lo visible y lo real se intercambian y alma, cuerpo e imagen se entrelazan y pueden devenir intercambiables.

Como he dicho, analizaré todo ello a través de retratos de estudio realizados en su mayoría en la década de los cuarenta, principalmente en España¹¹, en un momento en que la mayor parte de las familias de los vencidos - y más particularmente las que permanecieron en el país tras la guerra-, conservan contadas fotografías (en general, menos de una docena, a veces sólo una) y las pocas que poseen surgen de un espacio muy exiguo, limitadas por la autarquía, el miedo y la represión. En este contexto, ¿qué se escogía representar? ¿y cómo? Y, aún más importante: ¿para qué?

En ellas, quienes aparecen, parecen compartir una finalidad: devenir imagen, convertirse en una imagen; como si esa imagen planeada, ideal, monumentalizada, fuera un lugar inaccesible donde sobrevivir al abrigo de la realidad (Nietzsche, 2010). Estos retratos se presentan tanto como lugares donde refugiarse de lo real, llevando una vida paralela y como herramientas de afirmación, mínimas, que ayudan a sobrevivir, no sólo de un modo simbólico en la imagen sino en la vida. La imagen de los hijos de un exiliado, por ejemplo, que llega a su padre, puede “salvarles” en una imagen que aleje cuidadosamente lo real (en la que no se vea nada de lo negativo que puedan vivir, en que lleven unas preciosas ropas, aunque sean prestadas) pero puede, también, ayudar al padre a continuar en su día a día, mirándola, tocándola, hablando con ella, evocando un futuro con esos a quienes representa.

Unos retratos a primera vista alejados de lo real, en que no hay un registro de lo íntimo y cotidiano, ni un intercambio entre fotógrafo y fotografiado (¿qué relación puede establecer el retratado con un fotógrafo al que no conocía, cuando el retrato, hecho en una situación anómala, parece casi un acto de violencia?), ni mucho menos una relación entre lo que muestran y la historia, sea la historia íntima o la Historia, con mayúsculas, en que

¹¹ La fotografía doméstica se desvía en este momento en España de las tendencias europeas tanto en el contenido de las imágenes (qué se fotografía), como en su materialidad (técnica, estética...) y, especialmente, en su uso. Aunque algunas de las fotografías que se analizarán fueron realizadas en el exilio, sobre todo en Francia y Bélgica, pertenecen a la misma lógica, están enunciadas desde un imaginario similar al resto e, incluso formalmente, se parecen a estas. Ese parecido formal, ¿no refleja otro más profundo? ¿no hay, junto a esa conexión sensible, formal, una subterránea, que procede del lugar en que han sido enunciadas (el de los derrotados, aquellos que están fuera de lugar, del relato, poco importa si en su país u otro), ¿no podríamos hablar de una suerte de comunidad universal? Sobre estas ideas regresaremos y veremos a estas imágenes unirse con otras en una universalidad que recuerda, como la imprescriptibilidad, a un nuevo régimen de justicia.

el tiempo personal, suspendido, no puede seguir el flujo del histórico. La imagen es un lugar en que refugiarse, que *habitar*; lo cual evidencia la difícil relación del hombre con la realidad que vive y cómo se sirve de la fotografía en un intento, desesperado a veces, de escenificar, (re)construir y perpetuar su real.

Pero “esconder, significa dejar huellas” (Benjamin, 2010, 348). Y estos retratos se revelarán como la huella de una experiencia histórica marcada por el deseo, o más bien la necesidad, de huir del tiempo. La imagen fotográfica asumirá en este momento un papel más de sustituto de una realidad, que de representación de esta realidad considerada apócrifa.

La imagen, ineficaz como soporte de la memoria -ya nos decía Proust que cuando tratamos de recordar a alguien mirando su fotografía, “lo recordamos peor que si nos limitamos a pensar en él” (1975, vol. III, 886)- puede en cambio actuar como su reemplazo. La materialización en una imagen, igual que un relato muchas veces narrado, toma el lugar de la realidad y termina por sustituirla; y quienes la miran y la narran acaban repitiendo “(...) sucesos históricos, pero siempre con las mismas palabras y en el mismo orden, como si fuera el padrenuestro” (Borges, 1980e, 403). Si recurro a esta cita de Borges es porque su reflexión concluye con la sospecha de que esas palabras, tantas veces repetidas, “ya no respondían a imágenes” imágenes que, en el caso de Borges, son imágenes del recuerdo, y no fotografías (Kracauer, 2006)¹².

La fotografía, como el texto de Borges, actúa como una pantalla, oculta y sustituye al auténtico recuerdo¹³. Como un doble fantasmático, toma el lugar de la realidad y termina por sustituirla. Lo mismo puede hacer con el recuerdo. Algo que tradicionalmente ha sido percibido como un peligro que ha dejado sus huellas literarias en el temor de Marcel a olvidar a su abuela y recordar sólo su imagen, en la búsqueda desesperada de la imagen de su madre que es, finalmente, *La cámara lúcida*¹⁴ o en ciertos pasajes de Sebald en que sus personajes constatan que la imagen “ocupa pronto todo el espacio de un recuerdo, incluso podría afirmarse que acaba con él” (2010, 13)¹⁵.

¹² Sobre la distinción en Kracauer entre imagen de la memoria y fotografía, y otras, volveremos a lo largo del capítulo.

¹³ Aquí se impone otra distinción, la que establece Bergson (1939) entre *souvenir-image* y *souvenir-pur*, sobre la que también regresaremos en el texto.

¹⁴ En la que este miedo de que la imagen sustituya al recuerdo se conceptualiza como *contre-souvenir* 1980, 142).

¹⁵ Toda la vida cotidiana y la cultura está plagada de este tipo de ejemplos. Recuerdo una escena de *Los paraguas de Cherburgo*, en que Catherine Deneuve cantará, mirando la foto de su novio enviada desde la guerra de Argelia que, cuando trata de recordar su rostro, es sólo esa imagen lo que ve.

Pero este peligro, ¿no podría ser revertido y concebido como una posibilidad? la de construir la imagen de sí deseada esperando que, pese al artificio, sea ésta la que perviva. Porque, si la primera motivación que sospechamos tras estas fotos es materializar lo que se considera real (la unión de la familia, la supervivencia, la dignidad), creando una comunidad con su pasado, con sus seres queridos, en su presente y su pasado ¿no hay también una comunidad con ellos en el futuro, incluso con los no nacidos? ¿no podemos imaginar que cuando se dirigen al fotógrafo lo hacen en compañía de aquellos que están por venir, que imaginan sus miradas mirándoles en sus álbumes años después?

Es desde aquí como pienso en los derrotados en los años cuarenta como trasuntos del protagonista de la *Invencción de Morel*: ese prófugo que llega a una isla poblada por una serie de imágenes holográficas que remedan perfectamente la apariencia de lo real. Él (no tiene nombre) se enamora de una de esas imágenes fantasmáticas. Con ella, evidentemente, no puede establecer ninguna relación y, finalmente, recurre a una máquina con cuya ayuda deviene él mismo imagen, sacrificando para ello su vida. Construye cuidadosamente un simulacro permitiendo a su doble fantasmático convivir con el de esa mujer en la confianza de que un espectador futuro dirá: “se han amado” pese a que jamás han estado juntos¹⁶.

Del mismo modo los retratados que veremos a continuación aceptan (desean) convertirse en imágenes que, esperan, perpetuarán de ellos la imagen deseada para los espectadores futuros, esos que parecen acompañarles al acudir al fotógrafo. Imágenes en las que, como el protagonista de Bioy, podrán incluso perpetuarse al lado de sus seres queridos en encuentros que nunca han tenido lugar más allá de su imaginación, sus deseos o esa fotografía y que, precisamente porque materializan la imposibilidad de lo que tratan de salvar (de hacer visible), soy hoy tan importantes.

Como el héroe de la novela, traman hábilmente el artificio destinado a perdurar, conscientes de estar convirtiéndose voluntariamente en imágenes, en fantasmas que podrán ser convocados¹⁷. Cada retratado se convierte así, junto con el fotógrafo, no sólo en “la persona que registra el pasado sino la que lo inventa” (Sontag, 2014: 73) y “porque

¹⁶ Una bella lectura del texto de Bioy Casares poniendo el acento en esa posibilidad de “engañar” a un espectador futuro en Guibert (1981, 53-54) cuyo texto finaliza con una afirmación que redundante en la categoría de ideas que se desarrollarán en este capítulo: “L’holographie devrait être un luxe, comme l’embaumement ou la cryogénisation: l’assurance d’un double fantomatique”, *ibíd.*, 54.

¹⁷ Aunque se insistirá en ello en los momentos en que resulte pertinente, al utilizar los términos *imago* y *fantasma* se tiene siempre presente en esta investigación su carácter polisémico, sus múltiples evocaciones que alcanzan el marxismo, fetichismo, etc. El término fantasma, lo veremos más adelante, será de central importancia en ciertos análisis sobre la posguerra española (Labanyi, 2002, 2006, 2007 o Colmeiro, 2011).

son falsas; están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero” (Baudelaire citado por Benjamin, 1993, 167)¹⁸.

1. Convocar al pasado.

“ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos y los amigos, y de la amada.”
(Lichtwark, citado por W. Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*)

Será más fácil verlo con imágenes. Comencemos en 1940, el día que Carmen Souto fue a un estudio fotográfico en La Coruña a retratarse junto a sus hijos: Perfecta, Olivia, Carmen y José. La fotografía resultante (fig. I-1) los muestra pulcramente vestidos de blanco, sencillos pero muy arreglados, en una composición típica de un retrato de familia: los pies cruzados a la altura de los tobillos, los brazos apoyados en los reposabrazos, en el regazo o modestamente a los lados del cuerpo, las cabezas a la misma altura... posando ante un inverosímil telón de fondo mitad arcada, mitad arboleda y mirando hacia la cámara con una expresión impasible.



Figura I-1 Retrato de Carmen Souto y sus cuatro hijos: Perfecta Olivia, Carmen y José. Galicia, c. 1940. Colección de su nieto Alfredo Walter García Peixoto, conservada en Buenos Aires.

El retrato, de buena calidad y gran tamaño, es hoy celosamente conservado por el nieto de Carmen (el hijo de Perfecta, la niña más pequeña de la foto) en Buenos Aires. Es

¹⁸ Forzando un poco esta cita en que Baudelaire elogia, en el salón de 1859, los dioramas frente a ciertos cuadros de paisajes más “realistas”. La cita es recogida por Benjamin en un texto en que como hemos señalado, la noción de aura es central.

la única imagen que conserva de su madre en la década de los 40. La vi por primera vez en la Biblioteca de la Nación, en esa misma ciudad, curiosamente en el departamento de fotografía, donde Walter, el nieto de Carmen, trabaja y a donde me le llevó. La sacó cuidadosamente del marco y comenzamos a mirarla: está revelada sobre cartón, su materialidad y su estética me hicieron pensar en esos retratos de finales del XIX, esos en cuyos rostros Benjamin, ya lo he dicho, veía destellar por última vez el aura (2006a, 21). Como esos, parece formada por una sustancia espesa, como si no representara un instante, con el que normalmente asociamos a la fotografía, sino como si en ella el tiempo se hubiera densificado y suspendido¹⁹. Una representación de un tiempo imposible en un paisaje igualmente imposible: ni iglesia, ni bosque, ni interior, ni exterior.



Figura I-2 Detalle de la fig. I-1.

Uno de esos artificiosos telones de fondo contra los que ya alertaban los primeros manuales de fotografía en el siglo XIX señalando que “en los cuadros la columna tiene una apariencia verosímil, pero es absurdo cómo se la emplea en fotografía, ya que en esta

¹⁹ En un movimiento que recuerda al modo “analítico” de alargar el presente al que se refiere Séneca en sus Cartas a Lucilio, Epístola I, 2 (2012, 22). Para Séneca, esta experiencia presupone dejar fuera toda expectativa, esperanza, reflexión, ¿no sucede esto, al menos en la imagen? ¿no elimina esta toda angustia o reflexión sobre lo vivido para centrarse en ese momento? Lo que no quiere decir, evidentemente, que esas expectativas, esperanzas, reflexiones no existieran en la vida de los fotografiados, sino que la imagen es capaz de sus suspenderlas. En este contexto, también el término instante debe ser pensado, ¿cabe hablar de una existencia del instante más allá que como representación estética? También en este sentido, la experiencia del aura en Benjamin se vincula al tiempo, “L’aura est d’abord et avant tout cette expérience au cours de laquelle je prends conscience que c’est le temps qui tisse la représentation” (Perret, 1992, 101) y “(...) désigne le concept de ces phénomènes qui sont l’occasion précisément d’appréhender la manière dont le temps forme la représentation, dont la représentation rend visible au-delà de ce qu’elle représente, une mesure du temps. Et peu importe que celle-ci soit l’éternel ou le transitoire” (104-5).

reposa sobre una alfombra. Y a nadie se le escapa que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra” (Benjamin 2004, 35). La extrañeza es aún mayor: en el ángulo inferior izquierdo la columna que, en efecto, está pintada sobre el telón de fondo, no se alza sobre la alfombra, sino que desaparece antes de llegar a esta. No tiene base y, a su derecha, se convierte en una arboleda difuminada. Un trampantojo malogrado, anacrónico, que sitúa a Carmen y sus pequeños, inmóviles, en el terreno de lo imposible, lo onírico, lo inaccesible.

La familia nos mira fijamente desde ese lugar inaccesible, materializando un pasado cuya aparición fantasmal nos *hiere*²⁰ –por invocar al tiempo a Barthes y Derrida– y nos obliga a mirarla de nuevo. Entonces, situamos nuestra mirada y pensamos que esa imagen no fue tomada en el XIX sino al inicio de la década de los 40, momento en que las cámaras instantáneas ya habían popularizado otro modo de fotografiar radicalmente distinto, en que situarse, estático, no era una necesidad técnica motivada por los largos tiempos de exposición y que en este caso se adopta, intempestivamente, produciendo en nosotros un idéntico efecto, “penetrante y duradero” (Benjamin, 2004, 31)²¹. Un efecto que se une a la aparición de ese lugar extraño (fuera del espacio y del tiempo, atemporal) y mirándola así se nos presenta, de un modo más contundente, como una imagen del pasado incrustada en el presente, en el nuestro, en 2018, pero también en el de sus protagonistas, en 1940.

Situémonos, por tanto, en 1940, cuando Carmen Souto, esposa de un soldado del ejército de la República, se traslada desde el pueblo en que vivía con sus hijos al estudio de un fotógrafo, a la capital, La Coruña, para tomarse ese retrato. Una fotografía destinada a ser enviada a su marido, exiliado en Francia, que es la única imagen que la familia conserva (y, seguramente, la única que pudieron hacerse) desde el final de la guerra hasta 1945²². De este periodo, del padre no queda ninguna. Una única huella que suponía un auténtico esfuerzo económico, pero al cual imaginamos que Carmen no quería renunciar.

²⁰ Al usar este término, como al hablar de choque, pienso de nuevo en el *punctum* y el *shock*. Conceptos que en el pensamiento de Barthes y Benjamin están íntimamente ligados a la temporalidad y la experiencia, dos elementos que serán centrales en este estudio.

²¹ Benjamin se refiere al resultado de este modo de posar como una “síntesis de la expresión”. Será una cuestión constante en sus textos en relación a la fotografía; en el trabajo para el *Libro de los pasajes* recogerá la siguiente cita de *La ópera de cuatro cuartos*: “múltiples expresiones aparecían en la placa de modo que en la imagen final se conseguía una expresión más universal y más viva” (Brecht citado en Benjamin, 2004, 135).

²² Estos datos, como todos los demás sobre la familia de esta imagen fueron obtenidos de entrevistas con Walter García, nieto de Carmen, realizada en Buenos Aires en 2016.

Como tantos españoles que no dejaron de fotografiarse, sino más bien al contrario, como muestra López Mondéjar en este momento se produjo una

(...) creciente demanda de los lugareños que con sus retratos- con los suyos y con los de la gente de cercanía- buscaban recomponer la geografía afectiva de su entorno familiar, doblemente devastado ahora, más que por las enfermedades o el olvido, por la cárcel, el exilio o la muerte multiplicada en los frentes desolados e incognitos (1996, 20).

Para recomponer su geografía íntima Carmen recurrió a un tipo muy específico de imagen: un retrato de estudio cuya materialidad obsoleta podría llevar a un equívoco. Incluso un historiador de la fotografía podría confundirse ante el uso anacrónico de ese telón de fondo, de esa silla “curul” sobre la que se sienta la madre, del repetidísimo pedestal que alza a la niña de la derecha, por el cartón sobre el que se reveló o por sus modos de posar²³.

Una pose y una mirada que no se limitan a reproducir un código fotográfico, sino que inscriben estos retratos en una genealogía de imágenes marcadas por su valor cultural, como las *imago* romanas o los retratos funerarios, en los que la visión frontal “está dirigida a quien contempla, solicitando de él un comportamiento activo ante la imagen” (Belting, 2007, 113). El mismo comportamiento que parecen solicitar de nosotros Carmen y sus pequeños que desde ese lugar inaccesible –el mismo donde se sitúan los ídolos romanos o las reliquias cristianas-, nos miran y nos hacen preguntas, como los espectros de que habla Derrida (1993), que sólo regresan para preguntar. Así, como rodeados de un nimbo, un halo (el aura), Carmen y su familia se encuentran al abrigo de toda contingencia: no hay ninguna huella de la historia, ni de la derrota, ni de nada; los pulcros vestidos blancos no nos permiten adivinar la estación, ni especular sobre su clase social o sus actividades de ese día. ¿Acaso contaba alguna otra cosa, el día que se iba al fotógrafo, que el mero acto de ir, de hacer ese viaje para devenir imagen? En ese lugar inaccesible, densificado, aislado de la historia, siguen habitando hoy, en un tiempo suspendido. Desde ese *lugar*²⁴ nos miran. Y se establece un cruce de miradas: cuando miramos esta imagen, somos mirados por ella y recordamos, entonces, que “experimentar

²³ Estos rasgos materiales anacrónicos pueden atribuirse a limitaciones técnicas y materiales fruto de la autarquía, pero su aparición es más compleja que eso. Volveremos a ello más adelante.

²⁴ Cuando hablamos de *lugar* otra referencia que debe tenerse en cuenta es la de *estancia*, tal como la usa Agamben (1995) cuya cercanía con el *topoi* platónico y con las actitudes del melancólico subyacen en mi lectura.

el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” (Benjamin 1993, 163).

Alzamos la vista, y miramos de nuevo, y vemos que algo falta en la imagen, de un modo muy llamativo: el padre, cuyo lugar podríamos decir que ocupa la madre, pero ella ocupa sólo su papel, no el lugar físico que le estaría reservado y cuya ausencia parece subrayar el acentuado vacío entre las dos hermanas mayores. La idea de ausencia²⁵ es central, ¿no es acaso ese su lugar? pero junto a ella late la de aparición: en ese espacio vacío y difuminado, ¿no podría aparecer el padre?, en ese lugar imposible que materializa esta fotografía, ¿no es todo posible, cómo en los sueños?

El retrato de Carmen se inscribe así en el fenómeno *aurático*, tal como Benjamin lo concibe en sus primeras obras (2004 y 2008)²⁶, ligado a elementos de orden técnico (las técnicas y materiales obsoletos) o a la posibilidad de historiar fenómenos en decadencia, (“c’est là où l’aura est en train de sombrer qu’elle est encore en éveil”, como lo expresa Bailly, 2000, 62)²⁷, en este caso un cierto modo, ritual, de fotografiarse, que refulge por última vez antes de desaparecer²⁸. Pero si esta imagen tiene aura es, ante todo, por su inaccesibilidad, cualidad capital de la imagen cultural (Benjamin, 1993, 164), por su posibilidad de “mirarnos”²⁹ y, ante todo, por el afán de que surge, que es el de preservar el recuerdo. Será desde estas dimensiones antropológicas, perceptuales y mnemotécnicas, (en general menos exploradas que sus primeras concepciones, más restrictivas) desde las

²⁵ La palabra *ausencia* proviene etimológicamente de “estar lejos”. La ausencia, cuando es tan evidente, genera un movimiento de reconstrucción que siempre tiene algo de fantasmático, (¿cómo suplir la ausencia sino con la *fantasía*, en un sentido Lacaniano?) pero que es, también, una tarea destinada a conocer el presente, como Goethe cuando reconstruía “las formas ausentes que permiten explicar el caos aparente de las formas presentes” (Didi-Huberman, 2010a, 99)

²⁶ Las primeras ediciones son, respectivamente, de 1931 y 1935, aunque en este caso la datación, como sucede a menudo con Benjamin, es más compleja. El *aura* en el pensamiento de Benjamin es un concepto complejo, mutable, al que se ha acusado incluso de ser un “comodín teórico” (Berti 2013) pero cuya fluidez, siguiendo las propuestas de Hansen, 2008 y Perret, 1992, trataremos de aprovechar pensando que más que ante un concepto difuso, estamos ante “un concepto dialéctico, apropiado para la experiencia dialéctica cuya estructura intenta pensar” (Perret 1992, 99).

²⁷ A continuación Bailly utilizará una bellísima frase para explicarlo muy claramente: “L’aura, résistance de la signifiante installé secrètement dans le paysage de son anéantissement” (2000, 63).

²⁸ En este retrato resuena también una época en que se atribuía un valor mágico a la imagen y en la que se confiaba en que el mundo podía poseerse en fotos (Belting 2007, 266).

²⁹ Hablando de miradas, y de mirar, quiero aludir -y aquí pienso en Didi-Huberman y en su texto *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*- al doble sentido de *regarder* en francés: mirar, pero también concernir algo a alguien. Benjamin, no lo olvidemos, conocía perfectamente esta lengua en la que redactó varios textos. La capacidad de estas fotografías es, por tanto, doble: la de mirarnos y la de afectarnos, concernirnos.

que se use el concepto, ya que nos permitirán interesarnos por cuestiones más actuales (Hansen, 2008, 338)³⁰.

Y también porque son las que más estrechamente enlazan con lo que estas fotografías sudan: el deseo de Carmen de transmitir a su esposo una imagen de su familia, y su país, en que hasta había cambiado, en que ninguna huella de un cotidiano que suponemos poblado de pruebas difíciles, muestra. Que su esposo no se inquiete en Francia, que no se preocupe de ellos y tenga la prueba de que han sobrevivido, de que están bien, de que siguen yendo al mismo estudio al que iban antes de la guerra. De que nada (o al menos no lo sustancial), ha cambiado.

Para ello (esto lo veremos una y otra vez, ya que era una necesidad en las zonas rurales) Carmen llevó a sus hijos hasta el estudio del fotógrafo, una visita que para ellos era la primera, o la primera tras una guerra que había ocupado una buena parte de su infancia. Lo hizo sabiendo, además, que la imagen resultante sería recibida por su esposo y que sería seguramente la única que él poseyera de los suyos. Para ello sus niños se vistieron con ropas que nunca usaban (quién sabe si prestadas) y posaron muy quietos, en los lugares y posturas prescritas por el fotógrafo y su madre, con unos juguetes que no eran suyos y que no osaban tocar y restan inalcanzables a sus pies, como el osito blanco que reposa en el suelo, completando la parte más extraña de esa imagen en que la hermana mayor, que parece acompañada por la ausencia del padre aún más que el resto, sostiene un ramo de flores y permanece ajena al juguete.

Una imagen que resulta de una experiencia marcada por lo excepcional, hacerse un retrato que sería el único en años (seguramente podían intuirlo) pero que se repetirá, casi en idénticos términos, en todas las colecciones analizadas. Una experiencia individual y compartida que se inscribe en una tradición que asocia el acto fotográfico con la representación idealizada de momentos únicos³¹.

Mirándola, me parece ver el afán de la madre por envolver su imagen en un velo protector capaz de redimir a los suyos de las marcas de la historia. Para su esposo, y para el futuro. El éxito de su empresa, en lo que se refiere a su esposo, no lo conocemos, pero

³⁰ A Hansen (2008) estas dimensiones del aura le sirven también para conceptualizar la posibilidad de la experiencia (entendida como *Erfahrung*) en la modernidad, línea que sólo se seguirá tangencialmente en este ensayo pero que no quiero dejar de resaltar.

³¹ Para Benjamin, toda experiencia “es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria”, (1993, 125), en este caso la experiencia se lee más como *Erfahrung*, basada en la continuidad, el desarrollo histórico y la tradición. Sobre este tema ver, López de Munain (2017).

para nosotros, hoy, parece al tiempo inalcanzable y marcada, de este modo marginal, desequilibrador, anacrónico, por la historia. Al mirarlas -acepto, con Barthes, que la única fenomenología posible se traslada en la fotografía al espectador, a nosotros- me parece ver el tiempo suspendido, pero un tiempo extraño, ya lo he sugerido, una suerte de pasado incrustado en el presente. Esa suspensión del tiempo, ¿qué legibilidad abre hacia estas imágenes?

En primer lugar, sugiere una desestabilidad en el orden del tiempo. Algo compartido a inicios de los 40 por todos los españoles, que habitaban un espacio exiguo y un tiempo desarticulado³²: el Estado de guerra se prolongó hasta 1948, “incrustando” también el pasado de la contienda en el presente, la renta cayó a niveles del XIX y todo ello sitúa a los españoles en un lugar muy particular frente a la imagen. Esto se radicaliza para los derrotados, para los cuales, aparte de todo lo expuesto, poseer una imagen, o hacérsela, podía suponer un peligro (Moreno, 2014, 2018).

En una temporalidad tan difícil de *habitar* como de representar, el papel que ocupa la imagen de uno mismo y de los suyos es, ya hemos comenzado a verlo, fundamental. Sobre todo, cuando esta imagen procede de una técnica, la fotográfica, definida por su capacidad de autenticación. El “esto-ha-sido” convierte la simple posesión de una fotografía en el modo más eficaz de mostrar y probar la supervivencia. Como sucedió con Carmen, para la mayor parte de los españoles las dificultades descritas no frenaron el deseo de poseer esas imágenes y “la fotografía, como las medicinas y otros artículos de primera necesidad, llegó a convertirse en un producto de contrabando y estraperlo” (López Mondéjar, 1996, 37). “Los fotógrafos –continúa López Mondéjar- carecían de papeles sensibles, de negativos, cámaras y hasta de reveladores, con lo que muchos se vieron obligados a recurrir a las viejas placas de cristal o al material desechado por la precaria industria cinematográfica nacional” (1996: 37). Tampoco podían renovar sus estudios, ni cambiar los decorados, “condenando” así a sus retratos a esas condiciones de creación y esa estética tan específica que nos devuelve el retrato de Carmen.

Además, en 1940, cuando Carmen Souto fue a tomarse este retrato, como sucedía en los inicios de la fotografía, en España el noventa y cinco por ciento de los fotógrafos eran retratistas: el esfuerzo que suponía realizarse una fotografía era tan grande que nada,

³² Un análisis excelente que alude a la materialización en las imágenes de este tiempo desarticulado es el de Rosón (2016) que las lee bajo el interesante concepto de “pastiche”, aludiendo a la combinación de tiempos que muestran.

salvo los seres queridos en estado de peligro, parecía digno de ser fotografiado. Un momento de excepción en que las posibilidades de estas familias de fotografiarse eran similares a las de los habitantes de las “primeras fotografías”, con idéntico carácter precioso y excepcional, casi irreplicable, y también el papel del fotógrafo y las técnicas de que este disponía eran, igualmente, propias de esa época. Fotografías que nos interpelan, porque lo que se plasma en ellas, con ayuda de deshechos de la industria y sobre soportes obsoletos, son los afectos y, junto a ellos, las enormes dificultades de los vencidos por representar su cotidiano.

Otro aspecto anacrónico de estos retratos es el carácter ritual que adivinamos tras el acto fotográfico. Un acto que a veces sugiere casi una violencia, que contrasta con la quietud que desprenden las representaciones, y que comenzaba, para muchos, como para Carmen, con un viaje al estudio del fotógrafo, pero también a la alameda, o los paseos donde se situaban los minutereros³³. Un viaje espacial que tenía su correlato en otro temporal: en que el tiempo se pliega hacia el pasado, reproduciendo la experiencia ritual del acto fotográfico del XIX, al tiempo que se proyecta hacia el futuro, como si la conciencia de estar legando una imagen se impusiera a los retratados. El día que se iba al fotógrafo era momento único, escindido del tiempo ordinario, como los días festivos que se marcan en rojo en el calendario, y, al igual que estos días, es un *lugar* donde lo excepcional enlaza con lo tradicional. Con la tradición, en este caso, de usar la imagen para inmortalizar momentos únicos. Importantes.

Lo que cambia para Carmen, para todos los derrotados que veremos a continuación es, evidentemente, cuáles son esos momentos importantes. Cuando la vida cotidiana todavía no se ha retomado y los momentos “fuertes” que la riman: bodas, bautizos, fiestas, reunión de la familia, acontecimientos invariablemente positivos y que refuerzan los lazos familiares (Bourdieu, 1965) no existen, sino su opuesto. ¿Qué es lo

33 Los fotógrafos minutereros, cuyo nombre en español proviene de “minuto”, en relación a la rapidez con la que el cliente recibía su fotografía ya positivada, surgieron a finales del siglo XIX como una alternativa más económica a los fotógrafos de estudio. Estos solían instalarse en las alamedas o paseos (en ocasiones, sobre todo en el mundo rural) eran ambulantes y se desplazaban de pueblo en pueblo. Trabajaban con una caja de madera que servía de tanto de cámara como de laboratorio y que permitía realizar in situ una fotografía negativa y su positiva en blanco y negro y entregarla en unos 10 minutos al cliente. Con las dificultades descritas para acceder a materiales fotográficos y el alto precio de una foto de estudio, en esta época conocieron un extraordinario auge. Sus archivos son extraordinarias fuentes para acercarse a esta época. Sobre ellos ver: García Prendes, (2001) o Maas (1982).

En lo que se refiere al carácter violento del acto fotográfico, Manuel Sendón recoge el testimonio de un niño que cuando iba a fotografiarse con Virxilio Vieitez, un fotógrafo ambulante de la época, prefería ir al dentista.

importante? ¿por qué se toman estas fotografías? ¿por qué retratarse cuando no parece haber nada que mostrar?



Figura I-3 *Retrato de Francisca Yubero con sus hijos Armando y Florinda*. Colección de Armando Velasco.

Lo que se debe mostrar, más todavía cuando se trata de comunicar con familiares ausentes, es la supervivencia. Este tipo de imágenes provienen de todas partes: por ejemplo, el siguiente retrato de Florinda Yubero, siguió, un poco antes de acabar la guerra, el camino opuesto: de París llegó a Valencia, donde su esposo estaba luchando y a el País Vasco donde la una parte de su familia había permanecido.

Aunque en este caso el retrato es algo más natural, -el estudio del fotógrafo se aproxima a un auténtico salón burgués y la disposición no evidencia tan claramente la ausencia paterna-, el deseo que la gesta es el mismo y también se ha acudido a un estudio en lugar de mostrar parte del cotidiano. Su mayor naturalidad proviene, quizá, de su realización en París, donde los estudios fotográficos no eran tan obsoletos, donde ellos habían sido recogidos por amigos de la familia y quizá, ante todo, de que fue realizada en un momento en que todavía no eran los derrotados ni estaban señalados como tal, pero la necesidad de recubrirse de una atmósfera protectora ya se deja ver.

La misma atmósfera protectora cruza de nuevo la frontera, en este caso hasta Bélgica para instalarse en el retrato de Esther Cantora. La pequeña, hija de una familia republicana cuyo padre había muerto y cuya madre estaba en prisión fue regida por dos mujeres en Bélgica: Florentina, soltera, y su madre, viuda, a las que vemos junto a ella

posando en el retrato³⁴. Estas decidieron que su madre debía saber de ella y juntas se dirigieron al estudio de un fotógrafo. Las tres posan en el mismo escenario imposible que hemos visto en la imagen de Carmen. Idénticas arcadas que desaparecen antes de llegar al suelo, sin tocarlo. Como tampoco se tocan las tres mujeres de la foto que, de nuevo, miran al frente. En este caso la inaccesibilidad no se produce sólo respecto a la historia, sino que se instala entre las tres. Las dos mujeres parecen estar tan lejos de Esther como de ese decorado, como si habitaran distintos espacios.



Figura I-4 Retrato de Esther Cantora Iglesias con Florentina y su madre, Bélgica, c. 1939. Fuente: Memoria Digital de Asturias.

Una supervivencia que, en su afán por ocultar todo lo demás, de ponerse al abrigo de la historia, genera una imagen extraña, en que aquello que está destinado a cubrir lo real no hace sino, a través de sus fisuras, manifestar lo anómalo de lo retratado. La primera fisura en este universo anacrónico es el protagonismo que toma esta niña de inusitada seriedad que mira, de nuevo, frontalmente y cuya mirada nos interpela hoy en su dignidad³⁵.

³⁴ La fotografía de Esther procede de la página web Memoria Digital de Asturias, a la que ha sido donada por la propia Esther junto con algunos datos. En cuanto a su testimonio ha sido recogido en el Archivo de Fuentes Orales para la Historia Social de Asturias (AFOHSA) en 2007 [B8 / 11 Testimonio oral de Esther Cantora Iglesias (n.1930)]

³⁵ Aunque en este caso concreto, podría explicarse por una búsqueda de simetría, no es habitual que un niño ocupe un papel central ni que aparezca posando del mismo modo que los adultos. El niño, que no había tenido un papel relevante hasta el momento en la fotografía familiar, cobra en el contexto de la Guerra Civil Española una inusitada importancia que continúa en la postguerra y que quizá sea explicable en términos de mostrar la supervivencia. Es algo que se repite en todas las ideologías y en todos los tipos de fotos: en las imágenes familiares; pero también por parte de la propaganda franquista, las fotografías realizadas en

Si para los hijos de Carmen asistir al fotógrafo, retratarse, era algo extraño, ¿qué no sería para Esther, posando junto a mujeres cuya lengua no comprendía? En cambio, entre ambas imágenes hay una cercanía asombrosa. Ambas, con sus arcadas ojivales, representan el mismo intento de redimir, en una imagen, a la familia de las marcas de la historia. Como si entre esos arcos, que son los mismos en Bélgica y España, pudieran mostrar a la madre de Esther, y al futuro, que ella estaba a salvo. Una imagen que cuidaron al mínimo detalle comprendiendo el papel que jugaría en la celda en que su madre estaba sola y separada de sus ocho hijos.

La imagen, de nuevo, se acoge a un modelo predeterminado ya en el siglo XIX en el que nada falta: el fondo arquitectónico, las poses algo forzadas y extremadamente dignas, la corrección en las ropas, la composición simétrica. De nuevo podemos suponer que el tiempo ha remontado hacia el pasado y que estas dos mujeres que habían acogido a la niña en su casa y a la que seguramente apenas conocían en el momento en que se hicieron la fotografía están también determinadas por dejar cierta imagen para el futuro y piensan, quizá, en el álbum que las acogerá como si fueran las tías de esa niña.

Esther podría estar en cualquier sitio y en cualquier época. El estudio del fotógrafo, sea en Bélgica o en España se revela, de nuevo, como un *no lugar* que no guarda ninguna relación con la historia. Se recurre a un decorado que remite directamente al pasado, aunque con ecos de una arquitectura religiosa y de resonancias surrealistas. Como si a ambos lados de la frontera se pensase que ese lugar imposible, al que durante años han acudido las personas que tenían algo celebrar y recordar, es el más adecuado para huir de la historia, donde esta no puede penetrar o, en todo caso, nunca ser más que un murmullo.

De Esther queda esta imagen que nos interpela, que nos mira, desde un lugar que hubiera podido ser muy otro. Por ejemplo, en torno a la misma fecha, otros dos de sus hermanos, Manuel y Emilio, fueron fotografiados también en Bélgica. La fotografía, en este caso, está marcada por las huellas de la historia de un modo violento.

Miremos un retrato de su hermano Manuel: se trata de una pequeña fotografía tomada por un fotógrafo de la *Section Belge de l'Office International pour l'enfance* y está destinada a identificarle antes de incluirle en esa organización destinada a gestionar

los campos de concentración, refugiados o en maternidades como la de Elna. Sobre la importancia del niño como lugar de identificación ver Hirsch, (2015, 218-19) y sobre la presencia del niño en la foto estrictamente familiar ver Ortiz, 2006. Publicidades de la época, como las del fotógrafo Ramón Caamaño sobre las que volveremos a continuación muestran esa importancia (“especialidad en nenos, obtidos con bo material e presentados finamente en varios coloridos”, Sendón, 1989, [13]).

su acogida, como la de cientos de niños, en la casa de una familia. La imagen está grapada a una ficha que cuenta, a base de tachones, una difícil historia de acogida, que acabó en un orfanato. Pertenece a un nuevo registro de imágenes, destinadas a identificar y clasificar³⁶ y que ha vivido una vida, al contrario que la de Esther, alejada de la familia. La fotografía de Esther lleva las huellas de haber sido tocada, y mirada. La de su hermano, en cambio, reposa en un archivo en Bruselas.

Organisation : C. C. P. 7023.09 de M^{me} V^{ve} O. Decroly


Enfant hébergé	Hébergeur	Parents des Enfants
Nom <u>Cantora Igloria</u>	Nom <u>Foyer des Orphelins</u>	PÈRE
Prénom <u>Manuel</u>	Prénom <u>Paul</u>	Nom <u>Cantora</u>
Né à <u>Campes de Ores, Asturias</u>	Age <u>11 ans</u>	Prénom <u>Paul</u>
Le <u>3.10.1936</u>	Profession <u>Chambellan</u>	Profession <u>Carpenter</u>
Arrivé le <u>10.2.1939</u>	Domicile <u>10, rue de la Chapelle</u>	Domicile <u>Campes de Ores</u>
Parti le _____	N° matricule <u>2074</u>	Domicile <u>Asturias</u>
N° matricule <u>888/4</u>		MÈRE
		Nom <u>Igloria</u>
		Prénom <u>Orsilia</u>
		Profession _____
		Domicile <u>Balneario</u>
		Domicile <u>Bardina</u>

Figura I-5 Ficha de la *Section Belge de l'Office International pour l'enfance de Manuel Cantora*. Fuente: Fichier des enfants espagnols hébergés. Centre d'Études et de Documentation Guerre et Sociétés contemporaines, Bruselas.

Un retrato que se sitúa en el extremo opuesto del de su hermana. En él, tras el rostro de Manuel se deja ver un paisaje completamente real, en este caso un bosque que nos choca en una fotografía *identitaria*, que hoy asociamos a la asepsia de un estudio y a un fondo blanco. Si indagamos en la creación de esta imagen, comprendemos el bosque: explorando el archivo, descubrimos que fue hecha a partir de otra en la que le vemos con su hermano Emilio y otro niño español, siguiendo una práctica habitual por la cual a los refugiados se les fotografiaba en grupo a medida que llegaban para agilizar el proceso y reducir los costes. De esa fotografía original en que aparecen los tres juntos se realizó una copia que fue cortada en tres para constituir las fichas de cada uno de ellos: un gesto de violencia material, sobre la imagen, que corresponde con el gesto de separarle de aquellos con quienes había llegado de España, especialmente de su hermano, que sería albergado por una familia. Si este segundo retrato quisiera ser recuperado de ese fichero, quedaría

³⁶ Un tipo de registro que está muy vinculado a los grandes movimientos de población que esta guerra, y particularmente la Segunda Guerra Mundial generó. En España, por ejemplo, la identificación en el DNI obligatoria con una imagen sería mucho más tardía, en los años 60.

marcada físicamente por los agujeros de esas grapas, marcando el acto de desligarla de su función oficial.

La imagen de Manuel convive (física y simbólicamente) con la de otros niños en su misma situación, formando parte de un nuevo modo de registro y evidenciando los mecanismos burocráticos que, incluso cuando se trata de prestar ayuda, no pueden evitar objetivar al individuo. Un nuevo modo de imágenes, que estaba naciendo, y sobre el que volveremos más adelante, para constatar cómo este tipo de retrato, en el futuro, podrán devenir un arma al servicio de la memoria y la justicia.



Figura I-6 Fotografía de la Section Belge de l'Office International pour l'enfance representando a Manuel Cantora, su hermano Emilio y a otro niño asturiano. Fuente: Fichier des enfants espagnols hébergés. Documents de Germaine Hannevert concernant son aide à l'Espagne pendant la guerre civile et en relation avec son activité dans les organisations de femmes. Centre d'Études et de Documentation Guerre et Sociétés contemporaines, Bruselas.

En cambio, el retrato de su hermana se conecta con otras imágenes (las del XIX, las del álbum de los ancestros, la de otros como Carmen en España que posaban junto a su familia fragmentada o junto a desconocidos o familiares lejanos, que ocupaban el lugar de los más próximos en la ausencia de estos), imágenes marcadas por lo ritual y lo cultural, por el mismo deseo de escapar al espacio y al tiempo, que han sido puestas al abrigo de los azares de la vida, y que materializan el fragmento de una experiencia compartida, la de tratar de borrar las huellas de la historia³⁷.

La misma que perseguía este retrato de Benigno Fernández (fig. I-7) que, un par de años antes, todavía en guerra, se realizó, medio vestido de marinero, ante uno de esos telones de fondo que los fotógrafos llevaban a las ferias, en este caso representando un

³⁷ Esta frase es una deliberada paráfrasis de Baudelaire cuando habla de los objetos tocados por la intención alegórica como “puestos al abrigo de los azares de la vida: son, al tiempo, reducidos a pedazos y conservados” (citado en Benjamin 1993)

acorazado. Su madre le llevó a fotografiarse en 1938 para enviar esta imagen a su padre, fugado a Francia durante la Guerra Civil.

Su padre la guardó y hoy está de nuevo en manos de la familia. En ella, el contraste entre toda la parafernalia lúdica que rodea al niño y la actitud trágica que se desprende de él la tensiona completamente y esta tensión se incrementa y clarifica al conocer la intención con que fue tomada. El festivo telón de fondo, que paradójicamente representa un acorazado de guerra, aísla al pequeño de cualquier anclaje con la realidad salvo por la referencia a Asturias, donde vivía, lo aísla de cualquier referencia a la Historia, incluso la privada y en él parece estar tristemente encerrado, mudo, sin posibilidad de establecer ningún diálogo con lo que le rodea. En una dialéctica aceptación/refugio de la realidad, habitar lo real/habitar la imagen; esta imagen se sitúa, sin duda, del lado de habitar la imagen, de usarla como refugio³⁸. De un refugio que, para ser alcanzado, exige superar unas pruebas: realizar un viaje excepcional, al fotógrafo, en una situación también excepcional, en medio de la guerra y con la consigna de posar para el padre.



Figura I-7 Retrato de Benigno Fernández. Estudio Turón, Asturias, 1938. Fuente: Memoria Digital de Asturias.

³⁸ Un refugio que podríamos pensar también como evasión, término que me parece adecuado porque tiene algo más de activo. Pensemos, por ejemplo, en el uso que Levinas (1999) da a este término en su texto *De l'évasion* publicado en 1935 durante la ascensión al poder de Hitler en el que lo acerca a revuelta y en que lo sitúa también en el centro mismo de la filosofía, en el lugar desde el que pensar el *ser*. En este, la idea de evasión está próxima a la de revuelta.

No sabemos si se trata de una fiesta, pero el telón apunta a un espacio público (alameda, paseos, fiestas) con lo cual el camino, -ese camino que se hacía acompañado del pasado, del futuro, del padre ausente-, debió ser un viaje hacia una exhibición pública que supondría un auténtico acto de disimulo: se trata de fingir, de inscribirse en una tradición fotográfica, pero poniéndola al servicio de un fin muy diferente. Un acto de resistencia consistente en aprovechar los exiguos espacios de libertad para arrancarles aquello que interesa: la imagen propia y, ante todo, la posibilidad de proteger esa imagen de lo real a través del disfraz, el disfraz destinado a “engañar” a sus vecinos en Asturias, pero también a ese espectador que, mirando el álbum familiar, no podrá apreciar la guerra, sino, simplemente, aquello que nuestro imaginario asocia con la colección fotográfica de una familia feliz o, simplemente, una familia “como todas”.

En este caso, el propio uso de la imagen, destinada a ser enviada, imposibilita que el disfraz sea exitoso, ya que Benigno escribió al reverso: “le mando esta foto grabada en el corazón, de mí nunca se olvide. Benigno Fernández, 1938”, señalando la ausencia. Pero sobre este texto volveremos más adelante.

Antes, quisiera detenerme ante otro rasgo anómalo de este momento que las últimas imágenes nos han mostrado: la importancia que cobra el niño. Los niños llegarán a desplazar a los adultos del papel central (particularmente en situaciones anómalas, como la de Esther, o la de Benigno, aunque en este caso su madre hubiera podido posar con él) y llegarán a aparecer ellos solos en las imágenes, algo que había sido casi imposible hasta el momento salvo en momentos muy concretos como el bautizo o la comunión (Ortiz García, 2006). Su presencia es comprensible cuando sus padres están ausentes, presos, muertos; cuando se trata de comunicar su supervivencia, pero es en cierto modo una contradicción con el régimen de atemporalidad de estas imágenes: la representación de los niños, en ocasiones nacidos tras la guerra, evidencia el paso del tiempo, y la supervivencia en el mismo, pero se inscribe en el mismo tipo de visualidad atemporal, de suspensión del tiempo.

Como sucede en el caso de los tres hermanos Toyos, que habitan el mismo espacio suspendido e inalcanzable del estudio del fotógrafo (fig. I-8). En torno a 1945 Rolindes, su madre, llevó a sus hijos a retratarse mientras continuaba alejada de su esposo, que no había regresado tras la guerra. Aunque vivía con ellos, no participó del retrato y los situó en una imagen que debía ser perfecta, pero parece retratar lo más triste de la infancia. Los tres siguen los rígidos cánones impuestos, se mantiene el habitual fondo pintado y el mueble que da asiento a la niña, aunque sean extrañamente básicos. A pesar de su

sencillez, no carece de artificio: la simetría, el lazo, las posturas, el hecho de que porte un muñeco, pero no juegue con él.

En un primer vistazo, quizá estas últimas imágenes no parezcan extrañas, estamos acostumbrados a verlas, pero otras fotografías que representan a los hijos de los vencedores, y que se sitúa muy lejos de estas, nos ayudará a ver la diferencia (fig. I-9). Se trata de una serie de tres fotografías realizadas en la casa familiar con una cámara automática en las que, casi como en una secuencia de un vídeo, podemos ver a dos hermanos distraídos comiendo ayudados por una criada. Los niños están en su cocina, con sus baberos, ante sus grandes platos; por la ventana se ve la casa de enfrente y en la pared un calendario de la editorial Langa y Cía, permitiría incluso datar la imagen. Son tres imágenes prácticamente idénticas, en las que sólo varía ligeramente el encuadre y la intuición de una cuarta persona en la del centro. Los niños parecen cansados -quizá sea el final del día, o el inicio- y apenas muestran atención al hecho de ser fotografiados. No es un día extraordinario: no han salido de su casa, ni se han vestido de otro modo ni hecho un largo viaje porque ellos, que también estaban en un pueblo gallego, tenían su propia cámara. Ninguna necesidad de vestirse de un modo especial o de mirar a la cámara.



Figura I-8 Estudio Pacheco. *Retrato de los hermanos Toyos*, Vigo, c. 1945. Colección de Rosita Toyos Alonso.

Y, sobre todo, una relación completamente distinta con la realidad, con el espacio y el tiempo. Están fuertemente ancladas a la realidad, no hay nada que poner en escena, simular u ocultar. El encuadre, prácticamente idéntico, y las pequeñas diferencias entre unas y otras refuerzan la sensación de cotidianidad: no estamos ante una imagen de culto

para la cual la inaccesibilidad es imprescindible, aislada en el tiempo y el espacio sino que podemos, casi, ver transcurrir el tiempo, podemos situar la imagen en una fecha precisa mirando el calendario de la pared, podemos también situarla en el espacio, en un lugar conocido dentro de la casa e, incluso, dentro de la ciudad que se adivina por la ventana.



Figura I-9 *Los hermanos Caamaño comiendo en su cocina*, Galicia, c. 1955. Colección de Luis Caamaño.

Si las anteriores imágenes se situaban en un tiempo suspendido, y en un lugar imposible, aquí el lugar es el colmo de lo posible (¡la cocina!) y el tiempo fluye ante nosotros. Los niños no devienen imágenes que sirven al culto y en su realización no hay ningún rito. Fluyen en el tiempo, y en la historia³⁹. Si he escogido estas imágenes, además de por su radical diferencia, es también por su condición de serie, ¿qué ejemplifica mejor la diferencia con el tiempo que una imagen secuencial?

Las fotos se sitúan muy cerca de estas otras, de Adolfo P. (fig. I-10) que lo muestran disfrazado de torero, una mañana cualquiera, para jugar. Sus padres le fotografían orgullosos, desde todos los ángulos posibles. En el álbum quedan varias fotografías, de distinto tamaño y sobre distintos soportes. Vemos el tiempo transcurrir, no son momentos aislados destinados a ser preservados cuidadosamente, sino fragmentos de tiempo sin ninguna tensión, sin fisuras en las que la vida cotidiana se muestra como tal, en su jardín, con sus juegos.

³⁹ Al igual que no hay tensión entre la imagen y la realidad que representa, tampoco hay tensión entre la historia familiar y la historia de España. Los ritos que normalizaban la vida cotidiana del franquismo (celebraciones religiosas, sobre todo) se combinan con las imágenes más cotidianas y aparecen, también, algunos de los protagonistas políticos del momento en el mismo registro. Esto no quiere decir, por supuesto, que los “vencedores” y sus imágenes no se vieran supeditadas a una memoria hegemónica, algo que debe continuamente revisarse tal como propone Fernández de Mata, 2009. En este caso, he escogido unas fotografías situadas al extremo opuesto en lo que se refiere a la temporalidad para facilitar la tarea de pensar desde la diferencia, pero hay matices.

Si pensamos estas fotografías junto a las de Benigno, disfrazado de marinero (fig. I-7), de nuevo encontramos una temporalidad completamente distinta: la secuencia permite apreciar el tiempo, la relación con el espacio. El disfraz no se le ha puesto sólo para el acto ritual de la foto ni ha de ser devuelto después. Si Benigno, como Adolfo, aparece medio disfrazado (en ambos el disfraz se limita a un par de atributos, la gorra, la montera, las banderillas), en su disfraz no juega, no se encuentra a gusto, es una impostura que aparece intempestiva y que genera un momento aislado, incapaz de incorporarse al tiempo, a la narración, petrificado⁴⁰.



Figura I-10 Retratos de Adolfo Parra disfrazado de torero. Madrid, c. 1943. Colección de Miriam Parra.

No podemos imaginar al pequeño Benigno en un acto tan anodino, tan cotidiano como un juego infantil. Esta fotografía no nos dice nada: no sabemos cómo es su casa, su jardín, ni absolutamente nada su vida cotidiana salvo que, un día, su madre le llevó a hacerse unas extrañas fotos que hoy nos “tocan”, nos miran, nos interpelan de un modo que no consiguen los hermanos que comen tranquilamente y no se preocupan siquiera de mirar a la cámara tras la cual, seguramente, estuviera su padre y no un fotógrafo desconocido que les causaba una gran impresión.

Si el niño, como vemos, es importante (para todos) es, precisamente, por su poder para aludir a la supervivencia que, en otras imágenes, sólo se sugiere mediante esa visibilidad atemporal, ideal e inaccesible. Se instala una proximidad entre culto y muerte (“en el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio”, Benjamin, 2008a, 21) de la que la antropología nos da

⁴⁰ Existe toda una analogía entre lo sólido, petrificado y el trauma. La encontramos en Freud y sus referencias a Pompeya (1977) pero también en la reflexión de Didi-Huberman sobre los gestos “solidificados en el trauma” (2008).

buenos ejemplos, insistiendo en ese deseo de poseer una imagen ideal en momentos próximos a la muerte.

Un fragmento de *El amante* (1984) describe las fotografías resultantes de este deseo de poseer una imagen ideal ante la cercanía de la muerte. Duras parte de un retrato de su madre que relaciona con los de los indígenas asiáticos:

Les indigènes aises allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que le mort approchait. Les photos étaient grandes, elles étaient toutes de même format, elles étaient encadrées dans des beaux cadres dorés et accrochées près de l'autel des ancêtres. Tus les gens photographiés, j'en avais vu beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante. Ce n'est pas seulement que la vieillesse se ressemble, c'est que les portraits étaient retouchés, toujours, et de telle façon que les particularités du visage, s'il restait encore, étaient atténuées. Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis. C'est ce que voulaient les gens. Cette ressemblance -cette discrétion- devait habiller le souvenir de leur passage à travers la famille, témoigner à la fois de la singularité de celle-ci et de son effectivité. Plus il se ressemblait et plus l'appartenance aux rangs de la famille devait être patente. (Duras, 1984, 118)⁴¹.

El texto de Duras muestra ese lugar en que la tradición da la mano a la excepcionalidad, a la singularidad. Cada retratado tiene una sola imagen, creada en un momento muy preciso, pero todas las imágenes podrían ser la misma. Como ironizaba Kierkegaard en el XIX, el fotógrafo “hace lo posible para que todos tengamos exactamente el mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato” (citado en Naranjo 1996, 36)⁴².

⁴¹ Los indígenas acomodados iban también al fotógrafo, una vez en su vida, cuando veían que la muerte se aproximaba. Las fotos eran grandes, todas tenían el mismo formato, estaban enmarcadas en bonitos marcos dorados y colgaban cerca del altar de los antepasados. Toda la gente fotografiada, he visto a mucha, da casi la misma foto, su parecido era alucinante. No sólo es debido a que la vejez se parece sino también a que los retratos se retocaban, siempre, y de tal modo que las particularidades del rostro, si aún quedaban, se atenuaban. Los rostros se preparaban del mismo modo para afrontar la eternidad, aparecían engomados, uniformemente rejuvenecidos. Era lo que la gente deseaba. Éste parecido -esta discreción- debía vestir el recuerdo de su paso a través de la familia, testimoniar la singularidad de éste y a la vez su efectividad. Cuanto más se parecían más patente debía resultar la pertenencia a la casta familiar. Además, todos los hombres llevaban el mismo turbante, las mujeres el mismo moño, los mismos peinados tirantes, hombre y mujeres el mismo traje de cuello alto. Todos presentaban el mismo aspecto que yo reconocería aún entre todos. Y ese aspecto que mi madre tenía en la fotografía del traje rojo era el suyo, era ése, noble, dirían algunos, y algunos otros, desdibujado. (1984, 121-122, traducción de la autora).

⁴² Estudios sobre los retratos en el XIX permiten comprobar hasta qué punto el quehacer español de la posguerra coincide con estas tipologías. Ver, por ejemplo: McCauley (1980 y 1985).

La cercanía entre los retratos de Carmen y Esther muestran esta proximidad. En el primer franquismo los españoles parecen vivir en un solo retrato, como atestigua el parecido alucinante entre las tres hermanas Alonso fotografiadas por Pacheco, en Vigo, en torno a 1940 (fig. I-11). Los retratos son de muy buena calidad, revelados sobre cartón, lo que parece garantizar más su supervivencia que el papel fotográfico y portan el sello en seco con el nombre del fotógrafo. Estas imágenes surgen de un viaje, hasta el estudio del fotógrafo más reconocido de la ciudad, hecho con sus mejores ropas y peinados que una caminata de más de una decena de kilómetros no les disuadía de realizar.



Figura I-11 Estudio Pacheco, *Retratos de Rolindes, Nieves y Agripina Alonso*. Vigo, c. 1940. Colección particular de Rosita Toyos Alonso, hija de Rolindes.

Una imagen similar, con el mismo luto, pero más modesta, se gesta avanzando la posguerra, en ella aparecen juntas Rolindes y Nieves (fig. I-12). Los trajes son más sencillos, las medias oscuras, pero los peinados y actitudes se mantienen, también se acude al mismo fotógrafo, buscando repetir esos mismos retratos que se poseían antes de la guerra, que nada muestre lo que está pasando. Rolindes, la madre de los niños de la figura I-8 posa sentada, con las piernas cruzadas a la altura de los tobillos, la mano izquierda sobre una mesa de inspiración Luis XIV, apoyada en lo que parece una revista y la otra sobre las rodillas, sujetando un papel. Posando de medio perfil mira directamente a la cámara, con una mirada serena y seria. Su peinado, sus ropas y zapatos son de una extrema corrección no exenta de elegancia. La misma que sus hermanas, de las que pocos detalles (el telón más o menos corrido, la pose) las separan. Unos “objetos visibles

ideales” (Didi-Huberman, 1988, 72) que seguramente cumplieran todas las expectativas de las jóvenes fotografiadas a la vez que del fotógrafo.



Figura I-12 Estudio Pacheco, Nieves y Rolindes Alonso, Vigo. c. 1945. Colección de Rosita Toyos Alonso.



Figura I-13 Foto Ibarra. Dos retratos de Rogelia Fernández formato tarjeta postal. Avilés, 1940. Fuente: Memoria digital de Asturias.

Las imágenes guardan un parecido enorme con otras (fig. I-13), que muestran a dos mujeres asturianas posando en el estudio Ibarra, de Avilés: el mismo luto, aquí más

humilde, el mismo fondo vagamente vegetal imposible, las mismas posas y miradas a la cámara. Un parecido que tiene mucho que ver con la necesidad de recurrir a un profesional para obtener esa imagen.

Recordemos que incluso las familias que poseían cámaras no podían acceder a los materiales para utilizarlas⁴³ y por ello muchas familias no cuentan en este periodo con otras imágenes que no sean retratos de estudio anclados en una estética y una materialidad decimonónicas a los que, como hemos visto, no estaban dispuestos a renunciar pese a lo elevado de su precio o al hecho de no tener demasiados momentos felices que registrar. El carácter excepcional de estas fotografías (excepcional por las circunstancias atravesadas, por su escasez y precio, por los usos a que se destinaban) llevarán a que sean cuidadosamente preparadas. Su finalidad primera es devenir imágenes de culto, En ellas conviven los deseos del representado con las limitaciones materiales del fotógrafo profesional que no había podido renovar sus decorados o se veía obligado a usar medios, materiales y técnicas obsoletas. Pero ello parece satisfacer a sus dueñas. Las hermanas Alonso adoraban sus retratos y también Amelia y Rogelia parecen tener el retrato deseado. O el adecuado. Mirándolas, parece difícil incluso conjeturar la existencia de otras fotografías bien distintas a pocos años y kilómetros de distancia.

Como la siguiente de la joven madre de los niños que aparecían comiendo en su comedor en Galicia (fig. I-14). Ella es fotografiada en su jardín junto a su madre, en una imagen que precede en algunos años a la de sus hijos (fig. I-9). También en el retrato de Rolindes y Nieves, o Amelia y Rogelia hay dos mujeres: la mayor sentada, a su lado y de pie, la más joven posando su mano sobre su hombro, con un gesto entre el respeto y la protección reservado en las fotos de boda a las mujeres junto al marido sentado. Ambas miran a la cámara directamente, pero sin establecer un vínculo con la persona que sabemos tras ella, finalmente, ¿qué vínculo podría tener un fotografiado con un fotógrafo de estudio al que ve, con suerte, una vez al año?

En cambio, la fotografía de la joven gallega con su madre es absolutamente cotidiana, ambas aparecen en un lugar completamente reconocible, probablemente su jardín (un jardín auténtico frente a los árboles pintados), la joven en primer plano

⁴³ A precariedad económica había que sumar el aislamiento internacional que impedía la llegada de materiales salvo desde Alemania y estos iban destinados a un número limitado de estudios, la situación se prolongó hasta bien entrada la década de los 40 López Mondéjar califica como la “época dorada de los estudios” (1996: 37-40). Una época dorada que era otro rasgo anacrónico en la década de los 40 ya que, desde los años 30, con la aparición de las cámaras automáticas, la fotografía en el ámbito doméstico se había popularizado enormemente.

sonriendo a la cámara, fumando y la madre en la misma toma, pero sin establecer ningún contacto con su hija, aparentemente hablando con alguien que ha quedado fuera del encuadre. Una escena banal, sin ninguna preocupación formal ni ningún deseo manifiesto de monumentalizarla, en la que no cabe hablar de idealización, ni tan siquiera de pose; si la joven mira a la cámara no lo hace para ser objetivada en una imagen bella sino por amor a la persona que está tras la cámara (Silverman, 2009).



Figura I-14. *Una joven con su madre en el jardín de su casa en Galicia, c. 1940.* Colección de Luis Caamaño.

Todas estas diferencias vienen determinadas también por la técnica y acompañadas de diferencias en la materialidad de la fotografía. No estamos ante una fotografía de estudio ni revelada sobre cartón sino ante una pequeña imagen realizada en casa, probablemente por el padre de la joven: el uso de una cámara automática permite tomar la imagen en el entorno cotidiano, en el exterior; al contrario que las anteriores imágenes esta está muy contrastada, podemos incluso por las sombras adivinar la hora del día y por la ropa la estación, lo cual nunca está claro en las anteriores fotografías de estudio que no sólo aíslan de la historia sino incluso del tiempo y el clima⁴⁴. Se instaura

⁴⁴ Es casi imposible no pensar en este momento, en la relación platónica entre luz y verdad: las imágenes serán más verdaderas cuanto más cerca estén del foco de luz y, del mismo modo, las sombras, cuanto más fuertes, más próximas a la verdad. La sombra refleja también una relación correcta con el tiempo: cuando el tiempo discurre normalmente, la sombra aparece; la desaparición de la sombra sugiere un desajuste en el tiempo. ¿no podríamos poner en la boca de Carmen, o de muchos de los retratos vistos, las palabras del marino noruego Helmer Hanssen: “Al menos, aquí, tengo la seguridad de vivir solamente el presente y, por lo tanto, de no tener memorias que perder. Sin sombra que me acompañe, y con el tiempo detenido, tampoco hay ilusiones” citado por Marzo, 2017, 196.

un régimen visual completamente distinto que diferencia la representación de un instante (las fuertes luces fijan la hora y sugieren un régimen de aparición/ desaparición) que se opone a esa vocación de pervivencia que se mantiene en el estudio y que corresponde visualmente a una escala de grises, esa estética dada por la “absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura”, en la que Benjamin (2004, 37) encontraba un modo de internalizar tiempo y espacio.⁴⁵

En esta, en cambio, elementos determinados quizá por la impericia del fotógrafo como la mujer mirando fuera de campo, la ausencia de simetría o un contraste muy acusado entre las zonas más luminosas y las sombras (de nuevo esa visualización de lo que aparece frente a lo que siempre ha estado) nos llevan a hablar de libertad, espontaneidad y de una irrupción de la realidad en toda la imagen que es, realmente, una “instantánea”. El flujo del tiempo se interrumpe, pero podemos perfectamente imaginar lo que sigue: la madre hablando, la hija que baja la vista o conversa con el fotógrafo para pedirle que deje de hacer fotos...

En el caso de Nieves y Rolindes, de Amelia y Rogelia, en cambio, solo podemos imaginar que dejan de posar, salen del estudio, emprenden el largo camino a casa o aprovechan la visita para tomarse otra foto, como hizo Amelia. Otra foto en la que tampoco aparecen sus sombras, con una materialidad opuesta, atemporal que parece inscribirse en el ámbito del secreto, de la melancolía o del disimulo⁴⁶. No es un momento más de la vida sino todo un viaje, un rito en el que el acto fotográfico es el fin en sí mismo, y no un mero testimonio de un momento. De hecho, este momento (hacer el viaje, vestirse así, etc.) no hubiera existido de no estar impulsado por la necesidad de tener esa imagen.

Son imágenes opuestas y deliberadamente extremas, la mayor parte de los españoles - también los no derrotados⁴⁷- se inscriben en las dinámicas del retrato de

⁴⁵Este tema era tratado a menudo por Benjamin que consideraba que de esa característica técnica emanaba una correspondencia total con el objeto por la cual los fotógrafos del XIX mantenían esa “relación de totalidad y de conocimiento que permite establecer un vínculo entre la experiencia pre-industrial del artesano (y su modo de internalizar tiempo y espacio”. Y añadiría que uno de los motivos de la desaparición del aura sería justamente la utilización de objetivos más luminosos (2004: 37) Sobre ello ver también Berti, 2013. Forzando la lectura, la aparición (aceptación) de la sombra puede leerse desde el psicoanálisis en términos de superación del trauma: “cada uno es perseguido por una sombra; pero cuanto menos se incorpore ésta a la vida consciente del individuo, más negra y oscura será” (Jung, citado por Fédida, 1988).

⁴⁶ La ausencia de sombra, asociada a la ausencia de espontaneidad me hace pensar en el secreto, ¿acaso a Peter Schlemihl, el hombre sin sombra de Chamisso, no le aconsejaban ocultarse? “Que quien no tenga sombra no se exponga al sol, es lo más razonable y lo más seguro”, le sugerirá su médico (1991, 121, traducción de la autora).

⁴⁷ Desde el punto de vista de la rememoración, ya hemos señalado cómo la memoria hegemónica ha desarticulado también el presente y la memoria de los vencedores (Fernández de Mata, 2009). Incluso los vencedores tenían dificultades para *habitar* el presente mientras el régimen les demandaba “enterrar el pasado reciente y exaltar el pasado remoto” (Martin Gaité, 1987, 23), recurrir a largas temporalidades en la

estudio. Se trata, a menudo, de una cuestión de clase y una oposición rural/ urbano⁴⁸. En los retratos de los vencedores vemos también mujeres de luto. Lo que las diferencia de las de los derrotados son los usos a que van destinadas, y esos son los que tensan las imágenes de los vencidos. Salvo en lo que se refiere al duelo, que puede compartirse, los republicanos acuden a fotografiarse para testimoniar: hacia la cárcel, hacia el exilio, y viceversa. Y hacia el futuro, ante esa comunidad imaginada de la que he hablado, a testimoniar la supervivencia y el mantenimiento de una dignidad vivida en los límites.

En unos límites que dejan contradicciones en las imágenes, que hacen que a menudo fracasen, ¿cómo una mujer, que acababa de quedar viuda y se hacía cargo, decidida, de la representación de la familia, llevando a sus hijos a la ciudad para tomarse un retrato, se enfrentaba a este? ¿hasta qué punto puede controlarlo?

Una fotografía, de nuevo del archivo Pacheco, en Vigo (fig. I-15), visualiza estos problemas. En ella una viuda posa con sus tres hijos. Sólo ella está de luto, el niño lleva un trajecito oscuro, pero con una brillante camisa blanca, de gran cuello. Las niñas, en una reticencia común a vestir de luto a niñas pequeñas, llevan unos blanquísimos vestidos. Los dos mayores sujetan sus juguetes: un caballo para él y una muñeca para ella. La ausencia del padre es manifiesta. Su lugar lo ocupa el hijo mayor, que aparece a su izquierda, apoyando la mano en la silla de su madre, quizá porque su escasa estatura le impide llegar a su hombro, donde el padre la hubiera situado.

que el pasado mítico (los reyes católicos, Agustina de Aragón, etc.) era identificado con el destino. Una temporalidad, por tanto, trastocada, desarticulada y tan difícil de *habitar* como de representar de cuya artificialidad en 1961 Dionisio Ridruejo, escritor próximo al régimen, da testimonio al pasar revista a sus propios versos de la época concluyendo que su “retoricismo y superficialidad (...) no trasluce en ningún momento experiencia viva, y más parece aludir a cosas ocurridas en el país de los sueños que a furias, dolores y esperanzas encarnizadas en un pueblo real” (1961, 193). Aunque, como muestra Žižek (2005) quienes habían interiorizado el régimen, podrían moverse libremente en ese lenguaje.

⁴⁸ Podemos pensar con Benjamin que “no hay en los pobres más moda que historia, y sus ideas, sus gustos y su vida, apenas sí cambian” (2013a [B 4, 6] 152). Benjamin recoge este texto de Eugène Montrue, *Le siècle XIX vécu par deux français*. Algunas de las características de estos retratos han sido señaladas como propias de la fotografía popular (de clases populares/rurales) por Sendón, 1989 y Maside, cuyo texto de 1951 titulado precisamente *En torno a la fotografía popular* coincide en muchos puntos con el de Duras. Dice Maside: “(...) verticalidade, frontalidade, simetría, conxuntáanse en perfecta coherencia e imprímennle o seu carácter hierático. Pero non só o escorzo: o ademán, o aceno están suprimidos; toda actitude naturalista, toda sensación de movemento, de instante, de tempo, foron eliminados (...) una atmósfera de rito, de misterio, emana destes retratos”. Hieratismo, suspensión del tiempo y rito quedan unidos de nuevo en un texto en que salvación y memoria son centrales y en que la autoría (el poder de decisión sobre la propia imagen) queda en gran parte depositada en el retratado. Continúa Maside: Así gustan estas xentes sinxelas, ver plasmada a súa imaxe (...) así legala a los seus, sustraela á norte”. Para concluir: “Só un espírito frívolo pode encontrar ridículas estas figuras serias, hiéricas, cheas de vida tensa...” (Maside, 2002).

Cuando miro detalladamente a la madre, veo lo que, a partir de la descripción de Duras y del conocimiento de las anteriores imágenes, esperaba: una mujer enlutada, sentada en tres cuartos con las piernas ligeramente cruzadas a la altura de los tobillos (las piernas cruzadas por los muslos parece una postura reservada, casi, para los retratos masculinos), rodeada por sus tres hijos, pulcramente peinados, con resplandecientes calcetines y cuellos blancos mirando a la cámara con expresión asustada y unos extraños juguetes. Reproduce ese retrato clásico que sirve de refugio a los derrotados, pero a su alrededor nada es como debiera. La actitud de los fotografiados (la madre serena, los niños asustados por la que quizá fuera su primera visita al estudio) es la propia del pasado; pero no están rodeados de esas arquitecturas antiguas ni esos fondos vegetales. El fotógrafo ha escogido un telón de fondo con motivos geométricos, de extraña modernidad, las niñas están subidas a un sintético mueble que parece más adecuado para una revista de decoración.



Figura I-15 Estudio Pacheco, *Retrato de una viuda con sus tres hijos*. Vigo, c. 1940. Fuente: Archivo Pacheco, Vigo.

Parece que lo más decoroso hubiera sido que el fotógrafo corriera ese cortinaje y cubriese ese simulacro de modernidad que choca tan radicalmente con la modestia con la que la madre cruza las piernas, con sus medias tupidas, que cubriese ese fondo y los dejase envueltos en el aura de ese *no lugar* que hemos visto hasta ahora, del que ni podemos saber nada. Si la imagen hiera no es tanto por lo que sabemos con ella (una mujer viuda, unos niños huérfanos), curiosamente no es tanto la idea de la guerra o la muerte la que nos punza, sino ese mueble, o ese decorado (“lo eterno, puede ser un volante de un

vestido, antes que una idea” [Benjamin, [B 3, 7] 2013a, 149]) que sugieren una nueva temporalidad, la de un fotógrafo que se esforzaba por recuperar una modernidad rápidamente soterrada tras los años 30. Una temporalidad que se había escondido tras un cortinón y a la que la familia hubiera querido renunciar para protegerse en ese retrato que intuían ideal. Una familia que aparece encarnada en un pasado que no puede relacionarse con su presente.

Esta imagen proviene de un archivo, no sabemos para qué fin se creó, como tampoco la siguiente, rescatada por Manuel Sendón (2004) y que muestra el mismo afán por, en la proximidad de la muerte, trata de lograr otra imagen al abrigo de la historia (fig. I-16). En ella vemos a una madre junto a su hija. Ambas vestidas de negro, aunque el reparo para vestir a la pequeña de luto, la ha dejado para siempre con unos calcetines blanquísimos y un enorme lazo, también blanco, elementos que seguramente obedecieran a ese momento excepcional de ser fotografiada. La madre está de pie y la niña subida a una silla; tras ellas un telón de fondo con un arbolado destinado a remedar el estudio de un fotógrafo completa el artificio.



Figura I-16 Pedro Brey. *Madre e hija con un paño de fondo*. A Estrada, c. 1940. Fuente: publicada en *Pedro Brey, A parroquia retratada*.

La fotografía fue tomada por Pedro Brey⁴⁹ y seguramente la familia poseyera una copia recuadrada. Pero si la recupero tal como la muestra Sendón, es para aferrarla a las condiciones de su creación: vemos cómo el telón de fondo apenas cubre un fondo real que, paradójicamente, también es un bosque y, los pies de ambas se apoyan directamente en un suelo de tierra. Vista así, se hace visible la tensión entre una situación marcada por la miseria y la austeridad de la posguerra, por el luto, la muerte, y la confianza depositada en ese paño de fondo, capaz, él sólo, de redimir a esa madre y esa hija (suponemos) de las huellas de la historia⁵⁰.

Una confianza radical en ese paño (en ese velo) y en la imagen resultante, emocionante, de tan ingenua, que muestra a través de esa suerte de *mise en abyme*, casi surreal (“lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo pasado, y la concreción de sus alusiones sobre la clase social” [Sontag, 2014, 60]) un fuerte deseo de dignidad. No sólo el tiempo está trastocado, también el espacio, y de nuevo hay un *choque* que proviene de la esta disfunción en el espacio y el tiempo y en la evidencia del simulacro, en imágenes vagamente oníricas en las que se citan “lo viejo y lo nuevo, lo arcaico y lo moderno (...)” (Rochlitz, 1983) en una contradicción que nos interpela, en una imagen que lleva en su propia visibilidad la tensión dialéctica.

Llegados a este punto, tras haber visto todos estos retratos, quizá sea el momento de dar un salto al presente y pensar que, al buscar la imagen de su pasado, las familias de los derrotados no encuentran a los suyos en un escenario reconocible de los años 40, dedicados a sus actividades cotidianas, que lo íntimo, lo cotidiano (sus muebles, sus cosas, sus actividades diarias o diversiones) no tienen presencia, ni lugar. En estos retratos el pasado, (o el sueño, o la fantasmagoría) enmascara la realidad presente. Adoptan, incluso cuando no es necesario, la forma de los retratos de estudio del XIX, que sobreviven en una época y una sociedad que no son las suyas, vagamente oníricos; la fotografía de los derrotados a mediados del XX se recubre de la máscara del siglo anterior.

⁴⁹ Fotógrafo de Pontevedra que se dedicó a fotografiar a sus vecinos. En este caso, era él quien se trasladaba a por la parroquia de Oca y las aldeañas. Ver Sendón (2004) Esta era una práctica habitual en las zonas rurales donde algunos fotógrafos que tenían su estudio en ciudades cercanas se desplazaban ofreciendo sus servicios, llevando consigo toda la parafernalia de sus estudios que generaba artificios notables al improvisar, en el campo, una imagen con todos esos requisitos burgueses vinculados al retrato desde la mitad del XIX. Sendón (2010) también recoge otras imágenes sin recuadrar que permiten ver todo el proceso: ayudantes afanándose en sujetar los decorados, etc.

⁵⁰ Sobre la utilización de esos paños de fondo me remito de nuevo a Sendón, 2010.

Como los arquitectos del XIX que, en cuanto hacían un descubrimiento, se apresuraban a asfixiar su innovación bajo un decorado de piedra, como si tuvieran miedo de ese presente que toma una contundente forma material (Giedion, 2000, 1). Y así, continuamos pensando con Giedion, sus imágenes quedan sepultadas bajo una máscara que quedará indisolublemente ligada a nuestra imagen de esta primera posguerra. Imposible negar esa evasión, ¿por miedo? hacia el pasado, al menos en las imágenes. Pero imposible no pensar también que, como sucedía con la arquitectura del XIX, estos primeros años del franquismo nos darán pruebas, también, de un enorme esfuerzo por proyectarse hacia el futuro, que veremos a continuación⁵¹.

Mantengámonos ahora en ese lugar en que la imagen es lugar de encuentro entre lo antiguo y lo nuevo, que queda enmascarado por “sueños arcaicos” (Rochlitz, 1992, citado por Didi-Huberman, 1992, 118)⁵²; en un quehacer que recuerda la imagen dialéctica tal como la formula Benjamin en sus primeros escritos sobre el tema (2008a), en que esta emerge de la confrontación entre sueño y despertar.

Pero, además, estos retratos, enmascarados por el pasado, son además casi las únicas fotografías que poseían los derrotados⁵³, que nos devuelven, una y otra vez, a ese lugar (no lugar), el mismo para todos, atemporal, donde sólo sus imágenes perduran (se dejan convertir en objetos que pueden ser atesorados por sus seres queridos) en un lugar

⁵¹ La trasposición del texto de Giedion, en un ejercicio benjaminiano, es casi literal, él dirá : “ esta máscara historicista está “ Ce masque historicisant est indissolublement lié à l’image qu’on se fait du XIX, et il serait vain d’en nier la réalité Mais, par ailleurs, on ne peut oublier que ce même XIX a fait preuve d’un énorme effort de production vers l’avant ”. (2000, 1). Una lectura de, simplemente, el propósito introductorio del libro del arquitecto, denominado “en quisa de introducción” y en que se dirige a los historiadores refiriéndose a estos “enmascaramientos”, así como la profusión de citas que lo componen, sirve para comprender la fascinación de Benjamin por este texto que finaliza con una auténtica declaración de intenciones: “dejemos de temer que este pasado pueda todavía sepultarnos o sembrar en nosotros la confusión” (Giedion, 2000, 2).

⁵² Cita, entre otras, “las primeras construcciones fabriles (que) adoptan todavía la conocida forma de los edificios de viviendas” o “las primeras carrocerías de automóviles (que) imitan la figura de las viejas carrozas”. Sobre esta primera interpretación de la imagen dialéctica, inspirada en los textos de Giedion (2000), ver: Déotte, 2010 y 2012 y Rochlitz, 1983 y 1992. Esta será sustituida por una concepción de la imagen dialéctica como “el principio heurístico de una nueva manera de escribir la historia, de constituir su teoría” en que el presente se relaciona más bien con el pasado al que activa, y “sitúa la tensión en el presente del investigador: la imagen dialéctica es la imagen del pasado que entra en conjunción fulgurante e instantánea con el presente, de tal modo que ese pasado solo puede ser comprendido en ese presente preciso, ni antes ni después, se trata entonces de la posibilidad histórica del conocimiento” (Rochlitz, 1983).

⁵³ En algunos casos como el de Carmen (fig. I-1) era la única, de la familia Toyos-Alonso, (figs. I-7, I-10 y I-11) en la década de los 40 hay exclusivamente retratos de estudio, mientras que en la de los 30 hay imágenes del marido de Rolindes durante la guerra y de las 3 hermanas posando en un exterior. En el caso de Rolindes no será hasta el regreso del padre a la casa familiar, bien avanzada la década de los 40 en que aparezcan las instantáneas tomadas con una cámara que él mismo trajo. Lo mismo sucederá en muchas familias, particularmente en zonas rurales. Es difícil, por otra parte, establecer datos absolutos e incluso estos pueden ser cuestionados porque no tienen por qué coincidir las fotografías que se hicieron con las que se conservan.

muy difícil de relacionar con la realidad o una experiencia concreta que no sea la de huir de lo real.

Y, ¿qué tiene esto de particular cuando el *lugar* donde huir es una imagen?, y, esa imagen devuelta por el fotógrafo (en la que la familia tiene evidentemente un papel central) ¿es suficiente para colmar los anhelos de la familia?, ¿no se le puede pedir todavía más?

2. Suspender el tiempo.

“el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos”.
(Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*)

Lo que se les pide, ante todo, a estas imágenes, es la salvación.

Una salvación que se asocia a la propia supervivencia física del retrato, así como a mostrar, lo más claramente posible, lo que importa en ellas. Al servicio de estos fines, las familias comienzan a actuar con y sobre sus imágenes: interviniéndolas, ampliándolas, colocándolas de uno u otro modo... llegando incluso a crear con ellas imágenes nuevas a partir del fotomontaje.

Como los retratos descritos por Duras, estos retratos, cuando su posesión o exhibición no supone un peligro, o cuando deja de suponerlo, ocuparán lugares importantes, rituales: se colocan en los salones, presidiendo la mesa principal, sobre las chimeneas o junto a la cama, estableciendo un lugar ritual público que tendrá un trasunto en cultos casi secretos: hay imágenes que no pueden ser mostradas, por peligro, pero se atesoran en cajones, escondidos, situando al ser querido en un doble lugar de inaccesibilidad que encaja, quizá aún más, con el valor de culto.

Y, de nuevo como los retratos descritos en *El amante*, estas estrategias de supervivencia surgen con la cercanía de la muerte. Publicidades de la época (“Ampliaciones tipo cine, portátiles e lujosos cuadros a todo retoque, propios para familiares o fallecidos”, Sendón, 1989, [13]), atestiguan estas prácticas, que ligan muerte, culto e imagen. Para hacer “eternas” estas imágenes, se recurre a prácticas destinadas a proteger la imagen, como esa que se denominaba en Argentina “bizcocho de porcelana” y cuya artificialidad muestra la siguiente imagen (fig. I-17)⁵⁴:

⁵⁴ Aunque la eternidad se asocia a la imagen fotográfica, esta, desde su inicio, está cercana a la desaparición. Evidentemente, las fotografías no son materialmente eternas (como muestran las huellas con las que hoy

La técnica, que supone esmaltar la imagen, se usaba sobre todo en cementerios, para un culto público, y reaparece en colecciones personales consagrada a un culto privado, en el hogar, como también testimonian las publicidades de la época: (“Medallóns foto esmalte e niquelados, propios para colocar enriba de mobles ou para o cemiterio”)⁵⁵. Este doble instauro un régimen confuso en que muerte, duelo, culto e intimidad se entrelazan.

Y al tiempo que con este tipo de técnicas se logra la salvación y la eternidad de las imágenes, se consigue también a hacerlas únicas.

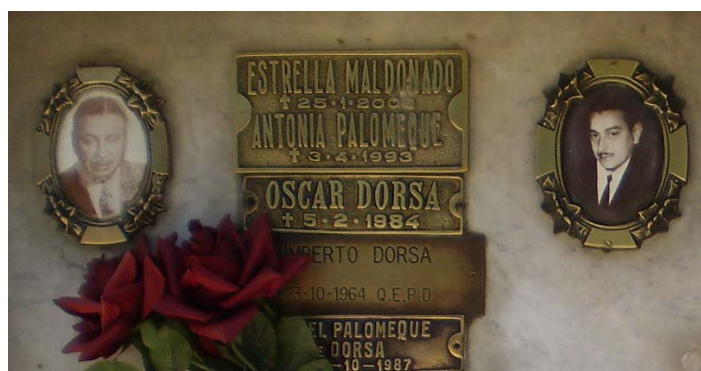


Figura I-17. Ejemplo de fotografía en cerámica en una lápida.

Volvamos sobre la colección de las hermanas Alonso, en este caso con una foto de su hermano, Eusebio, realizada en el mismo estudio que los cuatro retratos anteriores aproximadamente en la misma época (fig. I-18). Esta imagen reaparece en numerosas ocasiones: una pequeña copia en cartón en una caja de galletas de su sobrina, la ampliación de la imagen iluminada y pegada sobre cartón, otra de mayor tamaño iluminada de otro modo enmarcada y colocada, hoy, sobre el piano del salón y una última, que se analizará detalladamente más adelante, en que se ha usado para hacer un fotomontaje junto a otra de su esposa (fig. I-19 arriba a la derecha). Todas ellas han sido realizadas a partir del mismo negativo, aprovechando su reproductibilidad técnica, y cada intervención las resignifica, las salva de ser una imagen más y añade una nueva capa de historia, señala los afectos de las mujeres que las han cuidado todo este tiempo, dejando

nos llegan) y, desde la creación de la técnica, se mueven en la dicotomía aparición/desaparición. Pensemos en la fragilidad de las primeras imágenes de Talbot, que desaparecían (ennegreciéndose) al poco tiempo. “Muchas gracias por enviarme esas bellas sombras”, le escribiría su cuñada, “lamenté mucho la desaparición gradual de las que me enviaste en verano” (Carta de Laura Mundi, citada por Esparza Estaun, 1990, 60)

⁵⁵ Anuncio del fotógrafo gallego Ramón Caamaño, citado en Sendón, 1989, [13] del que ya hemos visto otros anuncios que hacían referencia a los retratos en color que, en ese momento, eran coloreados.

sus huellas, de las que no pueden separarse, “igual que el plato de barro lleva inherente la huella del alfarero” (Benjamin, 1993, 127) y reenviándonos de nuevo a la verdadera concepción de aura.

Y la reproducción garantiza también en este caso la filiación. Cada una de las copias está envuelta de ese halo de autenticidad intrínseco a la imagen fotográfica (“la técnica más exacta –nos dice Benjamin- puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros”, [2004, 26]) pero, como si este no fuera suficiente, se ha tratado también de reapropiárselas.

Puede parecer extraño que hoy, en casa de su hija, tres copias convivan y dos se expongan juntas sobre el piano, como si respondiesen a momentos diferentes, sin menoscabo del crédito en cada una de ellas. Lo cual, en cambio, es cierto, ya que cada una de ellas refleja un momento diferente de la relación de los suyos con esa imagen.

Cada intervención la pone al servicio del culto, la protege, la diferencia de otras, y actúa como un relicario que la salva de ser una imagen más, que impide que sean “confundidas con un desperdicio, un resto, un despojo” (Blasco 2008, 128). Cada huella supone una reflexión, acudir de nuevo al fotógrafo, pedirle que la pinte de este o aquel modo. Son mucho más que el trabajo humano “olvidado en la cosa”, en que Adorno cifraba el aura (Adorno, 1987)⁵⁶, son, ante todo, un delicado velo tejido a su alrededor por los afectos⁵⁷.



Figura I-18 Estudio Pacheco, *Detalle del retrato coloreado de Eusebio Alonso*. Vigo, c. 1940. Colección particular de Rosita Toyos Alonso.

⁵⁶ Sobre esta concepción en Benjamin es esclarecedora su correspondencia con Adorno (1998) que insistía en la reificación de este trabajo del hombre.

⁵⁷ La alusión a Proust es también deliberada cuando se refiere al “delicado velo que el amor y la veneración de tantos admiradores tejieron a su alrededor a lo largo de los siglos” (citado en Benjamin 1993, 164).



Figura I-19 Ubicación actual de una ampliación de ese retrato y de un montaje hecho a partir de la misma con una imagen de su esposa, así como de otras fotografías familiares, todas ellas situadas sobre el piano del salón de la casa familiar donde hoy habita su hija. Fotografía de la autora.

Si vuelvo al concepto benjaminiano de aura es para señalar que estas intervenciones, sin duda artificiosas, no son una estetización vana, ni uno de esos intentos de falsificación del aura (Benjamin, 2008a)⁵⁸; al contrario, estos rasgos estéticos no son manifestación sino esencia, acompañan a la imagen, y cada una de estas imágenes no podría existir sin estar “velada” por ellos. No son meros añadidos sino huellas dejadas por sus usos y por los afectos depositados en ella. La envuelven como un velo y es la unión de ambos, el *objeto en su velo* -es decir, la combinación indisoluble de materialidad, afectos y usos que es cada una de estas imágenes- la que nos interpela hoy de un modo tan contundente⁵⁹.

El pequeño retrato de Eusebio se coloreó primero, centrando la iluminación en lo importante, su figura, situándolo todavía más aislado de ese fondo imposible. Pero no parecía suficiente, su imagen quería colocarse en un lugar importante, y era demasiado pequeña. Se recurre así al bromóleo, que la hace irreal (Moreno, 2018), que difumina los rasgos, como difumina la historia. La imagen de Eusebio, como tantas otras así ampliadas o iluminadas, se aleja cada vez más de lo real sin que ello merme su importancia ni la creencia en lo que muestran. Su irrealidad, cuando se trata de salvar la imagen, como si fuera el alma, ¿no responde a la misma lógica de las representaciones cristianas de la

⁵⁸ Esta crítica se refiere a productos propios de la estética del fascismo y del capitalismo cultural norteamericano. Sobre este fenómeno ver Berti, 2013 y 2015.

⁵⁹ De nuevo, casi parafraseo la crítica de Benjamin sobre las *Afinidades electivas*, que concluye: “Por eso tal vez la apariencia sea engaño en cualquier otra parte (...) lo bello no es ni ese velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo” (2006a, 208). Esta obra, redactada entre 1922 y 1925 anticipa una idea que estará cercana a la de aura, que aparecerá más tarde, así como a sus ideas sobre la traducción.

divinidad en que parece más conveniente que no pueda confundirse con lo real? (Stoichitia, 1996)⁶⁰.

Sobre esta relación volveré más adelante, pero antes quiero aludir otro matiz propio de las imágenes de culto, cuya aura “no era solamente un concepto de cosa sacralizado en secreto sino, aun en mayor medida, un sublime concepto de lugar” (Belting, 2007, 77). Este comentario ilumina de nuevo nuestros retratos: si estas fotografías se nos presentan hoy como objetos auráticos es, ante todo, porque aparecen como *lugares habitados*, donde sus protagonistas viven una vida otra que la de la posguerra, al abrigo de toda contingencia, como los objetos de culto y recordemos que *cultus*, del verbo latino *colere*, significaba inicialmente habitar un lugar, ocuparse de él, cultivarlo (Didi-Huberman 1992, 111).

Lo que afirmo no es quizá tan evidente, aunque haya hablado mucho de ello: ¿qué nos permite pensar estas imágenes como *lugares* donde habitar al abrigo de los azares de la vida?, ¿qué decisiones son las que permiten, hoy, especular sobre ese deseo de refugio? La comparación de dos últimos retratos conservados, hoy, por la misma familia, nos ayudará a verlo con más claridad. Estas fotografías fueron realizadas en el mismo momento y en las mismas circunstancias: ambos se tomaron en España, a inicios de los años 40, y muestran a jóvenes madres, vestidas de luto, con su primer hijo, cuyo nacimiento querían comunicar a familiares y amigos exiliados. Ambos fueron recibidos por Felipa Herreros en Francia. Cuando ella y su esposo Enrique recibieron estos dos retratos en Toulouse, se encontraron con dos fotografías que, pese a que muestran estrictamente lo mismo, (dos jóvenes madres vestidas de luto por familiares republicanos desaparecidos durante la guerra posando con sus bebés) y se gestaron para el mismo fin (comunicar), son radicalmente distintos.

El primero muestra a Encarna Herreros (fig. I-20), hermana de Felipa, quien recibió la imagen; la joven, enlutada, sonrío abiertamente alzando a su pequeño vestido de un blanco radiante con un gesto ascendente. Tras ella, en lugar del decorado de estudio a que estamos acostumbrados, aparece un edificio destruido por la guerra. La imagen, de una gran cotidianeidad, ha sido tomada con una cámara casera, de pequeño formato y es la única, de los centenares de fotos domésticas que he revisado para esta investigación, que muestra la gran destrucción material que siguió a la Guerra⁶¹.

⁶⁰ Esta conexión se la agradezco a Germán Labrador.

⁶¹ Estas imágenes existen, las encontramos en el archivo de Vicente Rojo, ("Archivo Rojo"), albergado en el Archivo General de la Administración, (AGA, Junta Delegada de Madrid, en Delegación de



Figura I-20 *Encarna Herreros con su hijo*. Madrid, c. 1940. Fotografía recibida por la familia Tapia en Toulouse. Colección de Henri Tapia Herreros conservada en Toulouse.



Figura I-21 *Esperanza con su hijo Luisito*. Andalucía, c. 1940. Fotografía recibida por la familia Tapia en Toulouse. Colección de Henri Tapia Herreros.

Una excepción que nos permite ver algo que siempre está ausente en los álbumes de este periodo en los que la destrucción material, completamente escondida, sólo podría adivinarse, más adelante, por su opuesto: por las representaciones de la reconstrucción

Propaganda y Prensa) y en decenas de cajas y carpetas de las colecciones de los fondos fotográficos de la Guerra Civil en la BNE, clasificadas por áreas geográficas, entre otros lugares.

que, en la década de los 50 suponen un auténtico aluvión en los álbumes familiares de fotografías de familias posando ante sus nuevas casas, monumentos o edificios representativos en construcción⁶². Una reconstrucción material que, a menudo, se acompaña de la reconstrucción familiar, ya que estas imágenes suelen incluir a niños nacidos tras la Guerra, solos o con sus padres (fig. I-22).



Figura I-22 5 fotografías de familias posando junto a sus futuras casas o a edificios emblemáticos en construcción. Realizadas entre 1949 y 1961 en Madrid y el País Vasco. Fuentes: colección de Miriam Parra Poveda (abajo a la izquierda) y archivo “Madrileños” (ARCM)⁶³.

En este contexto, la fotografía de Encarna es una auténtica excepción en una sociedad que nos ha legado unas imágenes de un cotidiano sin huellas de la guerra, como

⁶² En la retórica del Régimen, la idea de reconstrucción había sido muy usada y visibilizada inmediatamente tras la guerra. Así llamó la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones a su revista que publicó entre 1940 y 1953. Cuando la idea de reconstrucción desaparece (junto a la de “devastación” del ideario más público del Régimen), comienza a aparecer en los álbumes familiares.

⁶³ Las dos primeras frente a su futura vivienda en barrios de nueva construcción en Madrid. La tercera junto al edificio Telefónica, en la misma ciudad. La cuarta muestra a un niño junto al Hospital de cruces de Baracaldo, en cuya construcción su padre trabajaba, sobre la que volveremos más adelante. La última, a una joven madre y su bebé frente a los Nuevos Ministerios en construcción, también en Madrid. Todas las fotografías, excepto la inferior izquierda, que proviene de la colección familiar de Miriam Parra Poveda, se han extraído del archivo “Madrileños. Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid”, albergado en el ARCM y que puede consultarse en:

http://www.madrid.org/icaatom_pub/index.php/madrilenos-archivo-fotografico-de-la-comunidad-de-madrid.

si incluso las imágenes debieran guardar silencio⁶⁴. Pero un silencio que, las imágenes lo muestran del modo más elocuente, no hace sino gritar las dificultades para llenar esos espacios: terrenos abandonados y vacíos familiares no son sino dos lugares donde los españoles, como los que pueblan estas fotografías, no saben dónde situarse tras una experiencia de cesura que les ha desequilibrado en todos los sentidos.

La solución, según muestra el segundo retrato (fig. I-21), puede ser retomar el hilo de las fotografías anteriormente analizadas, refugiarse en la imagen. Para conseguirlo, de nuevo Esperanza ha acudido a un estudio, su luto adopta la forma de un traje elegante, posa ante un fondo aséptico y difuminado, sujetando a su hijo, al que no alza, sino que reposa sobre un pulcro cojín blanco, vestido y peinado como un auténtico príncipe. El extremado cuidado de la puesta en escena crea una imagen ideal, donde no aparece la derrota. Sobre ella, abajo a la derecha, Esperanza ha escrito una nota a Felipa, firmada por ella y por Felipe en la que no hay, por supuesto, ninguna alusión a su pasado común en un campo de refugiadas en Francia.

Materializa el deseo de enviar la mejor imagen de sí, en una actitud que recuerda a la de los alemanes que tras la segunda guerra mundial “en medio de las ruinas (...) continuaban enviándose postales que representaban las catedrales y los mercados, los edificios públicos y los puentes que ya no existían” (Arendt 1989, 54, traducción de la autora). Algo que no sucede sin efectos sobre la temporalidad; en su texto Arendt concluye que las personas hablaban y se comportaban en apariencia como si absolutamente nada hubiera pasado después de 1932 (*op. cit.*, 58), pero ¿podemos trasladar esta conclusión a España?

Del mismo modo cuando Esperanza envió esta fotografía a Enrique y Felipa les envía, como los alemanes, una imagen de un pasado que ya no existía; anterior a ese pasado común (el de la guerra), al campo donde se conocieron. Sobre las intenciones de Esperanza sólo podemos especular (aunque es un comentario recurrente entre todos los entrevistados señalar lo absurdo que hubiera sido enviar una imagen que no fuera la mejor posible, sus familiares “bastante sufrían ya”) pero el pasado que aparece en la imagen la aleja de la guerra y sus consecuencias, la envuelve de toda contingencia en la atmosfera

⁶⁴ Un silencio al que también se refiere Benjamin al hablar de aura. Este no solo parece rodear a los derrotados, como parte de esa atmosfera protectora a la que se refería Nietzsche (2010), sino a toda la sociedad española, un silencio que el propio régimen preconizaba, ya lo hemos dicho, como “entusiasta” (Martin Gaité, 1997, 18) y que para los derrotados era una necesidad para sobrevivir pero que cumplía, para el conjunto de la sociedad una función unificadora (Maffesoli, 2014). Este silencio puede leerse también en ausencia de transmisión, la prioridad (para todos) será ocultar la guerra y para muchos (como manifiestan sus imágenes) su condición de derrotados.

protectora de lo *ahistórico* (*Unhistorisch*) que es un requisito básico para la supervivencia (Nietzsche 2010, 46)⁶⁵.

Mirando estas imágenes constato que no debemos ellas lo banal, que el acto fotográfico no representa el cotidiano (casi nunca lo hace, por otra parte) de una madre y de su hijo sino su excepción y que la imagen resultante es uno de los escasos *lugares* donde dejar una prueba de que se ha sobrevivido. Para ello se recurre, de un modo contumaz, a todo elemento que contribuya a envolver a la fotografía de esa atmósfera protectora. La misma necesidad de protección que instaura Morel en su isla:

Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones - físicas, morales- para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente - aunque mañana nos vayamos- repitiendo consecutivamente los momentos de la semana (...) esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos. (Bioy Casares 1991, 65-66)

La fotografía, como isla en el relato de Bioy Casares, ofrece la posibilidad de proteger(se) (en) la imagen, pero también y, sobre todo, como ya he dicho, de sustituir la realidad, percibida como apócrifa o al menos indigna de ser conservada, por esa fotografía de su “real” destinada a mantener siempre sus atributos.

Este doble fantasmático que vive en la fotografía tomará el lugar de la realidad y terminará por sustituirla, al menos en el recuerdo. Ya me he referido a este peligro –cuya historia podemos recorrer desde el *phántasma* platónico que, al contrario del *eikón*, puede devorar a su referente, pasando por el *souvenir-image* que puede destruir el *souvenir-pur* (Bergson 1939) o los recuerdos encubridores freudianos, (*deckerinnerungen*)⁶⁶- pero se trata, ahora, de subvertirlo y considerarlo una posibilidad ¿no sugieren estas imágenes el

⁶⁵ Tal como lo expresa en la *segunda intempestiva*: “Lo *ahistórico* es, pues, semejante a una atmósfera envolvente en la que se desarrolla únicamente vida, pudiendo ésta desaparecer si esta atmósfera se destruye” (2010, 46).

⁶⁶ El término fue utilizado por primera vez por Freud en su artículo de 1899, “Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores”, publicado en la revista alemana *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*. En 1901 fue publicado junto a otros textos en una obra de la que existe una tradición al español (2011). El término ha servido de inspiración a autores como Phay, cuyos “paysage-écran” (2016) toman su denominación del término en francés *souvenir-écran*. En lo que se refiere a la concepción platónica del *phántasma*, este está asociado a la idea de simulacro, de ficción, de *phantasia* o falsificación, y su peligro, ese que puede ser convenientemente convertido en posibilidad, “radica en que no es una copia, sino otra cosa que quiere ocupar el lugar de lo original, que desea una autonomía que pervierte o corrompe el reflejo verosímil de lo verdaderamente real” (Marzo, 2017, 145).

deseo de legar ese recuerdo ideal que pueda ser llamado una y otra vez en el futuro, repetido una y otra vez para que cada aparición elimine otro recuerdo? Es imposible afirmarlo con certeza, pero cabe pensar que los retratados desean que la imagen ocupe todo el espacio de un recuerdo, y que, incluso, acabe con él⁶⁷, que los espectadores (nosotros) no vean la dura posguerra sino, sólo, la supervivencia. De nuevo un artificio, que no se oculta demasiado y cuya aparición es precisamente la que nos interpela hoy y nos hace pensar, de nuevo, que “porque son falsas, están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero” (Baudelaire citado en Benjamin 1993, 167).

3. Representar lo irrepresentable.

“quien aferra la máxima irrealidad, plasmará la máxima realidad”
(Giorgio Agamben, *Estancias*)

Y porque son falsas (y, añadido, imposibles) es por lo que son tan poderosas hoy y en esa visualización de lo imposible se conectan con las imágenes de culto y con toda una serie de imágenes con una fuerte carga política. Pienso, por ejemplo, en Lucila Quieto, la hija de un desaparecido de la dictadura argentina, cuando proyecta junto a su cuerpo la imagen de su padre muerto, creando un encuentro y una imagen imposibles que visibilizan esa imposibilidad de modo espectral, sobre la que volveremos más adelante (fig. I-25). Pero pienso, también, en esas pinturas barrocas en que lo divino aparecía formalmente muy alejado de lo terreno. El mensaje de todas, está claro: lo que está en planos distintos (lo divino y lo humano, los vivos y los muertos, o sus espectros, como diría Derrida) no puede confundirse.

Veremos todo esto más claramente con ayuda de algunas imágenes que representan encuentros imposibles, haciendo visible su imposibilidad, lo cual no merma en absoluto la confianza en lo representado.

Como este retrato de José y Joaquina: en él, a la derecha, Joaquina algo más joven que su esposo (aunque tenían la misma edad), mira con dulzura hacia la cámara, a su lado, un poco detrás, José, parece mirarla de reojo⁶⁸ (fig. I-23). A primera vista el simulacro se

⁶⁷ De nuevo, casi una paráfrasis de ese texto de Sebald al que me refería al inicio del estudio que describe este fenómeno (2010, 13).

⁶⁸ Esta imagen y todo lo que sabemos de ella proviene de varias entrevistas realizadas en Toulouse a Ángel Fernández, hijo de José y Joaquina, en abril de 2017.

aprecia: se trata de un fotomontaje⁶⁹. Uno bastante logrado, si lo comparamos con otros realizados en España en ese momento, pero que no deja de hacerse visible⁷⁰.



Figura I-23 *Fotomontaje realizado a partir de los retratos de José Fernández Lazcano y Joaquina Vicente Lores.* Lyon, posterior a 1945. Colección particular de Ángel Fernández, conservada en Toulouse.

El retrato de Joaquina se tomó en un estudio en Barcelona, antes de la guerra, en la que fallecería, a consecuencia de un bombardeo en esa ciudad. Para acompañar a ese retrato (para acompañar a su esposa, que es lo mismo), José, en torno a 1945 acudió a un fotógrafo en Francia y le solicitó un retrato suyo, pensando expresamente para acompañar a la imagen de su esposa. Él posa con la cabeza algo ladeada hacia la izquierda tratando de ocultar una deformación de su mandíbula a causa de una herida en la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, y calculando el lugar que ocuparía su esposa, a la derecha, mira hacia ella. Todo, como en la novela de Bioy Casares, ha sido cuidadosamente construido: para crear la fantasía el marido deviene imagen, (un simulacro, un doble fantasmático) que pueda sobrevivir eternamente junto a su esposa en la confianza de la mirada de ese espectador futuro que dirá: “se han amado”.

En el no lugar de la imagen se instituye un juego de miradas imposible en lo real, como si sucediera en un sueño. En esos sueños en que a Valéry las cosas soñadas le

⁶⁹Sobre el montaje como un nuevo modo de narrativa histórica ver Saporosi (2018) que parte de los trabajos clásicos de Benjamin, Deleuze (fundamentalmente 1985) y Didi-Huberman (1992, 1996, 2000, 2002, 2010a y 2011).

⁷⁰ En todos los casos, como recogen Moreno (2018) y Fontcuberta (1997) a partir también de Sendón, los fotomontajes no son nunca realistas y la mayor parte resaltan su imposibilidad de un modo aún más contundente.

miraban (“las cosas que veo, me ven como yo las veo”). En esta imagen no sólo José mira a Joaquina, algo que estaba preparado, sino que, aquí, ella puede devolverle la mirada. Podríamos pensar, con el bello análisis de Fontcuberta, que este tipo de fotomontajes no es “una herramienta de tergiversación como a menudo se cree” ya que “la situación (...) sustancialmente era cierta: auténticos eran los protagonistas, auténtica era la familia, auténticos los *lazos* entre unos y otros; de la fotografía sólo eran falsas las circunstancias” (1997, 127- 128)⁷¹.

La mirada cariñosa de José, dirigida a una imagen, nos muestra también el valor que ésta adquiere como sustituta del ausente: él mira a su esposa en la imagen como miraba sus fotografías, único rastro material de ella, en ausencia de su cuerpo. La imagen recupera un uso que antropológicamente le es propio, sustituir al ausente. Como afirma Belting

(...) las imágenes viven desde la ausencia de cuerpo, lo que es temporal (es decir, espacial) o, en el caso de la muerte, final. Esta ausencia no significa que las imágenes revoquen cuerpos ausentes y los hagan retornar. Por el contrario, sustituyen la ausencia del cuerpo con un tipo diferente de presencia. La presencia icónica todavía mantiene la ausencia de un cuerpo y lo convierte en lo que debe ser llamado ausencia visible. Las imágenes viven de la paradoja de llevar a cabo la presencia de una ausencia o viceversa (Belting, 2007, traducido por Moxey, 2009, 16)⁷².

Este uso vicario de la imagen tiene una larga tradición de la que la fotografía es heredera, y que se enraíza en otras genealogías de objetos de culto, como las imágenes *acheiropoietas* (hechas sin la intervención del hombre) o las máscaras funerarias, objetos emanados directamente del contacto, surgidos por generación⁷³. Con ambos tiene en

⁷¹ Y se quiebra también el *effet de visière* (Derrida, 1993) que permite a los espectros mirarnos sin que los veamos, en esta imagen, por un instante que deviene eterno, el juego de miradas imposible se hace visible y, por tanto, en la lógica de la imagen, posible, siempre señalando su imposibilidad.

⁷² Otros investigadores que abordan la imagen desde la antropología recogen ejemplos similares incidiendo en el carácter objetual de la fotografía y en el vínculo afectivo que sus dueños mantienen con ellas. Por ejemplo, Moreno (2018) recoge la historia de una mujer cuyo marido asesinado durante el franquismo no pudo ser enterrado, a la muerte de ella pidió “ser enterrada con su esposo”, es decir, con la única fotografía de este que la había acompañado todos esos años de ausencia tanto de su esposo como de su cuerpo.

⁷³ Esta cercanía de la fotografía con otras prácticas de “contacto”, como las máscaras funerarias ha sido resaltada por Didi-Huberman (2000), que sigue las descripciones de Plinio para quien la *imago*, “no es más que un soporte ritual que compete al derecho privado. Una matriz de semejanza”, (*Ibid.*, 111). Idea que desarrollara también en Bouhours, Didier y Didi-Huberman (1997) y estudiada por Buchloch (1993) al analizar la obra de Richter. Sus análisis, aunque se mueven en un terreno diferente, son esclarecedores para mi propósito. También Benjamin, al contrario de lo que imaginamos, percibió en algunos momentos la reproductibilidad técnica como algo positivo ya que abre “la posibilidad revolucionaria, al permitir ir en una dirección opuesta (...) al arrancar a los objetos del contexto de la tradición” (Berti, 2013).

común la fotografía la presunta ausencia de intervención del hombre, siendo su cualidad de imagen mecanizada, autónoma, continuamente señalada, ya desde sus primeras definiciones como “el lápiz de la naturaleza”.

Al participar de todos estos registros la fotografía parece el medio ideal para inscribirse en estas genealogías que combinan ese uso vicario con el culto: surge por generación⁷⁴, por contacto (doble contacto, el de la luz con el cuerpo y con los pigmentos de plata), posee el deseado carácter mimético y goza, además, de la citada ausencia de manipulación.



Figura I-24 Pacheco. *Retrato de una viuda con la foto de su marido*. Vigo. c. 1920. Fuente: Archivo Pacheco.

Los ejemplos, ya instalada la técnica fotográfica, de este uso vicario son numerosos: como la fotografía espiritista o la simple tradición de posar junto a las fotografías de los difuntos, cuando los fotomontajes eran demasiado complejos⁷⁵. Por

⁷⁴ En un proceso que las acerca a las ya citadas *imago* de los ancestros romanos, realizadas en cera. Sin profundizar en este sentido -que desviaría la aplicación de la cera desde el punto de la reproductibilidad que es el que nos interesa- no quiero dejar de señalar que la cera ha ocupado, desde Platón, un lugar privilegiado en la filosofía y las metáforas que tratan de la memoria y del olvido. Según lo plantea en sus diálogos en el alma de cada hombre habría un bloque maleable de cera y será de lo impreso en ella (*eidôlon*) de donde proviene nuestro recuerdo y en la imposibilidad de impresión o la pérdida de las huellas encuentra el filósofo las razones del olvido. Para la distinción entre *eidôlon* y *eikôn* y sus relaciones con la memoria además de los propios *Diálogos* es relevante el primer capítulo de Ricœur, 2000 o Deleuze, 1969.

⁷⁵ Me refiero en este caso al uso vicario en el interior mismo de la imagen. La relación de este tipo entre hombres e imagen, como hemos constatado a partir de la antropología es enorme, pero ello no queda siempre reflejado en una nueva imagen. Todas estas prácticas parecen incrementarse con la cercanía de la muerte. Por ejemplo, la fotografía espiritista viviría su primera oleada de éxito tras la guerra de Secesión

ejemplo, al inicio de esta investigación, buscando en el archivo Pacheco unas imágenes que una familia con que trabajaba en Vigo recordaba haberse hecho y no encontraban, encontré, en cambio, el retrato de una joven (viuda, según reza la leyenda del archivo) realizada en torno a los años veinte que había acudido a retratarse con la fotografía de, probablemente, su marido muerto. Me hizo inmediatamente pensar en la idea de “ausencia visible” propuesta por Belting. Esto, que es consustancial a la imagen, se incrementa gracias a la multitud de detalles que nos permiten ver esa ausencia, ya que ella se retrata cumpliendo con todos los códigos asociados al retrato de una pareja, incluso de boda: el ramo de flores, el vestido negro todavía habitual en los matrimonios de la época pero que en este caso sugiere con ambigüedad el luto, su actitud dulce y serena y otros elementos materiales, como el confidente estilo segundo imperio en que se sienta, mueble también asociado a las parejas, refuerzan la ausencia al mostrar elocuentemente vacío el lugar reservado al esposo⁷⁶.

Parece inevitable que después de observar una imagen tan elocuentemente llena de ausencias y tensiones como esta, la recordemos. A través de la evidencia de lo imposible (¿quién se fotografiaría con una imagen teniendo a la persona?) consigue lo que deseaba: que aún hoy, a nosotros, que no guardamos ninguna relación con esta mujer, nos sea difícil olvidar esa imagen que testimonia para siempre la unión con su esposo. Si eso se mantiene una vez perdida toda relación con la fotografiada, de un modo extraño, que desestabiliza nuestra mirada, que nos incomoda. ¿Cómo podrían sus descendientes, si los tuviese, imaginarla de otro modo que junto a la imagen de su esposo?

Como esta, también el fotomontaje de José y Joaquina nos impacta precisamente por lo que no se preocupa por ocultar: José es mayor que su esposa, y tampoco la técnica es muy precisa. Poco importa, lo que se trata de mostrar es que su esposa está todavía junto a él, en su presente, en un tiempo en él ha pasado sin ella al menos ocho años y porta sobre su cuerpo la herida de otra guerra. José podría haber escogido un retrato de su juventud, del momento en que ella estaba todavía viva, para lograr mejor el simulacro,

americana, en torno a 1870 y una segunda, más experimental, tras la Primera Guerra Mundial cuando ya se había desvelado el simulacro de las primeras como señalan Winter, 1995 o Apraxine en Chéroux, 2004, 15.
⁷⁶ En la fotografía vemos la persistencia de unos códigos que me gusta denominar “fantasmas”, jugando con la idea propuesta por Didi-Huberman (2008). Que suponen una suerte de “almacén de formas preestablecidas” (Warburg, 2010) y que hace el objeto de reflexión de Boltanski en *Compositions* donde materializa en lo que él llama *images modèles*, en las cuales, dirá, “j’ai voulu insister sur le fait que le photographe amateur ne cherche pas, en prenant une photographie, à reproduire la réalité qu’il a devant lui mais à faire coïncider le plus possible cette réalité avec une image préétablie (...) las compositions, comme leur nom l’indique, sont des images composées; elles ne envoient pas à la nature, mais à la culture”. (1981, 6). Sobre la supervivencia en las imágenes ver también Didi-Huberman 2002.

pero escoge resaltar la diferencia y lo que vemos gracias al manifiesto artificio es una unión que perdura más allá de la muerte dejando sus huellas materiales en la imagen en que se dan cita espacios y temporalidades que nunca convivieron en la realidad.

Forzando algo la cita podemos afirmar que nos encontramos ante esa “trama particular de tiempo y espacio” (*sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*) que define el aura (Benjamin 2004, 40)⁷⁷, pero quiero, en cambio, detenerme sobre la idea de imposibilidad que gobierna estas imágenes.

En esa trama particular de tiempo y espacio puede instalarse, como en los sueños, una dialéctica posible/ real (entendido como auténtico): lo que muestran las imágenes no es posible en el mundo real, que sus protagonistas habitan cada día, pero, al mismo tiempo, “ça a été”, (ha-sido) o, de un modo más popular, “foi certo, porque está na foto” (Sendón, 2010, 24).

Y lo que está en la foto es una unión, más cierta precisamente porque es falsa (o ficticia). Sigamos explorando esta *falsedad*⁷⁸: estos retratos no surgen, como toda imagen, de una experiencia del cuerpo sino de una abstracción, de una fantasía. Y representar una abstracción no es fácil. Los teóricos y pintores barrocos, como adelantaba, lo pensaron mucho. Se desaconsejaba mostrar con la misma calidad material lo divino y lo humano. También encontramos esa disimetría material en el espectro que, en términos de Derrida se define por la imposibilidad para convivir con lo humano; también le es propio situarse en un “no lugar” (ese que hemos visto tantas veces a lo largo de este capítulo, desde el cual puede actuar de un modo dialéctico) y ser un simulacro, la “imagen de una imagen”, como el *phantasma* platónico, como Joaquina en este retrato⁷⁹. Y de lo que tratan estos fotomontajes es de representar la experiencia de lo imposible, la comparecencia de un espectro. Y ese espectro debe hacerse visible (es decir, diferente, manifestar su calidad espectral) porque, si no, corremos el riesgo de no reconocerlo y no escuchar sus preguntas.

Preguntas que hoy son aún necesarias y que lo serán siempre. Porque las preguntas que nos hacen los espectros no prescriben nunca, como tampoco prescriben los hechos de

⁷⁷ Esta conjunción de tiempo y espacio está unida estrechamente a las ideas de lo inalcanzable y lo irrepitable (“la irrepitable aparición de una lejanía por muy cerca que pueda encontrarse”), una formulación también ambigua –no es fácil saber si lo “irrepitable” ha de atribuirse a la aparición o a la lejanía– sobre la que no me detendré. Me remito a Jiménez, 1990.

⁷⁸ Mantendré para finalizar este análisis el término falso, explorando, ante todo, la oposición (maniquea, como vemos) a lo real. Sobre la idea de ficción, tal como es usada por Rancière y otros para definir un nuevo modo de escribir la historia o un nuevo régimen estético en que “le réel doit être frictionné pour être pensé” (2000, 61) volveremos más adelante en el texto.

⁷⁹ El *phantasma* platónico, en cuanto a imagen-simulacro, opuesta a la imagen mimesis, (*copie-icône, eikon*) se mantiene borroso y cargado de oscuros poderes tal como lo describe Deleuze (1969) a partir de Platón, particularmente *El sofista*. Ver también Stoichita (2006).

los que esos espectros han surgido⁸⁰ (“sólo en lugares donde se ha cometido una mala acción deambulan las apariciones espectrales”, afirmaba Kracauer [2006, 288]). Pero si seguimos pensando con Derrida no es sólo el espacio lo que desarticula la presencia del espectro; también lo es el tiempo y cuando éste aparece, intempestivo, es imposible saber si es el testimonio de un hombre (*vivant*) del pasado o del futuro (Derrida, 1993, 162)⁸¹.

Podemos así imaginar una comunidad (espectral), cuyos miembros proceden de todos los tiempos, y de todos los espacios: en ella, Joaquina y José se encuentran con otras imágenes, como la siguiente, creada por Lucila Quieto, décadas después y en la Argentina (fig. I-25).



Figura I-25 Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001). Publicada en Quieto, 2011.

En ella una joven posa para la fotografía y, sobre su cuerpo, aparece una imagen difuminada, literalmente un espectro (luminoso)⁸². Un espectro que no es sólo luminoso

⁸⁰ Pensando la figura del espectro como la manifestación de ese pasado incrustado en el presente al que me he referido una y otra vez, nos instalamos en un tipo de temporalidad muy específico que Hartog pone en relación con el “principio de imprescriptibilidad” penal, una atemporalidad jurídica que puede percibirse como una suerte “de pasado en el presente o de pasado presente” (2003, 215).

⁸¹ La cita completa, dirá : “Il y a plusieurs temps du spectre. Le propre d’un spectre, s’il y en a, c’est qu’on ne sait pas s’il témoigne en revenant d’un vivant passé ou d’un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d’un vivant promis. Intempestivité, encore, et désajustement du contemporain” (*ibíd.*)

⁸² La DRAE define espectro como “espectro luminoso” e “imagen de una persona muerta”. La fotografía de Lucila recoge ambas acepciones del término. Esta condición traslúcida del fantasma tiene su origen en el romanticismo: a finales del XIX aparece en obras literarias como *Spirite*, de 1865 (Gautier, 1992) aunque ya existen desde la Edad Media aparecidos revestidos de sudarios transparentes, en un tipo de aparición que Schmitt denomina “type du fantôme” (1994, 235), de esta iconografía recoge ejemplos tales que la

sino también la “imagen de una persona muerta”, su madre, desaparecida durante la dictadura argentina. Lo que escenifica esta imagen, como todas las que componen *Arqueología de la ausencia*⁸³, es un encuentro imposible, como el de José y Joaquina (fig. I-23). O más bien la imagen de un encuentro imposible, cuya imposibilidad se resalta de nuevo a través de la materia: la madre (su imagen) se convierte en luz y cae sobre el cuerpo de su hija. Imposible (y de ahí proviene la fuerza de esta obra) pensar que han estado juntas, pero imposible no ver, interpelados por lo trágico de esta imposibilidad, un anhelo que es el mismo de José por tener una imagen con su esposa. Esa imagen que a ambos la realidad les había arrebatado del modo más feroz posible.

Los hijos que acuden al estudio de Lucila, interpelados por un escueto anuncio: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame”, (Fortuny, 2014, 68) realizan un viaje similar al de José y tantos españoles (españolas, sobre todo), que se dirigen al estudio con las fotos de sus esposos, padres o hermanos. Estos (estas) no lo hacen como en Argentina, respondiendo a un llamado público (el anuncio de Lucila podía leerse en el local de HIJOS⁸⁴, en la ciudad de Buenos Aires, inscrito en una reivindicación de memoria y justicia colectivas) sino a un llamado privado y secreto, que debía ser ocultado, por el riesgo que suponía en España acudir a un estudio con el retrato de un represaliado, lo cual tensa aún más ese viaje que consiste en revisar qué imágenes quedan, escoger una, acudir a un fotógrafo y explicarle esa idea que había surgido del rincón más íntimo⁸⁵. Un esfuerzo monumental, porque “asir firmemente lo que está muerto es lo que exige la fuerza más grande” (Agamben, 1995, 14).

Imágenes que, en ambos casos, muestran (o participan de) una obsesión, una *hantise*. Lucila, que comenzó su trabajo fotografiándose a sí misma con su padre, dirá que

ilustración de la Cántiga de Santa María conservada en el Escorial (Cántiga LXXII, Escorial, ms. TI 1, f° 80). Ver también Chéroux, 2005 y 2008 y Chéroux y Fischer, 2004. Un concepto que enlaza con la visión popular de aura al que a veces Benjamin alude también tangencialmente refiriéndose a los retratados de las primeras fotografías como “rodeados de un aura. De un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo” (2004, 36)

⁸³ La obra de la artista argentina, realizada entre 1999 y 2001, consiste, precisamente, en ofrecer a los hijos de los desaparecidos una imagen con sus padres logradas a partir de la proyección de una fotografía de los desaparecidos convertida en diapositiva, en luz. Me remito a mi artículo Alonso Riveiro, 2016a y también a Fortuny, 2014, Durán, 2006 o Silva Catela, 2009.

⁸⁴ Las siglas HIJOS se refieren a la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Ésta, formada en su mayor parte por hijos de los desaparecidos fue creada a mediados de la década de los 90 y trabaja contra la impunidad, por la recuperación de la memoria y por la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados.

⁸⁵ Un quehacer que como hemos dicho se inscribe en tradiciones antiguas pero que habían continuado en nuestro país. Se documental, ligado a la emigración de inicios de siglo, en estudios gallegos que ofertaban claramente esta práctica (Fontcuberta, 1997, 128 o Sendón, 2010)

crear, ver y poseer esa imagen “reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. Eso es buenísimo. Había cerrado un ciclo. Encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia, una fantasía de muchos años” (Alonso Riveiro, 2016c, 183)⁸⁶. Una reparación que el psicoanálisis asocia a un proceso de rememoración y narración (de escenificación, en este caso, hacerlo visible es hacerlo legible, un acto de lenguaje que, al tiempo que narra, permite asumir la imposibilidad de lo narrado/ mostrado)⁸⁷. El trauma, asociado a una persistencia de lo innombrable, desaparece cuando somos capaces de convertirlo en relato: cuando lo verbalizamos y, sobre todo, cuando escenificamos, performamos o “temporalizamos subjetivamente” el duelo (Fédida, 1995).

Porque lo realmente importante es, finalmente, poseer la imagen y apropiarse de lo que ésta muestra, a través del viaje que ha llevado hasta conseguirla. Que ésta sea un simulacro (con Platón, la imagen de una imagen⁸⁸) es una llamada constante a quien la contempla, un modo de decir que esa fotografía nunca ha podido realizarse e invitarle a reflexionar por qué. Las propias imágenes, desde su condición espectral, de simulacro, nos preguntan, nos obligan a mirarlas, y nos hacen pensar que “si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable” (Fédida, 2003-2004, 195-196).

Que su condición de simulacro se evidencie (pienso en José y Joaquina, en los bromóleos) como consecuencia de una limitación técnica (parece difícil pensar que un fotógrafo quisiera, deliberadamente, dejar una huella indeleble que nos dijera todo el tiempo: “ellos nunca han estado juntos, la guerra el exilio, la represión, la muerte lo han impedido”) poco importa. Lo que importa es el proceso que lleva a la génesis de esa forma

⁸⁶ Me interesa el empleo por Lucila del término fantasía. En el modo en que lo emplea conviven el término lacaniano (como aquello que nos permite conocer el objeto deseado) con una estrategia propia del melancólico a la que también he aludido. En estas imágenes se “abre un espacio a la existencia de lo irreal” al tiempo que se delimita un lugar de apropiación “con la que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas” (Agamben, 1995, 54). Precisamente por su carácter falso, por su escenificación en un lugar fuera del tiempo y el espacio, estos encuentros imaginarios están protegidos de toda contingencia.

⁸⁷ Freud equiparará duelo y rememoración calificando a además a ambos procesos como “trabajos” (1993). Por otra parte, la reciente historiografía acerca también el trabajo analítico con el relato histórico Ricœur (1991). Estos temas serán desarrollados más a lo largo del trabajo.

⁸⁸ También Marzo se refiere al fantasma griego como réplica (“El fantasma griego se manifiesta así con gran potencia, ya que los artistas debían siempre trabajar a partir de otro busto anterior, generando así toda una secuencia de avatares”) para terminar salvando su poder político a partir de lo privado, preguntándose “¿No es en la esfera privada en donde el fantasma deviene verdaderamente político?” (2017, 175) en una cuestión que enlaza con la planteada por Guattari y Deleuze (2003a) sobre la potencia política de las producciones *menores*.

(Žižek, 1992, 40) y lo que esa forma nos dice o hoy. O nos pregunta, cómo nos interpela. O de qué esta forma es un síntoma⁸⁹.



Figura I-26 La estética de lo espectral. De izquierda a Derecha: Jaime Pacheco. *Fotomontaje realizado a partir de un retrato de familia*. Fecha desconocida. Fuente: Publicado en *Pano de fondo*⁹⁰ y William H. Mumler, *Herbert Wilson con el espíritu de su prometida*. Fotografía espiritista, 1870-1875. Fuente: Paul Getty Museum.

Por último, estas imágenes, juegan un papel importante en el proceso de duelo. Si la fotografía asume la función normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios: reavivar la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición (Barthes, 1980, 143-147), esta función se radicaliza cuando hablamos de duelos inconclusos. Todavía más en el caso de las llamadas “malas muertes”⁹¹, ante ellas, cuando algo impide cumplir los ritos la sociedad se desestabiliza. Cuando la ausencia del rito surge de la imposibilidad más radical (la ausencia de cuerpo) “el muerto no adquiere su estatus de difunto, se

⁸⁹ Uso este término en el sentido de Didi-Huberman, para quien se mueve en un universo que lo emparenta directamente con el espectro: el síntoma es “travail de rêve qui s’éparpille dans l’espace psychique, entre mémoire et oublie” (2011, 125).

⁹⁰ En el libro de Sendón (2010, 24) puede verse la fotografía original a partir de la cual se realizó el fotomontaje, apreciando cómo en un paño de fondo se habían esbozado los lugares dedicados a los dos ausentes.

⁹¹ El término esté tomado de Fernández de Mata (2009) refiriéndose a las muertes percibidas como injustas o inesperadas, e íntimamente relacionado con esos espectros que para Deleuze surgen de muertos enterrados “demasiado pronto o demasiado profundo” y que en lugar de devenir recuerdo se afirman, simplemente, como ausencia (1968). Pero ante el duelo hay una comunidad de creencias intercultural. Analizando el genocidio en Camboya, en sus seminarios sobre la *archéologie du fantôme* (2015, <http://www.fmsh.fr/fr/24257>) Phay insiste en la diferencia entre ese tipo de muerte y la muerte natural, que corresponden con dos tipos de duelo diferentes. El incumplimiento del duelo correspondiente a la “mala muerte” (*mort crue*) es más grave e imposibilita la partida del difunto, convirtiéndole en un espectro. Para los camboyanos las víctimas del genocidio son espectros de un modo mucho más literal que para nosotros y hay numerosos ritos, basados en representaciones vicarias, destinados a ayudarlos a partir. Para el caso concreto de Camboya ver Choulean, 1986; para la teorización de un duelo a través de la imagen, Phay, 2006 y para una visión general de estos ritos desde un punto de vista antropológico: Thomas, 1976.

desubica (...) recubriéndose de ambigüedad hasta adquirir el equívoco carácter de alma en pena o fantasma” y

(...) el duelo inconcluso impide la partida del difunto. En lugar de ubicarlo en el espacio que le corresponde (...) su ausencia se extiende en el tiempo y en el espacio: los deudos no tienen donde, ni cuando visitarlo, honrarlo, recordarlo por lo que se ven obligados a cargar siempre con él” (Fernández de la Mata, 2009, 96-97).

También tiene consecuencias la ausencia de ritual público. La pregunta de qué pasa a los individuos, países o ciudades cuando la pérdida continua de millares de individuos se niega a ser “enunciada, explicada y ritualizada” (Déotte, 2000) es pertinente y explícita, en la propia formulación de la pregunta, la cercanía, en términos colectivos, de la que habla el psicoanálisis entre rito (duelo) y representación (enunciación, explicación, relato). La solución es el recurso a mecanismos simbólicos como el ataúd vacío en Grecia o el uso vicario de imágenes que sustituyen al cuerpo; y es desde esta óptica desde la que apreciamos los fotomontajes anteriores se constituyen como lugares de duelo privado. La imagen deviene un lugar donde encontrarse con los suyos y, también, donde darles el duelo que esperan.

Una comunidad de espectros se ha creado y estos espectros viven una doble vida: una íntima en que habitan su imagen (y en ella, como en un sueño, conviven con su ser amado) y otra colectiva en que nos hablan de una experiencia marcada por la necesidad de borrar las huellas de la historia y por la imposibilidad de hacerlo.

Imposible en este momento no pensar en Kafka, cuando escribe el 2 de agosto escribe: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Tarde. Escuela de natación” (1975, 262), dejando juntos, en un documento íntimo, la historia y su intento por huir de ella en lo privado. Podemos pensar en estas imágenes como un trasunto de esa escuela de natación que supone un paso hacia lo íntimo, una huida de esa “Alemania [que] ha declarado la guerra a Rusia” pero, en esa frase la guerra, la historia, ¿no está siempre allí cómo lo está en las imágenes que laten la imposibilidad del encuentro? ¿no es en cierto modo el reverso, que a veces se torna visible, de la experiencia íntima?

¿No hay una tensión constante en esas imágenes entre el deseo de ocultar y la imposibilidad para hacerlo? Esta *invención* de la memoria, ¿no está siempre abocada al fracaso? Las condiciones en que surgen estas imágenes, ¿no las marcan para siempre? Cuando José se fotografía con Joaquina, junto a su unión con ella, más allá de la muerte,

¿no deja, ante todo, un testimonio de su muerte?, cuando Benigno escribe tras la foto que envía a su padre, ¿no testimonia el exilio de este y su separación con la misma fuerza que su supervivencia, su espera y su deseo de mostrar que nada ha cambiado? Este fracaso de la invención de la memoria, ¿no es precisamente su éxito?⁹²

4. El fracaso de la invención de la memoria

Quiero mirar la siguiente imagen de Miguel Esteve pensando en él como en un trasunto del protagonista *La invención de Morel*, que se presta a ser grabado y reproducido por una máquina que le dará una segunda vida (ilusoria, inalterable y, espera, eterna) en forma de imagen (fig. I-26)⁹³. De este modo tiene la posibilidad de coreografiar al milímetro esa eternidad; de crear cuidadosamente una impostura que la deseada mirada de un espectador ajeno y futuro justifica. La eternidad en este caso es una imagen que él, desde su exilio, puede enviar a su esposa, que permaneció en España, para que le acompañe.

Para el retrato posa, muy elegante, sereno, mirando a la cámara, apoyado en un mueble habitual en los estudios fotográficos y con el igualmente habitual telón de fondo representando una arboleda, una clásica balaustrada y lo que se intuye como un templete clásico a la izquierda. Un retrato que funciona de nuevo como una *estancia*, como un lugar de culto y protección donde salvar la propia imagen sin dejar huellas del exilio. Una imagen que podría, un día, integrarse en el álbum familiar junto a las de su esposa en España, que veremos más adelante, sin generar una disimetría, ya que los dos habitan el mismo lugar vagamente imposible.

Su retrato, como otros anteriormente analizados, fue revelado sobre el cartón de una tarjeta postal. Esto, que en la España de los años 40 era habitual por la citada ausencia de papel fotográfico, no suponía en general ningún uso específico (ninguna de las

⁹² El término *invención de la memoria*, que utilicé hace tiempo en un artículo sobre la fotografía de esta época (Alonso Riveiro, 2016b) lo deseché durante un tiempo, pero me parece ahora relevante para describir esta tensión que muestra un deseo de reconstrucción.

⁹³ Del texto de Bioy Casares se desprende una idea sobre la que no profundizaré, pero quiero apuntar: el doble solo es libre cuando se deshace del referente, es la muerte del original la que hace autónomo al doble. Hay toda una tradición literaria y fílmica que desarrolla ese tema en que casi todos los protagonistas, curiosamente, eligen la eternidad fantasmática frente a la vida, pensemos en la película *Arrebato* (1979), o el relato de Tournier *Les Suaires de Véronique*. Una tradición cuyo origen Stoichita (2006) sitúa en el mito vasariano del Baco cuyo modelo murió para que este deviniera “vivo”. Lo mismo sucede con la fotografía en este caso: cuando su referente desaparece de manera definitiva (de un modo no definitivo lo hace tras cada imagen) es cuando esa memoria apócrifa toma el papel de la real. En Proust se encuentra también la idea de que la fotografía solo alcanza la dignidad con la muerte del referente “la photographie acquiert un peu de la dignité que lui manque quand elle cesse d’être une reproduction de réel et nous montre des choses qui n’existent plus” (1975, 604). Ver también Rosset y la oposición, de raíces platónicas, entre los dobles de duplicación y los de sustitución (2006).

imágenes vistas en este soporte hasta el momento fueron usadas como tarjetas postales) algo que es diferente en este caso. La imagen, tomada en Francia, fue usada precisamente como tarjeta postal, ya que Miguel, bien que dentro de un sobre para preservarla, se la envió a su mujer y su hijo que habían regresado a España tras su paso por un campo de concentración⁹⁴ en el sur de Francia. En la parte reservada al texto escribió: “A mi querida Esposa e hijo. Con todo mi cariño. Tu Esposo. M. Esteve. Chambray le Vieux 14-12-41”.



Figura I-27 Retrato de Miguel Esteve. Chambray le Vieux, 1941. Colección de Rafael Esteve conservada en París.

Miguel ha creado la imagen perfecta, en ese *no lugar* y, a continuación, destruye la ilusión con este texto. La imagen que, sin esta precisión, hubiera podido integrarse en el álbum familiar y quedar en ese lugar inalcanzable, ideal, reservado a la figura paterna configurando un recuerdo sereno, perfecto, que oculte las circunstancias concretas de su creación, introduce la realidad que choca con lo apacible de la representación, como en la frase de Kafka la guerra choca con la natiación. Como si las imágenes filmadas por Morel mirasen de pronto a la cámara que las registra y dijese, directamente al espectador:

⁹⁴ Utilizaré a lo largo del texto el término campos de concentración ya que era el nombre oficial que les dieron las autoridades francesas en el momento (se hablaba también de internamiento, pero lo más habitual era concentración. Por ejemplo, el ministro del interior Albert Sarraut, en 1939, dirá, en un discurso que será publicado en *La Dépêche* del mismo año: “Le camp d’Argelès-sur-Mer ne sera pas un lieu pénitentiaire mais un camp de concentration. Ce n’est pas la même chose. Les asilés qui y prendront séjour n’y resteront guère que le temps nécessaire pour préparer leur refolement ou, sur leur option, leur libre passage de retour en Espagne” (citado por Marín-Dòmine, 2013, 103). En ese momento el término no tenía las connotaciones que hoy le atribuimos a partir de los campos de concentración y exterminio nazis, con los cuales quiero ya señalar toda diferencia y evitar cualquier posible confusión.

“- hoy es el 14 de diciembre de 1941 y estoy en Francia”, rompiendo el hechizo, manifestando el simulacro, produciendo una suerte de “distanciamiento” brechtiano (*Verfremdungseffekt*). Miguel, tras haber logrado esa imagen ideal, inalcanzable, refugiada de espacio y el tiempo (nada permite adivinar que es invierno o que él, en lugar de estar junto a los suyos está refugiado con una familia en Francia) que deseaba que los suyos poseyeran⁹⁵, teniendo una imagen que lo muestra de la mejor manera posible, un recuerdo ideal, prefiere, junto a él, afirmar que él está allí, en Francia, que es 1941. No podemos menos que preguntarnos por qué, ¿qué puede empujar a alguien que se afana en crear una ficción tan prolijamente a dejar ver la realidad que tan cuidadosamente estaba destinada a negar?

Se trata, sin duda, de mostrar que sigue vivo, y esperándoles. La unión se resalta, las palabras “Esposo” y “Esposa” están incluso escritas con mayúsculas y lo que también resalta es la espera. Una espera en que se evita mostrar nada de la nueva vida, en que lo que cuenta es lo que permanece inmutable, como inmutable es la propia imagen.



Figura I-28 Studio Lemesle. Retrato de Miguel Esteve y anotación escrita al reverso. París, 1947. Colección de Rafael Esteve.

⁹⁵ Miguel tenía otras imágenes que muestran algo más de su vida en el exilio, junto a la familia que le había acogido, incluso en el campo de concentración (fig. V-3) pero no las envía a su familia, ¿a qué enviar una imagen de lo Real que no haría sino inquietarles?, ¿no es mejor seguir construyendo ese lugar seguro a través de la imagen? esto garantizaría además una simetría entre las imágenes de ambos (su mujer, Isabel, le enviaría también fotografías de estudio) que ayuda a construir una temporalidad común fuera del espacio y el tiempo ordinarios. Las imágenes de ambos nos llegan hoy igualadas por esa suspensión del tiempo que muestra que han sido enunciadas desde el mismo lugar.

Seis años más tarde, la situación era la misma y Miguel envía otra foto similar, esta vez desde París (fig. I-27). En este caso un retrato de primer plano y con una inscripción más extensa en el reverso: “A mi querida esposa e Hijo con todo mi cariño que sois lo que más quiero de mi vida, ¿qué día será que nos podremos abrazar? Lo espero en gran manera. Este día será para mí el día más feliz de mi vida”. Esta fotografía sigue siendo una imagen de estudio, pero más propia de su época, que puede remitir a los de los artistas de cine, cuya influencia en este periodo han estudiado Rosón (2016) o Labanyi (2002).

Late en estas imágenes una profunda contradicción entre mostrar y ocultar. A la intención de preservar la propia imagen de un modo inaccesible se impone la necesidad de comunicarse con los suyos, ofreciéndoles datos concretos, pero también, creo, el deseo (¿o la necesidad?) de afirmar la realidad.

Miguel no se fotografía solamente para conservar su imagen ideal pensando en el álbum o en “engañar”, como Morel, a un futuro espectador sino también para afianzar sus circunstancias (ha sobrevivido a la guerra y al exilio), comunicárselas a los suyos, a quien iba destinada esta imagen, y quizá también a ese futuro espectador que, si se preocupa de decodificarlo correctamente, puede acceder a la realidad que la imagen niega. Emplazar la imagen en unas circunstancias, hacerla participar, aunque sea fugazmente, del tiempo histórico se revela fundamental. Lo que las contradicciones de los fotomontajes (la imposibilidad de lo mostrado y la distancia de esto con lo real) dejan adivinar, Miguel lo explicita. Quizá porque piensa que “hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía” (Boltanski)⁹⁶ y él quiere hacer posible su transmisión, inscribir su historia íntima en una topografía accesible de modo colectivo que permitirá su lectura a los futuros espectadores y su inscripción en la memoria colectiva.

⁹⁶ Comentario del artista francés en relación a su obra *Réserve des suisses morts* (1991) recogido en Boltanski, 1998. Él hablará a menudo –sobre ello volveremos más adelante– de la inclusión del nombre en sus obras como de una suerte de resurrección que es la misma que desea Miguel. Dirá el artista que “Les mormons pensent qu’à la fin des temps Dieu devra appeler chaque personne par son nom pour qu’elle soit sauvée. Ils envoient des émissaires recopier les vieux registres de mairies et ramener ces millions de noms à Salt Lake City. Être, c’est avoir un nom à soi. Dans les sociétés carcérales, un numéro désigne celui qui n’est déjà plus un individu” (1998, [14]). El nombre, entendido de un modo mágico, demiúrgico o adánico es central en muchos de los autores que sustentan este trabajo: en Kafka (“Es perfectamente imaginable que la magnificencia de la vida esté dispuesta, siempre en toda plenitud, alrededor de cada uno, pero cubierta de un velo, en las profundidades, invisible, muy lejos. Sin embargo está ahí, no hostil, no a disgusto, no sorda, viene si uno la llama con la palabra correcta, por su nombre correcto. Es la esencia de la magia, que no crea, sino llama” (2005, 160) en Benjamin, como ha analizado exquisitamente Bailly, 2000a.

Miguel parece, con Benjamin, convencido de que “ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer” (2008b, 308) y así salva su imagen doblemente: en una fotografía que a sus descendientes cuando la miren de un modo distraído les permita encuadrarlo sin fisuras en su álbum, pero también que le salve de la muerte tras la derrota y que le permita que un día el enemigo deje de vencer. Pero sobre este deseo volveremos más adelante.

Antes quiero señalar que estas fotografías, citando a otro argentino, en este caso hermano de un desaparecido, tienen otro poder y es el de que, aunque el representado ya no esté, “su imagen aún puede seguir construyendo imágenes nuevas” (Brodsky, citado en Larralde Armas, 2015). Lo hace animada por sus afectos y por sus deseos de no olvidar. En este último destello del aura, está el germen de otras, y estas nuevas imágenes, igualmente cargadas de afectos, pueden seguir creando otras, así como nuevas experiencias⁹⁷.

Un ejemplo de este inagotable poder de la imagen nos lo da, décadas después, otra imagen del álbum de Ángel Fernández, el hijo de Joaquina y José (fig. I-29). Esta fotografía, de nuevo un fotomontaje, muestra el rostro de Ángel como en el aire, sonriente, y a su ahijada Palmira en actitud de reflexionar y mirando al aire, donde su padrino flota suspendido. Bajo el rostro de Ángel la frase, “Muchas Felicidades” sugiere que Palmira ya ha encontrado qué decirle.

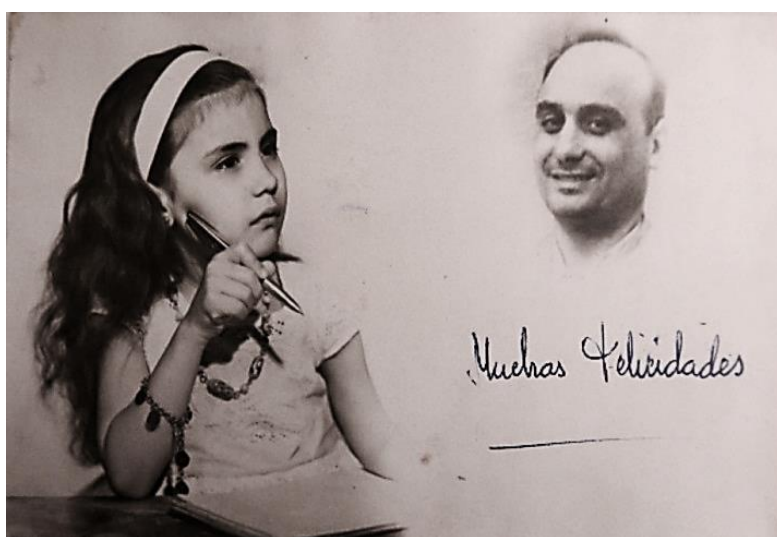


Figura I-29 Fotomontaje realizado por Palmira a partir de una fotografía suya con Ángel y otros presos tomada en Ocaña en 1959. [Zaragoza],1962. Colección de Ángel Fernández.

⁹⁷ Sobre el aura como desencadenante de nuevas experiencias ver López de Munain, 2017.

Este fotomontaje, realizado ya en 1962, fue enviado por la pequeña a Ángel para felicitarle por su 33 cumpleaños que pasó en prisión, como había sucedido los últimos 13 años, en este caso en el penal de Ocaña, en Toledo ya que Ángel, que llegó a Francia siendo un niño, al llegar a la edad adulta se decidió a regresar a España con un grupo de la CNT lo que le valió una condena a cadena perpetua que le sería después conmutada por una pena de 30 años de prisión de los que cumpliría 15.

La distancia que debe vencer Palmirín es menor que la que separa a los vivos de los difuntos, pero las posibilidades de tener una imagen con un preso de Ocaña, también eran bastante escasas, sobre todo para una niña tan pequeña. Para esta fotografía, como los anteriores retratados, se prepara cuidadosamente: pulcramente vestida de blanco, con el largo cabello suelto sujeto tan sólo por una diadema también blanca y collar y pulsera a juego posa, como haciendo un alto en el acto de escribir y, con el lápiz apoyado en su mejilla, parece buscar su próxima frase, mirando al horizonte. Con una pose que me recuerda a esa con que Landero describe los retratos de la posguerra, en que incluso “los niños de comunión se retrataban como si estuvieran descubriendo la tierra o vislumbrando el porvenir” (2004, 140-141)⁹⁸.

Pero Palmira no está descubriendo la tierra, sólo pensando en su padrino, como pone de manifiesto el rostro de Ángel, envuelto en un velo difuminado y que aparece como flotando junto a ella, rodeado de “esa irradiación a veces delimitada de un modo tan bello por esa forma oval” (Benjamin, 2004, 36). Como un nimbo, cuyo significado (más allá del mero ornamento) se hace patente cuando pensamos a qué obedece su presencia. Para ello debemos remontarnos a otra imagen: la fotografía original de la que procede el rostro de Ángel (fig. I-30)⁹⁹.

En ella Ángel aparece levantando a Palmira en sus brazos, vestida con la misma pulcritud de todos los retratos vistos hasta el momento (los mismos calcetines blancos, el lazo, el pelo rizado y los zapatitos brillantes), y rodeado de otro grupo de presos amigos. Fue realizada por Santi el día de la Merced de 1959, seguramente para ser publicada ilustrando la visita de los niños a sus padres¹⁰⁰. Pese a que, como veremos, a finales de la

⁹⁸ Que se inserta también en una tradición religiosa de imágenes *apokopein* (que miran a la lejanía) para representar las visiones de lo divino; es decir, para representar aquello que es una experiencia interior, una cuestión de fe y no de realidad.

⁹⁹ A esta, como a la frase de Kafka, volveremos más adelante

¹⁰⁰ No se ha conseguido encontrar la imagen publicada, pero la coincidencia entre esta y las fotografías que ilustraban los reportajes de las visitas de los niños a sus padres, como se verá en el siguiente capítulo, son muy similares formalmente, lo cual hace suponer que se tomó con esos fines y, quizá, no se llegó a escoger entre las realizadas.

década de los 50 fotografiarse había dejado de ser un acto excepcional, aun lo era para los presos que sólo podían hacerlo el día de la Merced o, en ocasiones, el de Navidad o Reyes. Para Palmira y Ángel tener una imagen juntos era casi tan difícil en los 60 como lo había sido para las anteriores familias y este acto se inscribe en el mismo ritual que se iniciaba, para la pequeña, con un viaje que llegaba hasta la prisión. Imposible no prepararse lo mejor posible.

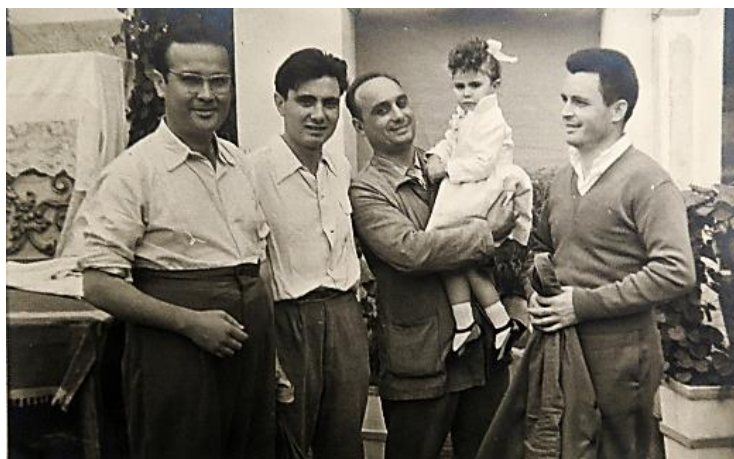


Figura I-30 [Foto Santi] Ángel Fernández junto a su ahijada Palmira y otros presos en el penal de Ocaña. Toledo, 1959. Colección de Ángel Fernández.

De toda esta imagen, casi nada queda en el fotomontaje. Palmira (o sus padres, o el fotógrafo, o todos juntos) ha eliminado, dejando fuera de esa suerte de nimbo, toda la vida en la prisión de Ángel. Ha salvado únicamente su rostro que ha unido a su retrato. Un procedimiento tan simple como efectivo que logra, de nuevo, salvar a la imagen de las huellas de la historia. Cuando Ángel la recibió en prisión su propia imagen estaba redimida, protegida en ese “no lugar” en que la pequeña la ha situado, dignificada y señalada por el afecto. El nimbo que rodea su cara es un mecanismo muy simple que, a través de un anacrónico recurso técnico, opera una re-territorialización compleja, arcaizante y simbólica que es, ante todo, fruto de la necesidad de redimirla de la historia. En este contexto, apreciamos cómo la materialidad final del fotomontaje no es una estetización sino un requisito básico para lograr sus fines. La imagen no puede existir sin su velo, parafraseando de nuevo a Benjamin.

Pero además ese montaje le permite, también, certificar que una primera copia parcial de esta fotografía, que él mismo le había enviado en 1959 para felicitarle la navidad (fig. I-31) y que le acompañaba en su celda (fig. I-32)- también intervenida

recortando sus rostros en el interior de un óvalo- había sido correctamente recibida, conservada y atesorada¹⁰¹.

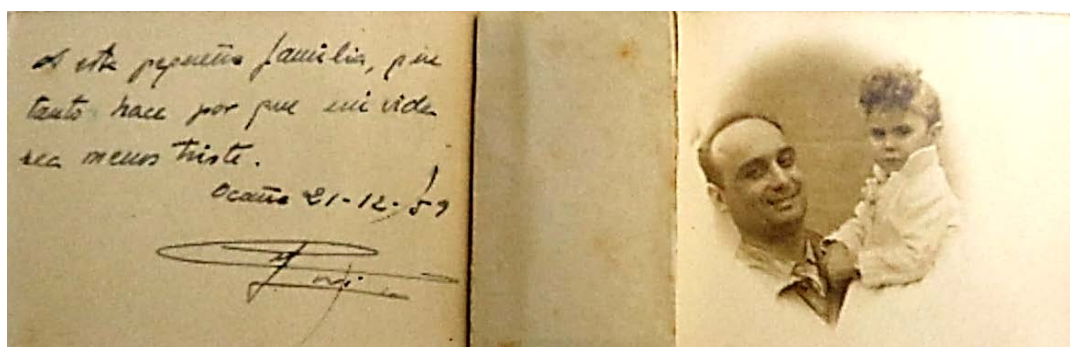


Figura I-31 Felicitación de Navidad realizada por Ángel Fernández en el penal de Ocaña en 1959. En ella ha escrito: "A esta pequeña familia, que tanto hace porque mi vida sea menos triste. Ocaña, 21- 12- 59". Colección de Ángel Fernández.

Cuando dos años después Palmira recurre de nuevo a ella para felicitar su cumpleaños a Ángel, alude, literalmente, a su último encuentro, certifica que la fotografía que él le había enviado era conservada y, junto al recuerdo de su encuentro, el fotomontaje lleva en sí todo el viaje y las intervenciones de esa primera fotografía que había salido de la prisión tres años antes, certificando el afecto depositado en ella durante ese tiempo.



Figura I-32 Fotografía retocada de Ángel Fernández y Palmira, realizada a partir de la fotografía de la fig. I-29 que Ángel conservaba en su celda. Colección de Ángel Fernández.

¹⁰¹ Volveremos sobre ello en el siguiente capítulo, pero quiero señalar que garantizar la correcta recepción de las cartas, imágenes y paquetes era algo fundamental en prisión. Como muestra Sierra Blas (2016) era muy habitual que las cartas comenzaran aludiendo a las anteriores recibidas u otros envíos. En este sentido, reenviar una fotografía intervenida años después es la muestra más visible de que esa imagen se conserva.

Palmira, de nuevo como el protagonista de *La invención de Morel*, como José, el padre de Ángel, deviene ella misma imagen para convivir con una imagen del pasado, devuelve a la vida a la primera fotografía, gestada en prisión con fines propagandísticos, y le hace vivir otra vida, alejada de la cárcel. En este *lugar/ no lugar* que es la imagen crea una vida común y un tiempo alternativo al real.

Y la materialidad de este montaje, tan evidente, señala de un modo casi tan radical como los anteriores, la imposibilidad de que surge. El rostro de Ángel es más pequeño que el de Palmira y de su cuerpo no vemos nada (si se mostrase algo más se correría el riesgo de aludir a la prisión, que no debe verse, ¿a qué devolver a un preso la imagen de su encierro?). Una diferencia de escala que recuerda a la que aconsejaban los pintores barrocos ante la representación de lo irrepresentable: que los distintos planos no se mezclen. Que lo divino no pueda confundirse con lo humano parece ser un recurso fundamental para “representar (exteriormente) la experiencia interior” (Stoichita, 1996, 30). Que el montaje sea evidente, que cuando veamos “una visión dureriana en un cuadro rafaelesco” (*op. cit.*, 23) veamos la diferencia entre lo divino y lo humano, como ahora vemos la imposibilidad de esos encuentros.



Figura I-33 Visibilizar lo imposible: Alonso Cano. *Detalles de la aparición del Cristo crucificado a santa Teresa de Jesús y Aparición de Cristo Salvador a santa Teresa de Jesús* 1629. Fuente: Museo del Prado.

Que quienes están dentro y fuera de la prisión no puedan incluso en los años 60, de nuevo, reunirse en una imagen con más éxito, testimonia la misma imposibilidad e inscribe a estas imágenes en la misma dinámica espectral, aunque hayan pasado 20 años

y aunque el retratado, en este caso, estuviera vivo. Revela también esa incrustación del pasado en el presente y esa posibilidad del objeto aurático de sobrevivir, de construir nuevas imágenes, literalmente, y también de desplegar, con su aparición y más allá de su propia visibilidad, otras *imágenes*, y a su vez a esas imágenes “en constelaciones o en nubes, que (...) surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, *abrir* tanto su aspecto como su significación, para hacer (...) una obra de lo inconsciente” (Didi-Huberman, 1992)¹⁰².

La misma confianza anacrónica en la imagen que, de nuevo, nos *choca*. Una confianza conmovedora, ingenua, que rasga el tiempo con la contundencia de lo espectral, nos alcanza hoy y “abre” estas imágenes y el pasado que llevan inscrito, creando (o permitiendo intuir) un campo ciego escrito al límite. Y así nos parece ver, en los márgenes de la imagen, a sus protagonistas que, fantasmáticamente, escenifican ante nosotros la experiencia, privada y colectiva, de habitar al abrigo del tiempo y la historia. Pero si estas fotografías nos afectan hoy es porque este deseo no está del todo logrado, la atmósfera protectora que debía constituir el retrato tiene fisuras a través de las cuales lo *real* regresa, también bajo apariencias espectrales.

Así, la relación que estas imágenes entretienen con el pasado es bífida: por un lado, los retratados lo convocan abiertamente (incluyendo a sus familiares muertos, sugiriendo esa suspensión del tiempo, anclándose en ese no lugar/no tiempo en que nada ha pasado) pero por otro el pasado aparece, intempestivo, en sus imágenes, sin que se den cuenta. Un doble régimen de inscripción en el pasado: una dialéctica entre deseo y *hantise*, que no pueden separarse: cuándo José acude con un retrato antiguo de su esposa, ¿no muestra al tiempo el deseo de permanecer junto a ella y la imposibilidad de librarse de su recuerdo y con él del de su muerte, de la guerra, del exilio? Cuando las mujeres se retratan en el mismo estudio y del mismo modo, sin mostrar nada del cotidiano¹⁰³, ¿no es la idea de un pasado mejor la que les impulsa a borrar un presente en que no hay nada que mostrar?

Las imágenes no dejan de interrogarme, a lo largo del viaje que he hecho con ellas se ha producido una inversión: he tratado de verlas como huellas a través de las que es

¹⁰² Traducción de la autora. En este aspecto resaltado por Didi-Huberman, el aura se liga a la memoria involuntaria y las *correspondences*: “la mémoire involontaire, initiatrice aux correspondances, dépositaire des images d’une vie antérieure (...) les souvenirs (...) don est imprégnée chaque image qui surgit du fonde de la mémoire involontaire peuvent être considérés comme son aura” (Benjamin, 2012b, citado por Didi-Huberman, 1992).

¹⁰³ Volveremos a ello más adelante con Dolores, fig. I-34 y I-35.

posible apropiarse del pasado y, en cambio, son ellas las que se han apoderado de mí (“En la huella, -nos dice Benjamin- se hace uno con la cosa, el aura se apodera de nosotros”, [2013, M 16 a, 4, p. 719]): ya no puedo mirarlas como huellas, son objetos con aura, que no dejan de hablar, con voces también espectrales, de un pasado todavía presente.

Pensando la figura del espectro como la manifestación de ese pasado incrustado en el presente al que me he referido una y otra vez, nos instalamos en un tipo de temporalidad muy específico que Hartog pone en relación con el “principio de imprescriptibilidad” penal, una atemporalidad jurídica que puede percibirse como una suerte “de pasado en el presente o de pasado presente” (2003, 215). Si finalizo proponiendo este deslizamiento de la temporalidad de las fotografías a la del derecho penal es porque su coincidencia, leída en términos de responsabilidad, puede ser uno de los aspectos que iluminan lo que hoy estamos legitimados a pensar (a hacer) a partir de esos retratos que parecen hablarnos, de mil formas distintas, de un pasado que no pasa¹⁰⁴.

Sólo es una sugerencia (podrían ser otras) pero que muestra -como conocidísima sentencia de Benjamin- que lo único que podemos hacer con estas imágenes es emplearlas y la mejor manera de emplear estas imágenes es recordar con ellas. El recuerdo, que Benjamin asimilaba a la reliquia secularizada (2008b, [32 A], 290) cierra el círculo del culto: porque recordamos a través de estas imágenes, estas siguen teniendo aura.

5. La espera¹⁰⁵.

“en Noël, on retourne en Espagne”
(François F.)¹⁰⁶

Unas últimas imágenes nos situarán en una suspensión del tiempo muy particular, la de la espera. Aquella que marcaba la vida de los exiliados y de sus familiares y amados en España, convencidos de su regreso al finalizar la segunda guerra mundial. La victoria de los aliados, pensaban, conllevaría inevitablemente la caída del régimen franquista y esta

¹⁰⁴ Leyendo estos retratos como una comunidad de espectros, el tiempo se asocia con el espacio y el principio de imprescriptibilidad se asocia, como en el derecho penal, con el de universalidad: los espectros no sólo vienen de todos los tiempos, no tienen tiempo, sino que vienen de todos los lugares. Derrida relaciona el concepto de justicia con un “hors du temps” cuando se refiere a la “brecha” por la que pasan los espectros y en este contexto la conexión que se ha establecido con imágenes de la dictadura argentina es más lícita.

¹⁰⁵ Una gran parte de este epígrafe procede del trabajo realizado para un capítulo de un libro dedicado a las prácticas fotográficas femeninas: Alonso Riveiro, 2019.

¹⁰⁶ Testimonio de François F. recogido por Petereit (2006, 17).

confianza llega a devenir una certeza (Guilhem, 2005)¹⁰⁷ que les instala en un tiempo que no es otro que el de esa espera. Francois F., que era un niño en la época, recordará “(...) je n’avais pas de meubles, c’était, je ne vais pas dire un carton, une grande caisse qui faisait la table pour manger... (...) les autres ils allaient chez les autres et ils voyaient qu’ils n’avaient rien non plus ”¹⁰⁸. (Petereit, 2006, 17).

Y como a Francisco, así hemos de imaginar a los republicanos, instalados en una temporalidad provisoria, que ante la ausencia de los “muebles que habían sido de sus abuelos” (Montseny, 1969, 13) y que los esperan en España, se sientan en cajas, o en sus maletas, y finalizan cada conversación diciendo: “en Noël, on retourne en Espagne” (Petereit, 2006, 17). Y que sólo tras la victoria de los aliados y la constatación de que esta no llevaría a la esperada intervención en España, renuncian a esa esperanza y se deciden a habitar el tiempo y el espacio en que viven, a hacer venir a sus familias, o a comprar, por fin, unas sillas¹⁰⁹.

De estas historias, que podrían contarse tan bien a través de los objetos, apenas quedan imágenes. ¿Quién querría dejar una imagen de un presente que no se habita, que se considera transitorio? ¿no parece más lógico, simplemente, esperar a que pase? Y hacerse esas fotos al regreso a España, cuando la familia se reúna o cuando volvamos a encontrar los muebles de nuestros abuelos... ¿cómo representar un tiempo que, como decía Hugo refiriéndose al exilio, no es otro que el de la espera (*l’attente*)?

La colección de Dolores Solé y Domingo Fernández nos dará una muestra. Dolores y Domingo estaban prometidos antes de la guerra, Dolores, que era muy joven, tenía el deseo de tener un hijo con Domingo, y llamarle como él. Domingo no quería, no con la guerra de por medio. Él luchó en el frente de Aragón formando parte de la columna Durruti fue herido durante un bombardeo alemán en la batalla del Ebro y cruzó la frontera a Francia en un convoy de heridos, tenía 23 años y una pierna quemada que más tarde

¹⁰⁷ La prensa editada por los republicanos exiliados en Francia, por ejemplo, da buenas muestras de esta confianza. En su primer número *Solidaridad Española*, editado en Toulouse en 1945, ante la falta de coordinación entre los franceses y los comités de defensa españoles manifiesta claramente: “nadie puede dudar del interés que los franceses manifiestan por los antifascistas españoles” (1 de mayo de 1945).

¹⁰⁸ [(...) yo no tenía muebles, había, no diré una caja de cartón, pero una gran caja que nos hacía de mesa de comedor... (...) íbamos unos a casas de otros y veíamos que ellos tampoco tenían nada]

¹⁰⁹ Según el testimonio de Jules Esteran recogido en una entrevista en Saint-Gaudens en abril de 2017. También Brecht, en su texto de 1939, *Meditaciones sobre la duración del exilio* apunta a ese carácter provisoria: “No pongas ningún clavo en la pared, tira sobre la silla tu chaqueta. ¿Vale la pena preocuparse para cuatro días? Mañana volverás. No te molestes en regar el arbolillo. ¿para qué vas a plantar otro árbol? Antes de que llegue a la altura de un escalón alegre partirás de aquí” que lleva a una falta de integración: “Cálate el gorro si te cruzas con gente. ¿Para qué ojea una gramática extranjera? La noticia que te llame de tu casa vendrá escrita en idioma conocido.” (1996, 118).

hubo de amputársele y a consecuencia de la cual moriría en el año 57. Dolores quiso reunirse con él en Francia, donde también se había exiliado su hermana, afiliada a la CNT, pero Domingo, convencido del regreso, nunca quiso. Hasta el año 45 en que Dolores finalmente cruzaría la frontera para reunirse con él. A consecuencia del cierre de la frontera en ese mismo año debió hacerlo de manera clandestina, a pie. Domingo y Dolores, antes de la guerra, se hicieron multitud de fotos. Ella le regaló dos retratos de estudio, él le envió una imagen posando en el frente de Aragón, en 1937 (fig. I-34 y I-35)¹¹⁰.



Figura I-34 *Domingo Fernández en el frente de Aragón*. 1937. Colección de Dominique Fernández conservada en Toulouse.

En cambio, de los 8 años que pasaron separados, no hay ni una sola imagen de Domingo que, sin embargo, no dejó nunca de escribir a Lola. Al peligro que pudiera suponer enviar una imagen y a las dificultades para realizársela hay, ante todo, que sumar un rechazo a representar la experiencia del exilio. Cabe pensar que, igual que no se compraban muebles, no se hacían fotos de esa experiencia de lo transitorio. El exilio era solamente, para Domingo, un lugar de espera, no un horizonte de expectativa, utilizando los términos de Koselleck (1993)¹¹¹.

Dolores, en cambio, enfrentó esta espera de otro modo: nunca dejó de enviar a Domingo retratos de estudio similares a los vistos hasta el momento, en los que toda referencia al espacio o al tiempo quedan borradas (fig. I-36). Se mantiene, siempre, la

¹¹⁰ Datos proporcionados por Dominique Fernández, el hijo de ambos, a lo largo de varias entrevistas realizadas en Toulouse en abril de 2017.

¹¹¹ En este sentido, los retratos de Miguel (figs. I-26 y I-27) se revelan una excepción en una dinámica en que el hombre exiliado no solía representarse demasiado, ver Alonso Riveiro, 2019.

imagen, como si mantener una imagen, un horizonte visual, permitiese mantener un horizonte temporal. ¿Cuál es este horizonte? El del regreso que es, al tiempo, el del (regreso al) pasado. En ellos, Lola no representa nada de su vida alejada de Domingo, sino que alude, una y otra vez, a esa espera. Le enviará una y otra vez fotos que podrían ser la misma, el primer retrato de 1936: casi el mismo peinado, la misma pose tres cuartos, la mirada al horizonte, más o menos sonriente, casi la misma dedicatoria, escenificados una y otra vez en el mismo estudio en Ripoll donde se había hecho ese primer retrato que Domingo se había llevado al frente.

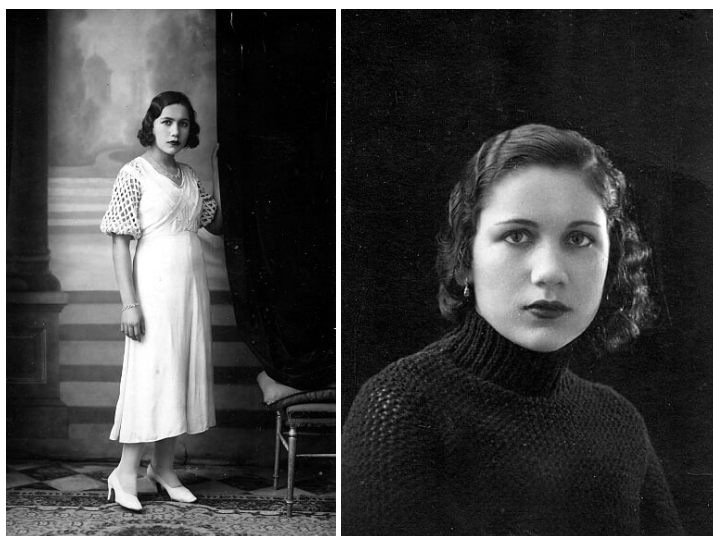


Figura I-35 *Retratos de Dolores Solé*. Ripoll, 1935 y 1936. Colección de Dominique Fernández.

Todo se mantiene, salvo por los cambios en el rostro de Lolita y porque cada uno de sus retratos está marcado por un rastro corporal, el texto, que, destinado a hacerlo único, recurre paradójicamente a la misma repetición de expresiones, de palabras, lugares y fechas. Sobre cada retrato ella firma, escribe Ripoll, y la fecha, necesaria para mostrar la permanencia del sentimiento pero que, pura contingencia, contrasta vivamente con la inmutabilidad del resto, manifestando con más fuerza la quieta espera. La (re)creación de múltiples versiones (dobles, réplicas, avatares) de ese primer retrato nos sitúa irremisiblemente en el ámbito de la repetición; un rehacer constante, casi ritual, de los mismos actos y gestos (del acto ya ritual de prepararse para ir al estudio, de posar, devenir imagen, recoger la imagen, escribir sobre ella, enviarla) destinados a tranquilizar a Domingo pero quizá también a ritmar el tiempo de espera¹¹².

¹¹² Numerosos estudios sobre la correspondencia entre parejas forzosamente separadas muestran la necesidad de una regularidad en el intercambio (Vidal-Naquet, 2018a, Sierra Blas, 2016). Otro extraordinario ejemplo de cómo la espera se ritma lo encontramos en las cartas de Kafka a su prometida Felice, en que la regularidad se valora más que la cantidad o la sorpresa (“Ayer recibí dos cartas”, ¡las



Figura I-36 Retratos de Dolores Solé enviados a su novio Domingo a Francia. Ripoll, entre 1939 y 1945. Colección de Dominique Fernández.

Lola no representa nada de su vida alejada de él, cada foto podría ser la misma: casi el mismo peinado, la misma pose tres cuartos, idéntica mirada al horizonte, más o menos sonriente, y casi la misma dedicatoria, escrita, como era habitual en la época, en diagonal, en el extremo inferior derecho que siempre finalizaba con las palabras: “tuya siempre, Lolita” y a continuación, la fecha y el lugar: siempre Ripoll¹¹³. Una repetición que alude a lo eterno (la espera, el lugar, la mujer) y que choca con la materialización del tiempo que pasa en cada imagen (en la edad, en las fechas) testimoniando al tiempo los esfuerzos por burlar al tiempo y las dificultades para escapar a ese mismo tiempo que se hace una y otra vez presente. Retratos que viven una doble vida: la de la *hantise* del pasado y la de la fidelidad en el presente apareciéndonos hoy, 70 años después, tanto como pruebas de la separación y la espera, como de la fuerza de la unión que testimonian. Si estas fotografías nos chocan y evidencian hoy la espera es precisamente por esa tensión

hubiese preferido repartidas!”), 2013, 270), cuyo quiebre causa angustia (“está el miedo de que no haya carta al día siguiente, o al menos de que no llegue a primera hora. Por eso esta carta colocada encima de la mesa por la mañana temprano, sin torturante espera, significa un consuelo tan grande”, *op. cit.* 277) y termina por devenir una exigencia: “(...) bueno, vamos a quedar entonces-, pero esto sin falta, que solo una vez a la semana, el domingo, recibiré una carta tuya, pero que ello será así aunque te mudes de casa o aunque haya una exposición o cualquier otra –en mi opinión desgracia, una carta que podrás escribir cuando tengas tiempo y ganas de hacerlo, pero que deberás echar al buzón todos los sábados por la mañana. (...)” para que así “el tiempo no transcurra tan lento y tan a trompicones” (*op. cit.* 372-373).

¹¹³ Una frase que puede leerse también inscrita en una dinámica de relaciones de dominación completamente aceptada. Como me ha señalado Mercedes Yusta y mostrado en sus estudios con mujeres ideológicamente comprometidas con el antifascismo este tipo de fidelidad se les exigía tanto por una dinámica de dominación masculina como por una ideológica. Traicionar al compañero preso o exiliado supondría, en cierto modo, traicionar a las ideas que los impulsan lo que suponía una gran presión para esas mujeres.

entre la repetición que busca engañar al tiempo y la evidencia de ese tiempo que no deja de pasar por más que trate de burlársele.

Retratos que sugieren la experiencia de un tiempo suspendido que no cesa de repetirse, materializando una y otra vez la imagen de ese *pasado que no pasa*. Fotografías que son una incrustación del pasado en el presente, una aparición (espectral) de un tiempo que precede a esa posguerra percibida como apócrifa; pero que son, ante todo, la materialización en la propia imagen de un lugar donde regresar para Domingo y de un lugar donde refugiarse para Dolores. Viéndolas sentimos que tampoco Dolores podía experimentar el tiempo que le rodea y, como no puede habitarlo, prefiere habitar en la imagen, único espacio compartido con Domingo.

Pero creo que, en su caso, cabe también pensar en un papel claramente activo, en una decisión voluntaria. Lolita tenía otros retratos, al menos dos imágenes: una instantánea donde aparecía caminando con su hermana por la ciudad y un retrato de grupo con las obreras de la fábrica donde había comenzado a trabajar; pero nunca las envió a Domingo, pese a que podrían dar algún dato más, muy escueto, sobre su cotidiano¹¹⁴. Cabe pensar que éstas no le parecían las adecuadas para comunicar con Domingo y que el estudio del fotógrafo era el lugar ideal donde, a través de una suerte de pacto entre retratista y retratada, se podía reproducir la imagen deseada, doble, como he dicho, de la primera. Una decisión voluntaria con la que transmitir al amado, ante todo, que en España ella le espera y allí nada ha cambiado.

Así las imágenes de Lolita, pese a existir, ¿no vemos latir hoy el mismo deseo de huir de lo real que en la ausencia de imágenes de Domingo? El mutismo de éste, que tiene su trasunto en una asombrosa ausencia de imágenes, sugiere una caída de la experiencia (Benjamin, 2007a), parece también, ante todo, una decisión, quién sabe si consciente, de enfrentarse a un presente percibido como transitorio. Un presente apenas habitado del que dan buena cuenta los testimonios de sus protagonistas. Cuando se confía tanto en que la situación es transitoria que no se compran ni unas sillas donde sentarse, ya que sólo se utilizarán unos días, antes de regresar a España y encontrar los muebles de la familia, la lógica lleva a pensar que no merece la pena representar ese presente, ¿no parece mejor no dejar ningún rastro para que, cuando la unión se produzca, este tiempo sea como una elipsis, como si nunca hubiera tenido lugar? Podemos pensar que, como efectivamente ha

¹¹⁴ La desproporción entre las fotografías que conservaba de ella misma y las que enviaba a Domingo, mucho más numerosas, es otro signo más de la importancia otorgada a la comunicación que permitían estos retratos

sucedido, Domingo (quién sabe si conscientemente) evocase un futuro álbum fotográfico pleno de imágenes con Lolita, en el cual ninguna imagen del exilio pudiera recordar la experiencia de ese tiempo separados.

Curiosamente, cuando observamos los retratos que Dolores le envió y que hoy conviven con las fotografías que se realizaron juntos; estos están tan lejos de mostrar algo de lo cotidiano como la ausencia de retratos de Domingo. O, en todo caso, muestran una simétrica huida de lo real: ella parece tan alejada de habitar el presente como esas familias que no tenían donde sentarse, pero sus retratos, que evocan una y otra vez el pasado, testimonian, en cambio, a través de esa repetición, el implacable paso del tiempo separados.

Nos situamos por tanto en una temporalidad muy específica, estrictamente provisoria y ligada a la “obsesión por el retorno” del que resultan unas imágenes que viven también en el tiempo paralizado de la espera y en una sutil y constante evocación de un futuro (el regreso) que sólo puede identificarse (también en términos estéticos y materiales), con el pasado¹¹⁵. De nuevo un lugar fuera del espacio y del tiempo (una suerte de suspensión, de parálisis, *arrêt*, tal como la formula Hartog) en el que “se han destruido todos los puentes entre nuestro Hoy, nuestro Ayer y nuestro Anteayer” (Zweig, 2012, 11)¹¹⁶. Si tratamos, con Koselleck, de analizar cómo en cada presente las dimensiones temporales de pasado y futuro se relacionan (1993) veremos que el pasado está presente, como “incrustado” en el presente y que el futuro, el horizonte de espera, es, paradójicamente, el mismo pasado.

Los retratos de Lolita se sitúan en paralelo a lo real, en un lugar alejado y protegido desde donde nos impactan con su inmutabilidad y su carácter repetitivo, como los objetos de culto privado. Y como esos objetos de culto, viven una vida en los márgenes de lo cotidiano, del que no permiten ver nada. Ante ellos cabe preguntarse, como hacía Péric: “Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il” (1989: 11)¹¹⁷. Esta interrogación lleva al escritor francés a mostrar lo estereotipado y repetitivo de ciertos lenguajes, como los textos sobre las tarjetas postales, buenos ejemplos de ese

¹¹⁵ En lo que se refiere a la evocación del futuro, las fotografías de Dolores (y muchas otras) funcionan en el contexto de una correspondencia vinculada a una ausencia prolongada pero percibida siempre como transitoria a las que puede aplicarse el análisis de los numerosos estudios sobre la correspondencia en guerra con la que comparten estrategias y modos de enfrentar la temporalidad. Principalmente Vidal-Naquet, 2009, 2014a, 2014b, 2018b y 2018b.

¹¹⁶ Este texto fue escrito en 1942, antes de suicidarse.

¹¹⁷ [Lo que pasa realmente, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está?]

infra-ordinario excluido de la prensa o de los libros de historia. , que buscan lo excepcional.

Cuando observamos los retratos que nos ocupan, el carácter estereotipado de los mismos, la regularidad en las poses y los atuendos, y la repetición de la escritura sobre los cuerpos, reproduciendo las mismas palabras, vemos junto a esa posibilidad de huir de lo real, la aparición de un infra-ordinario que se superpone, convive y choca con la situación vivida por esas mujeres, marcada por lo excepcional de la posguerra y la separación. Ante esto, no podemos dejar de preguntarnos con Perec: ese infra-ordinario, “comment l’interroger, comment le décrire ? [...]” comment l’interroger, comment le décrire ? [...]”¹¹⁸ (*ibíd.*) pero, ante todo, ¿a qué obedece la aparición repetitiva de este infra-ordinario que no parece tal? ¿por qué una tal regularidad en las imágenes de quienes atravesaban una situación excepcional?

Para responder a estas interrogaciones debemos situarnos en el lugar de Dolores y de otras muchas mujeres que no estaba familiarizadas con la difícil tarea de realizar una escritura de sí. Por ello, recurren a lo que tienen a su alrededor, reutilizan formas preexistentes que, supongo, les parecen las más adecuadas para un retrato de tal importancia. Cada fotografía -entendida como un objeto complejo, al tiempo material, sensible, legible y visible- recurre a varios “códigos” y será la combinación de todos ellos, unidos por la mirada de las retratadas, la que dé como resultado estas imágenes. En lo que se refiere a los textos que acompañarán las fotografías, la decisión parece más simple y voluntaria; numerosos estudios muestran que en ocasiones se llegaba a recurrir a “manuales” de correspondencia (Sierra Blas, 2016). En todo caso, parece sencillo encontrar las palabras adecuadas: las dedicatorias repetirán incansables fechas, días señalados (santos, cumpleaños), pertenencias (“tuya”, “tu esposa”, “a mi esposo”, etc.) y afectos (“con todo mi cariño”, “que no te olvida”). Más complejo es dominar el lenguaje visual, en cuyo caso hemos de pensar en una reapropiación más inconsciente de ciertos imaginarios; siendo el primero de ellos, como en el caso de Lolita, esos retratos anteriores a la guerra, pero existiendo otros.

Las imágenes de Isabel, esposa de Miguel, cuyos retratos dedicados desde Francia acabamos de ver (fig. I 26 y I-27) nos muestran intentos de reapropiarse de los códigos a su alcance construyendo imágenes que hoy nos impactan como una potente representación de la espera. Isabel y Miguel habían abandonado Sabadell y cruzado los

¹¹⁸ [¿cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo?]

Pirineos en 1939 junto a su único hijo, Rafael, de unos 13 años de edad y habían logrado establecerse en el centro de Francia. Cuando la segunda guerra mundial los alcanzó, en 1940, Miguel fue internado en el campo de Bois-Brûlé, en el centro de Francia. Isabel y su pequeño fueron repatriados a España, regresando a su casa familiar en Sabadell. Miguel, cuando salió del campo para instalarse en París, le pidió que le esperase allí, considerando también inminente su retorno. Esta decisión fue seguida de una continua correspondencia de la que las siguientes fotografías forman parte. Isabel, al contrario que Dolores, solía escribir a su esposo al reverso de los retratos (fig. I-37) y sus textos se entregan a una rigurosa repetición en la que nunca faltan el lugar, Sabadell, las fechas, que de nuevo ritman la espera, al tiempo que testimonian el tiempo que pasa, la firma y una variedad de expresiones que aluden a los afectos y las pertenencias: “con todo mi cariño”, “Tu esposa” o “tuya”.

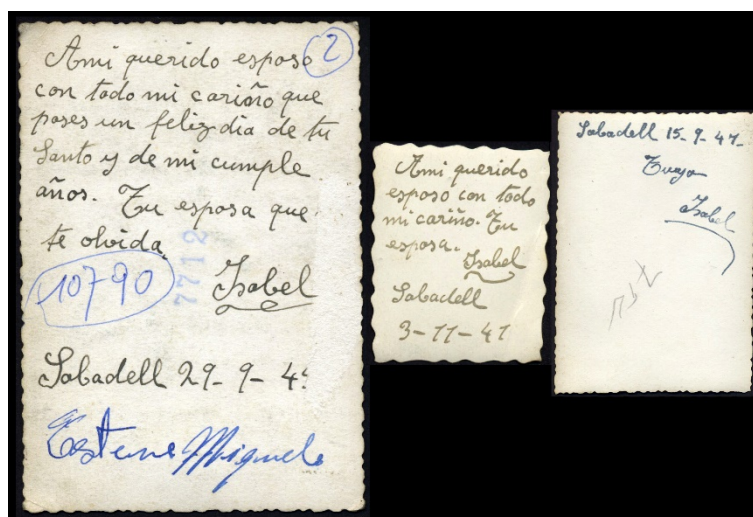


Figura I-37 Dedicatorias al reverso de 3 retratos de Isabel enviados a su esposo Miguel. Década de 1940. Colección de Rafael Esteve.

Cuando giramos las fotografías para ver los retratos el rostro de Isabel parece resignado, algo triste, como si sólo gracias a un gran esfuerzo de su voluntad pudiera crear unas imágenes (y devenir imagen) que son el trasunto de esos textos creados a base de fórmulas repetitivas, con una monotonía que remeda la de las palabras y lo escueto del vocabulario. Unos textos regulares y dulces que acompañan a unas imágenes repetitivas y difícilmente creadas, que sugieren un vacío de experiencia y, al tiempo, la necesidad de recubrirlas de un infra-ordinario que no es quizá otra cosa que el intento de normalizar lo vivido, de integrar esa correspondencia y esas imágenes en las de otras tantas mujeres que no hacían sino saludar a su esposo por su cumpleaños.



Figura I-38 Mobet, fotografías desconocidas, *Retratos de Isabel correspondientes a la fig. I-36*. Década de 1940, Colección de Rafael Esteve.

Isabel, como Dolores, como harán muchas mujeres, envuelven sus imágenes de una “capa” (otro velo) que emana de las mismas expectativas, que homogeneiza los sentimientos, tratando de integrar una situación excepcional en los modos de hacer cotidianos. Un intento que de nuevo nos habla desde los márgenes, de lo excepcional del momento que atraviesan estas mujeres. Isabel, como Dolores, acude una y otra vez al estudio del fotógrafo, con una regularidad marcada por ciertas fechas (Isabel solía enviarle un retrato suyo con motivo del santo de su marido que era el mismo que el de su cumpleaños) y por la repetición de retratos de estudio en que ella aparece invariablemente sola, reforzando el lazo conyugal más que el familiar. Pero sus imágenes, igualmente protegidas en el estudio del fotógrafo, son menos regulares que las de Dolores. Para mostrar su espera y su fidelidad a Miguel, ensayará ciertas modificaciones dentro de la repetición, jugará con el lenguaje visual. No es una tarea fácil: ¿cómo y dónde encontrar recursos visuales propios para transmitir anhelos tales que el deseo de reunión con el esposo o la necesidad de comunicarse con él de otra forma que a través de imágenes? Isabel, para lograrlo, subvierte sutilmente el código del retrato de estudio, ese que tan eficazmente provee esa imagen ideal, esencial, correcta y alejada de lo real. Es el caso de estas pequeñas fotografías tamaño carné (fig. 39).



Figura I-39 Fotógrafo desconocido, *Retratos de Isabel*, (c. 1945). Colección particular de Rafael Esteve.

Ante un enrejado que comenzaba a popularizarse en ciertos estudios catalanes de los años 40, Isabel remeda el acto de hablar por teléfono, aludiendo a una comunicación, imposible para ella en ese momento, que le permitiera escuchar la voz de Miguel. Una decisión, la de posar de este modo, para la que se hacía necesaria una complicidad con el fotógrafo, con la ayuda del cual ella logra, incluso en ese ámbito tan rígido del estudio, expresar visualmente el deseo de comunicarse con Miguel. También el 19 de marzo de 1944 Isabel encuentra otro modo de representarse. Si el reverso de esta fotografía, de mayor tamaño, apenas difiere de las anteriores, con un escueto: “A mi querido esposo, con todo tu cariño. Tuya, Isabel Sabadell, 19-3-44”. La fotografía a la que acompaña este texto (fig. I-39), realizada en el ámbito doméstico, revela un nivel de autoría y una reflexión llamativas en un tipo de imágenes altamente estereotipado.

Isabel se ha situado frente a la puerta de su casa y esboza el gesto de abrirla, como si Miguel acabara de regresar y ella le flanquease la entrada. Isabel sonríe. En el extremo inferior derecho, el fotógrafo ha dejado una zona en sombra y, sobre los pies de la mujer la huella de su cabeza con la cámara de fotos. Una imagen que revela la impericia del fotógrafo, así como su complicidad con Isabel para hacer llegar a su esposo la imagen deseada. Una imagen más natural, que escapa a esa normalización destinada a huir de lo real y a través de la cual Miguel puede intuir, por ejemplo, el tiempo que hacía ese día, la hora que era o comprobar datos tan banales como que los visillos seguían siendo los mismos y que junto a su esposa le esperaba también su hogar, que también era el mismo. La sonrisa de Isabel, franca en esta imagen, parece sugerir la alegría por haber logrado esta representación.

Una imagen casi única en este periodo y que remite, más bien, a las fotografías que llenarán los álbumes tras los deseados encuentros.



Figura I-40 Retrato de Isabel posando frente a la puerta de su casa en Sabadell y su reverso. Sabadell, 1944. Colección de Rafael Esteve.

Mirando por última vez estas imágenes, su regularidad y la ausencia en ellas de otro cotidiano que el de la espera, me hicieron pensar en los reparos que ciertos historiadores de las emociones y el comportamiento tienen a la hora de utilizar este tipo de materiales (Fussell, 1992)¹¹⁹. Si la finalidad de estos retratos es preservar la moral de quien las recibe, mostrando lo menos posible de su cotidiano, que queda oculto bajo las máscaras del pasado o la normalidad creadas cuidadosamente por estas mujeres, cabe preguntarse ¿qué podemos saber de nuestro pasado con ellas?

La respuesta es que es, precisamente, cuando miramos estos retratos a la luz de esta peculiar forma de autocensura, cuando los vemos escribir esa historia en los márgenes; una historia que no es la del cotidiano de estas mujeres en la posguerra, sino la de su esfuerzo por materializar para sus seres queridos un lugar seguro al que regresar, donde nada ha cambiado. Ese lugar es la imagen de la propia mujer, envuelta cuidadosamente en ese velo que ella misma ha creado con ayuda de la fotografía. Por ello, estos retratos son un excepcional documento de la historia de las emociones y una muestra de cómo construir la imagen de sí. Dolores e Isabel nos miran hoy desde estos retratos con tal contundencia que no podemos dudar de su voluntad por crear estas imágenes. Una

¹¹⁹ Si bien Fussell expresa claramente esos límites, hace siempre una lectura lúcida en que las racionalizaciones y eufemismos son entendidos en cuanto síntomas, en su caso de estudio, de las dificultades de enfrentarse a la guerra.

estrategia de representación que recurre a la repetición del pasado (estético, antropológico, etc.) como lugar a partir del cual proyectarse en el futuro. Como si estas mujeres hubieran intuido la enseñanza de Freud según la que “el deseo aprovecha una ocasión del presente para proyectarse un cuadro del futuro siguiendo el modelo del pasado” (1976a, 131). Estos retratos cuidadosamente creados serán el cauce del deseo que, en su presente, permiten a través de la evocación del pasado acceder a un futuro en que estén, al fin, reunidos. Con una imagen de ese futuro largamente evocado, y que servirá para llegar hasta el próximo interludio, quiero acabar este viaje (fig. I-41).

Es una página del álbum de Lolita y Domingo, cuyas fotografías fueron realizadas al final de la década de los 40, cuando estaban reunidos en Toulouse y habían tenido un hijo al que llamaron, según lo previsto, Dominique.

En el centro de la página, de la cual varias imágenes se han desprendido, una fotografía muestra a Lolita, sorprendida rizándose las pestañas bajo un fuerte sol; la fotografía fue seguramente realizada por Domingo, que abandonó su mutismo para dedicarse a retratar incansablemente cada momento de su vida una vez reunido con Lolita. Ante la mirada de su esposo, Lolita se deja retratar de modos que nunca hubiera consentido durante su espera: rizándose las pestañas, por ejemplo.

Una actitud que revela que es por amor a la persona que está tras la cámara, y no para legar una imagen al futuro, por lo que se posa para esta fotografía (Silverman, 2009, 174), o para todas esas que la rodean, movidas, desenfocadas, sobrepuestas, en que Lolita barre su patio, admira sus flores; donde su hijo Domingo crece mientras ella le ayuda a vestirse correctamente. Salvo en un retrato más formal en que Dolores y Domingo posan con el pequeño Dominique a las puertas de su casa, todo es movimiento, desorden, todo es presente, banal, cotidiano, efímero (por más que se quiera inmortalizar con la cámara, ahora automática), nada alude a la repetición ni a la espera. Como si el mundo se hubiera puesto en movimiento. Mirando esta página pienso que en parte ha sido a las anteriores fotografías a las que éstas deben su existencia. Gracias a esa evocación constante del pasado sus protagonistas logran habitar su presente, gestando unas imágenes tan diferentes que conviven, hoy, en el álbum familiar con las precedentes. La distancia entre ambas nos ayuda a reflexionar acerca de la excepcionalidad de las anteriores. El choque entre el movimiento de estas y la inmutable repetición de las anteriores, resitúa nuestra mirada y vemos latir con más fuerza el deseo que albergan las primeras.



Figura I-41 Fotógrafo(s) desconocidos, *Página del álbum de Lola y Domingo en Toulouse (arriba a la derecha) y detalles de las fotografías que la componen.* c. 1948. Colección particular de Dominique Fernández.

A estas nuevas imágenes, realizadas tras el año 45, cuando los exiliados, una vez constatado que no se regresará a España, ni en Navidad ni en ningún otro momento, se reúnan, en Francia, en Bélgica, poco importa, y se encuentren con su presente y, por fin, lo habiten (comprende muebles, hagan llegar a sus familiares, pongan su mundo y sus imágenes en movimiento), vamos a dedicar un breve interludio en que les veremos, con sus imágenes, habitar el presente y evocar el futuro del único modo que Freud considera posible: sin olvidar su pasado.

INTERLUDIO: HABITAR EL PRESENTE. LAS INSTANTÁNEAS DEL EXILIO.

“Pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo”
(Freud, *La interpretación de los sueños*)

Como hemos visto, la llegada de Lola a Francia y su instalación junto a Domingo en Sept Deniers, cerca de Toulouse, guiada por el deseo (de vivir con él, de tener ese hilo al que llamarían Dominique), cambia completamente su colección fotográfica: tras casi una década sin otras imágenes que éstas que la muestran “petrificada”, suspendida en una espera marcada por la repetición, la pareja comienza a fotografiarse sin cesar. Toda ocasión es buena pese a que las condiciones económicas no fueran las mejores¹. Ahora se tiene un presente que habitar, del que estar orgulloso, algo que recordar y comunicar y eso multiplica las imágenes.



Figura II-1 *Lola, Domingo y Dominique en Sept Deniers, 1947. Colección de Dominique Fernández.*

Pero no sólo la cantidad de fotografías cambia. Cambia, sobre todo, el tipo de imágenes, su materialidad y la relación que estas muestran con el tiempo y el espacio. Etimológicamente, presente significa “estar delante”. Lo cotidiano impregna unas imágenes en que todo ese presente importa y todo lo que sucede, particularmente si atañe

¹ Cabe decir que, en términos generales, este momento, en torno al 45, incluso para las familias de exiliados sin muchos medios el acceso a aparatos fotográficos o películas era más sencillo que en España.

al pequeño Dominique, sucede delante de la cámara: sus primeros pasos, sus juegos, sus nuevos vestidos...

La impericia de ambos a la hora de manejar una cámara automática prestada les ha dejado un álbum lleno de imágenes ligeramente desenfocadas, en las que nada trata de ocultarse: se adivinan ropas tendidas al sol, las malas hierbas de la casa en que vivieron acogidos hasta 1957, sin preocuparse ni de ocultarlas ni de resaltarlas, mostrando únicamente el orgullo por lo poseído. Fotografías en que el presente se desarrolla ante una cámara al que nadie mira: Dominique, acostumbrado a ser fotografiado desde muy pequeño no posa ni mira a la cámara -como los niños gallegos desayunando-, las miradas de unos remiten a las de los otros a un fuera de campo que nos permite imaginar y completar la escena, prolongarla. Cada instante es digno de ser recordado, pero sin monumentalizarlo.



Figura II-2 [¿fotografía de Dolores Solé?] *Domingo y Dominique en su primera casa en Sept Deniers*, c. 1947.
Colección de Dominique Fernández.

El futuro que apenas intuían es una realidad. Y aunque no sea la esperada, la del regreso tan fantasmado, merece ser vivida. Esto se deja ver en la materialidad de estas últimas imágenes, que son ellas mismas receptáculo del fluir del tiempo, recogiendo una experiencia que se desarrolla ante el objetivo, delante, como el presente, mostrando una “temporalité se faisant jour dans l’acte photographique” (Montazami, 2007) que se opone a la suspensión de las anteriores. Un buen ejemplo de esta libertad, a la que hemos aludido anteriormente al referirnos a las fotos de los “vencedores”, se materializa en la posibilidad de apreciar el tiempo que se desarrolla ante la cámara. Un tiempo que no se experimenta tras los acontecimientos, sino de un modo inmediato (Koselleck, 1993).



Figura II-3 Enrique Tapia. *Su familia y amigos en un día de Picnic junto al Garona*. Toulouse, 1 de mayo de 1944. Colección de Henri Tapia Herreros.

Un buen ejemplo son estas tres fotos que muestran a la familia de Enrique Tapia junto a otros amigos, también exiliados republicanos, en un mismo día de picnic a la orilla del Garona (fig. II-3 y II-4). Vemos discurrir ese día, su carácter secuencial permite reconstruir el flujo del tiempo y los desplazamientos a lo largo de la jornada: podemos seguir los cambios de fotógrafo tras la cámara, imaginar la relación entre los fotografiados y el fotógrafo. Los desplazamientos junto al río de uno de los fotografiados que, entre una toma y otra se ha quitado la corbata, testimonian un tiempo que corre. No son imágenes preparadas, destinadas a encubrir lo “real” sino una secuencia en que lo cotidiano impregna todo, en que el acto fotográfico retoma lo que le es propio: retratar momentos fuertes y felices.



Figura II-4 Enrique Tapia. *Su familia y amigos en un día de Picnic junto al Garona*. Toulouse, 1 de mayo de 1944. Colección de Henri Tapia Herreros.

También a Enrique Tapia se deben algunas de las imágenes de la familia de Dolores y Domingo. Este, pese a no ser fotógrafo profesional (tenía una tienda de reparación y venta de bicicletas) se ocupó de registrar la vida comunitaria de los españoles en Toulouse (Tapia, 2004) y en verano del 52 realizó otra imagen de un picnic en Saint Ferréol cuyo centro lo ocupa Dominique, ya mayor, sujetando un porrón, mirando fijamente a la cámara, mientras su padre mira hacia otro lado y su madre, que se ha quitado una sandalia, busca algo en su cesta. Alrededor, una combinación de miradas a la cámara y otras indiferentes, una imagen sin pose construida por un espectador externo (una mirada que sólo le es dada al *extranjero*, pero sobre ello volveremos más adelante) y que forma hoy parte de la colección de Dominique. En el contexto de la colección de Domingo y Lola que no poseían aparato fotográfico, esta imagen muestra como una familia que deseaba mostrar su presente se hacía con imágenes de todo tipo, recurriendo también en ocasiones a fotógrafos profesionales.



Figura II-5 Enrique Tapia. *Lola, Domingo y Dominique junto a otros exiliados españoles en un picnic en Saint Ferréol. 1952. Colección de Henri Tapia Herreros.*

Pero estos retratos, hechos por profesionales, no tienen nada en común con los realizados hasta el momento. Frente a poses petrificadas en estudios que parecen siempre ser el mismo y en los que el tiempo, estático, parece condensarse, estos retratos que, frecuentemente muestran a la pareja caminando en la ciudad, son lugares donde apropiarse del presente, donde volver a poner el mundo en movimiento a través del deseo. El movimiento se deja ver y la actitud más habitual es la del avance. Domingo y Lola pasean del brazo por las calles de Toulouse. Primero solos y luego con el pequeño Dominique entre ambos, tomado de su mano: sin posar abiertamente, una persona familiarizada con la ciudad puede reconocer la plaza Juana de Arco o el capitolio, igual

que puede ver pasar las estaciones del año en las ropas de la familia, a los viandantes observarles a veces curiosos o percibir sus emociones.

Un tipo de retratos que recuerda a otros que poblaban los álbumes españoles antes de la guerra, en que los fotógrafos ambulantes retrataban a las familias en esos mismos gestos de caminar, de avance en la ciudad.



Figura II-6 *Domingo Fernández y Dolores Solé paseando por las calles de Toulouse, entre 1948 y 1951. Colección de Dominique Fernández.*



Figura II-7 *Dolores, Domingo y su hijo Dominique paseando por Toulouse, entre 1950 y 1954. Colección de Dominique Fernández.*

Pasean por la ciudad, como lo hacía en los años 30 el padre de Dolores con sus dos hijas por Ripoll. O como lo hacía Domingo en la misma ciudad (fig. II-8). En ambas vemos el mismo dinamismo desafiante y una relación con el entorno clara: la ciudad, perfectamente reconocible no es un decorado, los paseantes aparecen desenfocados, cortados, etc. mostrando el paso del tiempo y el desinterés del fotógrafo por monumentalizar la imagen. Igual que en las fotografías de Toulouse. Mirando a Domingo

nos parece que su gesto se uniera, completara incluso, su paso decidido por Ripoll en 1935².



Figura II-8 Fotografar en movimiento antes de la guerra. De izquierda a derecha: *Jerónimo Solé con sus hijas Teresa y Enriqueta, Ripoll, 1932. Domingo Fernández paseando por Ripoll, 1935.* Colección de Dominique Fernández.

El mismo paso decidido que tiene el pequeño Dominique el día de la boda de sus padres (fig. I-9). Él pequeño avanza decidido proyectando una sombra muy pronunciada en el suelo. Una boda civil que, curiosamente, queda sólo retratada por los pequeños invitados sin ninguna imagen de los novios.



Figura II-9 *Dominique Fernández y sus amigos el día de la boda de sus padres, Toulouse, c. 1950.* Colección de Dominique Fernández.

² El gesto y la imagen permiten, como Warburg, unir los tiempos.

Domingo, Dominique y Dolores habitan un presente que le permite proyectarse en un futuro, hacia el que avanzan, un futuro cuya imagen al menos está modelada sobre el pasado. “El deseo aprovecha una ocasión del presente para proyectarse un cuadro del futuro siguiendo el modelo del pasado” (Freud, 1976a, 131). Es el deseo (deseo de uno por el otro tras una larga separación, deseo de avanzar pese a todo y deseo de mostrar este avance) el que les permite habitar su presente, uniéndolo a su pasado y proyectándose en el futuro. El tiempo vuelve a su cauce, el presente tiende puentes hacia el futuro y el pasado (como si esos puentes que Zweig había visto desmoronarse se reconstruyesen en esas imágenes), hacia un pasado al que deseaba enlazarse una generación que había “vivido una infancia de imágenes más movidas y heterogéneas” (Martín Gaité, 1987, 26), cuya imagen, con todo lo que conlleva, parecía la ideal sobre la que construir el futuro.



Figura II-10 Dolores Solé paseando por Toulouse, c. 1947. Colección de Dominique Fernández.

En este movimiento, en el carácter movido y efímero de estas imágenes vemos unirse pasado, presente y futuro, como las cuentas de ese collar engarzado por el deseo (Freud, 1976a). Se trata de imágenes, pero ante todo de un gesto.

Cuando miro a Lolita su gesto de avance (los pliegues que su paso decidido deja en sus ropas, la forma de sus pies sobre el asfalto) me hace pensar en la figura de Gradiva (“la que camina”, en referencia al dios Marte caminando hacia la guerra) que tiene un papel central en la obra freudiana. En el análisis que el psicoanalista hace de la novela homónima de Jensen (1903) es precisamente la figura de Gradiva la que permite al

protagonista de la novela acceder a su pasado a través de su deseo (su deseo por ella, por la mujer "que camina") y gracias a ello, proyectarse en el futuro (Freud, 1977). El joven arqueólogo, obsesionado por el pasado pompeyano es capaz, gracias a Gradiva, de olvidar Pompeya (símbolo de una memoria petrificada por el trauma y de un pasado inaccesible, Freud, 2010), logra acceder a sus propios recuerdos e imágenes del pasado y, a partir del conocimiento y la aceptación del mismo, habitar su presente.



Figura II-11 *Gradiva*, detalle de un relieve romano, copia de uno griego del s. IV a. C. Fuente: Museos Vaticanos.

Sin pretender hablar de trauma en términos psicoanalíticos (aunque parece lícito hablar de una superación del trauma en estas imágenes o de una suerte de duelo)³ si queremos señalar la supervivencia, (*nachleben*, si pensamos con Warburg) de ciertos gestos y la relación que estos tienen con la temporalidad. El gesto de caminar y los pliegues que deja en la túnica del relieve de Gradiva, o en la falda de Lola, se inscriben en una misma fórmula iconográfica que remite al deseo del avance⁴. Pero que muestra también el paso del tiempo en esos pliegues, por más breve que este sea, materializando la decisión de avanzar en el breve tiempo del acto fotográfico, en lugar de posar como en un retrato del XIX.

3 En este sentido cabría citar, por ejemplo, a Fédida, que considera la temporalización (subjética) del duelo (1995) un modo de alcanzar la transmisión y superarlo. El mismo psicoanalista que, en otro texto refiriéndose de unas niñas cuya madre muere y ellas juegan a morir describe este juego: "Le drap –qui était un suaire- devient robe, maison, drapeau hisse en haut d'un arbre...", añadirá que "Décidément, le deuil met le monde en mouvement" ["el duelo pone al mundo en movimiento"] (Fédida, 1978, 198).

4 Para Warburg (2015), los *accesorios en movimiento* son un emblema del *pathos*. De nuevo nos situamos en ese análisis de lo sensible, de la forma, como reveladora de algo más profundo.

Mientras Lola se fotografiaba así, de España le llegan imágenes como la siguiente, que muestra a Teresa, su hermana, y a Carmen, su madre, en un estudio de Ripoll, seguramente el mismo donde Lolita se hizo todos esos retratos para Domingo (figs. I-36 y I-37). La sustancia de retrato, revelado en una forma circular que sublima a las retratadas parece, de nuevo, más densa, como esas fotografías con largos tiempos de exposición, donde la suave gradación de grises hace casi imposible imaginar la fuerte luz del sol o la pronunciada sombra que generaría.



Figura II-12 *Retrato de Carmen Marallal y Teresa Solé, madre y hermana de Dolores*. Ripoll, 1950. Colección de la Dominique Fernández.

Hoy ambas conviven, se mezclan y, juntas, conforman la memoria familiar. Al tiempo que Dolores pone delante de la cámara todo su presente en movimiento en Toulouse, en Ripoll el recuerdo se monumentaliza. Las imágenes son distintas, pero la historia de esta familia (y con ella, la de tantas otras quebradas por el exilio) sólo puede contarse con la ayuda de ambas y a través de su radical diferencia. Frente a un mundo que se afana en ponerse en movimiento en el exilio, en España el tiempo parece suspendido.

Esta contradicción que aparece en el interior del álbum en ocasiones, se materializa en una única imagen (fig. II-13). En julio de 1952, Carmen, la madre de Dolores, fue a visitar a su hija en Toulouse a la que no veía desde hacía 6 años y a conocer a su nieto, al que hasta ese momento sólo conocía a través de las numerosas fotografías que recibía⁵. Imprescindible hacerse una foto: el 10 del mismo mes toda la familia se

⁵ Un conocimiento nada banal, como muestra el testimonio recogido en Moreno (2018) o la antropología abundantemente.

fotografió junta, en este caso en el centro de la ciudad, cerca de la plaza del capitolio de Toulouse y por un fotógrafo profesional. Su madre, de luto por los muertos en España, posa hierática, como si no pudiera concebir fotografiarse de otro modo menos solemne. Su imagen, enlutada y como petrificada parece un agujero (negro) por el que se aprecia un fragmento del pasado incrustado en el presente. Sólo su familia parece sacarla adelante, sosteniéndola entre ambos y haciéndola caminar.



Figura II-13 *La familia de Dominique Fernández paseando por Toulouse durante una visita de su abuela. Toulouse, 10/07/52. Colección de Dominique Fernández.*

Esta mujer nos “choca” porque parece no integrarse con el resto, particularmente con la joven con gafas de sol que se pasea tras ellos, elegante y distraída. Es esta disimetría la que, de nuevo, abre la imagen permitiéndonos apreciar lo que tiene a veces de “forzada” una imagen impulsada por deseo de representar el progreso.

Una tensión que se deja ver en las fisuras de la imagen: la figura de la madre seguramente no nos hubiera chocado de posar, como lo hacía junto a su hija pequeña en un estudio de Toulouse o en el jardín con los suyos, en un retrato que no se ocupase más que de ellos. Es el contraste con el dinamismo de la ciudad, con la joven y sus gafas de sol, etc. lo que nos choca. El tiempo que pasa ante una figura enlutada anclada en el pasado. El mismo efecto que produce la anciana en *El silencio de otros* (2018), que acude a la cuneta donde intuye la fosa común de su madre. En torno a ella todo ha cambiado, la carretera es muy nueva y ella muy mayor, los coches se mueven, pero es ahí donde debe ir, porque es allí donde ha sucedido. Es distinto en el caso de Lola, para ella el lugar donde se está es importante porque se trata de mostrar el presente. Como si ella, afanada por

mostrar su presente y su progreso intuyera que “une vérité pour se fixer dans la mémoire d’un groupe doit se présenter sous la forme concrète d’un évènement, d’une figure personnelle, d’un lieu” (Halbwachs, 2008, 34)⁶ y su verdad ha de fijarse en el decorado reconocible de Toulouse.

Pero sobre esta manera de fijar espacialmente el recuerdo, que también tiene algo de forzada, volveremos más adelante. Sigamos ahora transitando lugares más cotidianos, como el propio hogar. En 1944 el hijo de Enrique Tapia, Enriquito, posa ante la cámara de su padre en el patio de su casa en la llamada *cité Madrid* de Toulouse. Es el 25 de febrero y ha caído una gran nevada (fig. II-14). En el centro de la imagen, subido a una roca, Enriquito levanta un gran pedazo de nieve: tras él, varios vecinos lo observan, curiosos. Alrededor, con una simetría casi perfecta, vemos el patio de la ciudad Madrid que, en otras fotos de la colección hemos visto construirse y dónde la madre de Enrique posaba orgullosa con sus hijos.

Una imagen en que lo cotidiano (el clima, los vecinos que miran, etc.) se conjuga perfectamente con lo colectivo, lo generacional y lo tradicional: una “ciudad” construida para los refugiados españoles, el acto fotográfico de captar lo excepcional de una nevada en Toulouse para crear la representación deseada por Enrique que, en una sola imagen, es capaz de mostrar los aspectos más relevantes de su vida: su hijo que ha sobrevivido a la guerra, su nueva casa conjugados con lo banal y que, al ser mirada, también en el futuro, permite contar su intimidad integrándola a una experiencia colectiva y generacional.

Este deseo, perfectamente logrado y reforzado por la inclusión de la fecha y otras marcas concretas, será más simple en Toulouse en el seno de una comunidad de refugiados unida y orgullosa de unas ideas políticas que no era necesario ocultar, o sólo era necesario ocultar en España. Es importante tener esto en cuenta y pensar con Benjamin que determinadas imágenes (o su comprensión) sólo es posible en determinados momentos⁷. Que “el signo histórico contenido en las imágenes del pasado muestra que

⁶ La utilización de lugares y espacios físicos como método de rememoración, particularmente comentada tras la obra de Nora (1984) ya se encontraba en la antigüedad greco-latina y siempre relacionada con métodos artificiales de creación de memoria, así lo expresa Ricœur, para quien “notre discussion contemporaine portant sur les lieux de mémoire –lieux bien réels inscrits dans la géographie- peut être tenue pour l’héritière tardive de l’art de la mémoire artificielle des Grecs et des Latins” (2000, 75). La reflexión de Halbwachs parte de la simple constatación de que, antes de incorporarse a la memoria, las ideas deben tomar una forma sensible, lo que une intrínsecamente imagen y concepto (Assmann, 2010).

⁷ Como señala Guilhem (1999) tras haber interrogado a numerosos españoles instalados en Toulouse, para ellos el mantenimiento de una identidad común, ligada al antifascismo, era algo presente incluso en las familias en que no se hablaba demasiado. Ella usa el término de “fond sonore familial”, siempre presente. Algo que los sitúa muy lejos, como vemos en también en sus imágenes, de las familias que permanecieron

éstas alcanzarán la legibilidad sólo en un determinado momento de su historia” (Agamben, 2009, 19) y que estas imágenes, más libres de tensiones, eran legibles en el momento de su creación en idénticos términos de orgullo, de resistencia, que lo son hoy para nosotros.



Figura II-14 Enrique Tapia. *Enriquito en la cité Madrid*. Toulouse, 1944. Colección de Henri Tapia Herreros.

El exilio en el seno de una comunidad políticamente unida hace posibles imágenes, como esta en la que Enrique invita a su hijo a posar con el puño en alto (fig. II-15) que serían simplemente imposibles en España⁸.

Junto a esta imagen, los Tapia retratan todo aquello que en su cotidiano muestra el progreso y esa normalidad: al pequeño Enrique que crece, su casa, la llamada *cité Madrid*, sus lugares de trabajo, ciertas de sus posesiones... Imágenes que conforman una comunidad, como ellos la formaban en Toulouse: Felipa Herrero se asoma a su balcón junto con una vecina y abajo, en primer plano, está aparcado su nuevo coche. (fig. II-16 abajo izquierda). Por la misma época Lola, fotografiada por su hijo que acababa de comprarse una *rolleiflex* se asoma al balcón de la casa en que vivían, tras la muerte de Domingo en 1957 a la que ella llamaba *le château* (fig. II-18).

Todo en estas fotografías traduce orgullo. Un orgullo que no es menos cierto pese a que a que en ese *château* Lola y su hijo no ocupaban más que una habitación (esa en

o volvieron a España, en que a ese “fondo sonoro” constante hay que oponer el silencio o, más bien, con Marín-Dòmíne, el murmullo (2013).

⁸ Incluso en términos de transmisión, ¿no podríamos pensar en una gran parte de los españoles de Toulouse como una comunidad de memoria? (Nora, 1984).

que se retrata Lola) de una inmensa casa vacía, que les había sido difícil encontrar tras la muerte de Domingo que había tenido el primer funeral civil del pueblo.

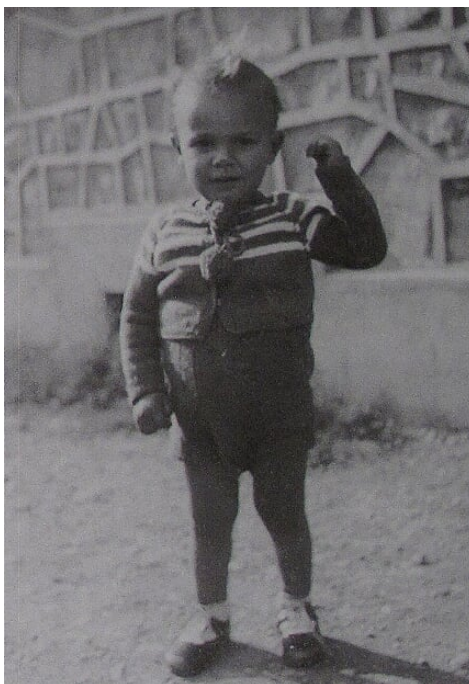


Figura II-15 Enrique Tapia. *Su hijo Enriquito izando el puño*, noviembre de 1940. Toulouse. Colección de Henri Tapia Herreros.

Hay, por tanto, que ser muy cuidadoso al mirarlas y pensar que sólo pensándolas desde el limitado espacio en que surgen pueden comprenderse. Sólo situando la mirada en ese lugar en que los fuertes siempre vencen podemos comprender que las imágenes siempre engañan⁹. Este es el camino que seguiremos en el siguiente capítulo en que veremos estas estrategias de normalización tanto en exiliados que tratan de hacer como todo el mundo” (frase que guiará el análisis) como en los supervivientes en España. Imágenes que emanan del mismo deseo de aferrarse al presente, de resaltar lo positivo, de olvidar el resto. Imágenes que se revelarán muchas veces hechas de disimulos y que sólo alcanzarán su legibilidad para sus protagonistas cuando se sientan reconocidos como parte de un colectivo cuyo pasado merece atención, será entonces cuando pueden verlas realmente, leerlas de nuevo y *rehabitarlas*.

Imágenes donde siempre hay una cierta tensión, que a veces llega a abrir fisuras, a través de las cuales intuimos la construcción de tácticas destinadas a tener las imágenes que tiene todo el mundo (¿fantasías que materializan el deseo de “ser como todo el

⁹ Paráfrasis de De Certeau, 1990.

mundo?), pero también, y, sobre todo, imágenes que son espacios de subjetivación y de resistencia.

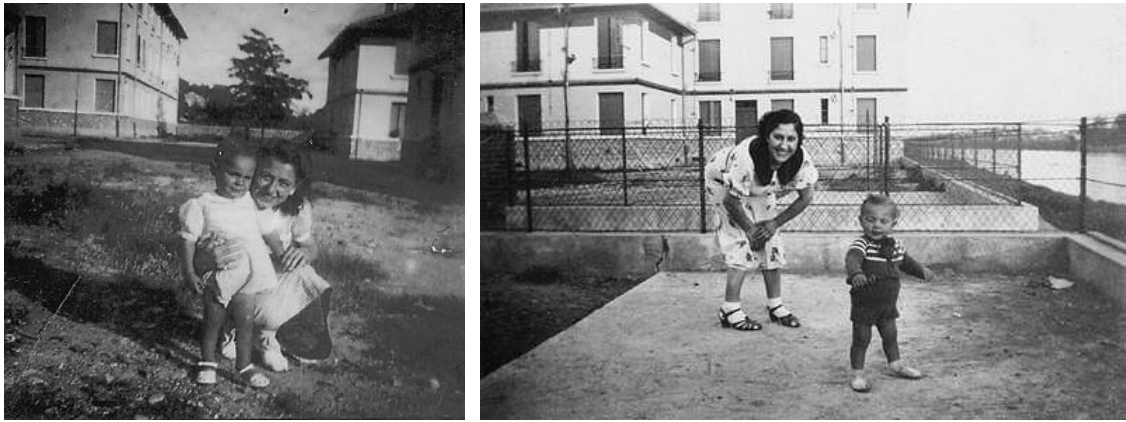


Figura II-16 Enrique Tapia. *Su esposa Felipa y su hijo Enrique en la cité Madrid, aún en construcción. c. 1940.* Colección de Henri Tapia Herreros.



Figura II-17 Enrique Tapia, *Su familia y amigos asomados al balcón de su segunda casa en Toulouse ante la que ha aparcado su primer coche, 1948.* Colección de Henri Tapia Herreros.



Figura II-18 Dominique Fernández, *Su madre, Dolores Solé asomada al balcón de “le château” en Toulouse, 1957.* Colección de Dominique Fernández.

Imágenes que hay que mirar posicionándose ante ellas, analizando los distintos estratos y experiencias que se superponen en cada una (la lucha por la dignidad, las reappropriaciones) y el lugar en que han sido creadas. Las imágenes no muestran todo: mirándolas, es difícil pensar que en Septfonds, donde habitaban Lola y Domingo, funcionaba un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, que cuando los Tapia parecen estar paseando en bicicleta, se disponen también a recorrer decenas de kilómetros para acudir a buscar provisiones. La imagen es, como en el capítulo anterior, un lugar donde refugiarse, donde mostrar aquello que es más real que lo Real, aunque las dificultades para hacerlo a veces las abran y pongan ante nosotros unas fisuras por las que nos hablan, por las que nos invitan a preguntarnos y que será la que nos permita comprender y, a sus protagonistas, (a todos) rehabitarlas con ayuda del recuerdo. Cuando sea el momento adecuado.

CAPÍTULO II: “SE TRATA DE HACER COMO TODO EL MUNDO”

Casi en las navidades de 2016 visité a Nicolás Rubió en su casa de San Isidro, cerca de Buenos Aires¹. Al mirar su álbum de fotos, una anotación me llamó inmediatamente la atención; decía simplemente: “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”. Sobre ella, donde debiera estar la fotografía, no quedaba otra cosa que una marca marrón que ésta había dejado al despegarse del álbum.



Figura III-1 Detalle de una de las páginas del álbum de Nicolás Rubió y portada del mismo álbum. Fotografías de la autora. Colección de Nicolás Rubió.

Buscamos la foto, pero no apareció. Entre las páginas del álbum habían quedado varias fotografías desprendidas, imposible saber cuál era, si es que era alguna. Pocas diferencias había entre esas fotografías desprendidas y otras, aun pegadas en las páginas en torno a esa imagen perdida y a esa marca marrón que señalaba su ausencia, que mostraban el cotidiano de su vida de niño exiliado en Vielles, un pequeño pueblo en el centro de Francia². El deseo que expresaban esas palabras me hizo mirar de otro modo

¹ Nicolás Rubió cruzó la frontera desde Cataluña a Francia en 1939 en coche con su madre y su hermana pequeña instalándose en Vielles (Auvergne). donde después se reuniría con ellos su padre. Años después toda la familia emigró a Buenos Aires, donde realicé varias entrevistas en diciembre de 2016. Toda la información proviene de estas entrevistas, del propio álbum, profusamente comentado y de un diario que escribió cuando era niño sobre el que volveré más adelante.

² Esta anotación está hecha por Nicolás -que en el momento en que se tomaron esas fotos era un niño- *a posteriori*, en torno a los años 60 en que realizó este álbum que, aunque sea personal, puso bajo la huella de “la familia” (fig. III-1). Todo él está comentado, comentarios que son nuevas marcas temporales, huellas de un proceso de rememoración (este que, para Benjamin, salva a las imágenes de ser recuerdos petrificados, muertos, y las vuelve vivas y útiles a la historia), de una escritura de sí y una visualización de lo íntimo. En este sentido todo el “archivo” de Nicolás es muy interesante ya que podemos ver superpuestos los relatos hechos en el momento (en el diario) junto a los posteriores, así como una obra artística en que,

muchas de las fotografías que había encontrado hasta el momento que, por un exceso de cercanía con otras fotografías más cotidianas, había tenido dificultades para problematizar.

Se ofrecía la posibilidad, a partir de ese espacio vacío, de pensar ¿cómo se visualiza en una imagen el afán de “hacer como todo el mundo”? ¿no era precisamente esta ausencia un lugar desde el que pensar? ¿no es ella la que da a esta “no imagen” la virtud de representar lo posible, lo absoluto?³

A partir de la ausencia es posible preguntarse: cuando se trata de “hacer como todo el mundo”, ¿cómo hay que fotografiarse? La respuesta, casi parece baladí decirlo, es “como todo el mundo”. Los matices, en cambio, son muchos, pero Nicolás lo dice claramente: no se trata de “ser” como todo el mundo sino de “hacer” como todo el mundo, y aquí se instaura un régimen ambiguo que no es sólo el del deseo sino también el del disimulo, y la obligación. Desde este lugar preciso que supone el “hacer como” se analizarán fotografías aparentemente anodinas, que, en un primer momento, me habían chocado por su aparente cotidianeidad, por lo poco que se diferenciaban de las fotografías de aquellos que habían vencido.

Instantáneas que se adscribían a los temas y modos de representar que normalizaban la fotografía de la época. Que en un inicio me habían hecho recordar esas palabras que Benjamin escribió en 1933, el año de la subida al poder de Hitler, sobre aquellos de sus contemporáneos (incluso los mejores) que mostraban “una falta absoluta de ilusiones sobre su época y, al mismo tiempo, (...) una adhesión sin reservas a esta” (2007, 367). Parecía ser así para alguno de los derrotados (o al menos sus imágenes) que se fotografiaba con sus hijos ante sus nuevas posesiones, sus casas, los lugares más reconocibles de su ciudad... ¿Por qué sus imágenes se parecían tanto? A partir de las palabras de Nicolás, pensé ¿no se trata más bien de mostrar la normalidad de los “otros” porque es el único modo posible de representación? ¿no se trata, de nuevo, de representarse a través unos códigos ajenos, pero sabiendo, siempre, que nuestras preocupaciones no son las mismas, que estamos haciendo otra cosa con esas imágenes?

ocasionalmente, la memoria personal y familiar son importantes, como en el *Auca del Home que escampava la boira* (1981).

³ Como comenta Duras en *El amante*, en este caso sobre una fotografía que nunca se realizó: “cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n’existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n’a pas été détachée, enlevée à la somme. C’est à ce manque d’avoir été faite qu’elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d’être justement l’auteur”. (1984, 16-17)

¿qué siempre son conscientes de estar “haciendo como”, pero no forzosamente “siendo como”?

Desde esta óptica miro de nuevo (de ello se ocupará este capítulo) fotografías cotidianas de los republicanos que tras la derrota vivían un respiro, que habían superado el peligro más inmediato y querían dejar un testimonio de que habían sobrevivido y de que tenían un cotidiano digno de ser representado. Frágil, quizá, pero que se reconstruía día a día, a través de fotografías que permitían, también día a día, conservar su imagen, es decir, protegerse a ellos mismos “en el sentido psíquico y social del término” (Didi-Huberman, 2003, 73).

Las imágenes, más que un marco cronológico⁴ (no hay fechas políticas o históricas cuando se trata de trazar la historia un deseo) se reúnen en torno a ese deseo de hacer como todo el mundo que se materializa en unas fotografías que, en términos de temporalidad, tratan de alcanzar el presente. Fotografías que muestran esa modernidad material y esos temas propios de los “vencedores” o, al menos, de la normalidad de una sociedad que se reconstruía, según los deseos de los vencedores, dando la espalda a la guerra e insistiendo en los nacimientos y las nuevas construcciones⁵.

Un tipo de imágenes que, como el afán del que proceden, puede ser historiadas, (como pueden ser historiados los sueños y las ambiciones y las posibilidades que nunca se realizan) pero ante las cuales hay que proceder con la cautela más grande porque se mueven en un terreno muy complejo por la gran proximidad material con las imágenes de ese “todo el mundo”. Nos punzan, pero de un modo sutil, ya que no visibilizan una imposibilidad de un modo tan contundente como las anteriores. Se mueven en un lugar complejo, al que sólo sus fisuras nos permiten acceder.

Una fotografía que, desde su ausencia, podría ser cualquiera que muestre un bebé en brazos de su madre, una familia mostrando sus nuevas posesiones o posando junto a casas o monumentos en construcción, con unas actitudes más naturales y también, por qué no, con los errores de un aficionado que acababa de comprar su primera cámara portátil. Fotografías que no dejen pasar los momentos necesarios en todo álbum. Imágenes que, como las precedentes, vistas en el interludio, parecen querer atrapar y

⁴ Aunque, generalizando, podemos decir que este tipo de fotografías no comenzará en España hasta la llegada de los años cincuenta (antes era imposible en términos materiales por la autarquía, además de por la represión y el miedo que también eran mayores dentro del país) pero, como hemos visto, puede llegar antes para los exiliados, aunque es imposible generalizar.

⁵ En los años 50 en España también los ganadores miraban al presente más que a un pasado mítico que, incluso desde las élites, empezaba a ser menos importante.

habitar el presente, en las que las familias dejarán de habitar el estudio del fotógrafo para hacerlo en los lugares más reconocibles de una geografía íntima o colectiva, como es la propia geografía del álbum construido a base de bodas, bautizos, reuniones.

Las dificultades son muchas. La primera, ¿cómo interrogar esas imágenes familiares? En este caso no es posible recurrir a una fábula o aludir a su propia materialidad que revela lo imposible, como en el capítulo anterior. Se debe, simplemente, asumir que “lo familiar [*das bekannten*] es lo habitual; y lo habitual es lo más difícil de “conocer”, esto es, de considerar como problema, o sea como extraño, lejano, situado “fuera de nosotros” (Nietzsche, §355, 2001, 354) así que se trata de mirarlas de nuevo, considerarlas como un problema, y situar nuestra mirada en el lugar adecuado.

En un coloquio, Borges, refiriéndose al tiempo a la vejez y a la ceguera diría que estas no son patéticas, sino buenas, porque gracias a ellas “las cosas se alejan, se esfuman, se desdibujan, y uno puede imaginarlas mejor, o recordarlas. Es como la ausencia, que es una forma de presencia” (1985, 32). Y la ausencia de la imagen de Nicolás, no nos permite imaginar mejor (o a él recordar). ¿no es esta ausencia un lugar desde el que repensar muchas de esas imágenes que parecen integrarse en lo “esperado”? Comencemos para ello por pensar desde qué lugar han sido construidas: son fotografías tomadas tras el peligro, destinadas a mostrar la supervivencia, aprovechando ese *respiro* que se vive, pero que siguen gestándose en un espacio exiguo y normalizado. Un espacio similar a ese del que emana la escritura de Kafka, marcada por sucesivas imposibilidades: “(...) impossibilité d’écrire en allemand, impossibilité d’écrire autrement” pero, ante todo, la “impossibilité de ne pas écrire” (Deleuze, Guattari, 2003a:29).

El álbum de Nicolás (y todas las fotografías que veremos en este capítulo) testimonia lo mismo: imposible no fotografiarse cuando la mera existencia de la imagen es garantía de vida, pero también imposible hacerlo sin seguir los códigos impuestos por otros, de un modo diferente. De ello surge una fotografía “escrita” con un lenguaje ajeno (como el alemán para Kafka) que se revela el único posible, una fotografía que, como la literatura de Kafka, será una fotografía *menor*⁶, marginal, y por lo tanto, inmediatamente política (*op. cit.*).

Unas imágenes en que trata de hacer como todo el mundo y, también, de “faire avec” expresión con que de Certeau describe esas “mille façons de jouer/déjouer le jeu de l’autre, c’est-à-dire l’espace institué par d’autres, caractérisent l’activité, subtile,

⁶ Como también es menor todo conocimiento a través de la imagen. (Deleuze, Guattari, 2010), pero sobre ello volveremos más adelante.

tenace, résistant, des groupes qui, faute d'avoir un propre, doivent se débrouiller dans un réseau de forces et de représentations établies” (1990, 35). Todos estos modos de resistir con (y en) las representaciones ajenas, de escribir (representar, representarse) con el lenguaje del otro nos dejan fotografías muy similares en sus temas y estéticas pero que, cuando son examinadas minuciosamente, como trataré de hacer, muestran que la misma materialidad (este modo de “escribir con un lenguaje ajeno”) y la misma táctica de “hacer como todo el mundo” obedecen a motivaciones diferentes y complejas, muy sutiles y difíciles de distinguir y que van desde el voluntario disimulo hasta la materialización quizá involuntaria de deseos y fantasías.

La siguiente pregunta pertinente para seguir pensando (aunque en parte ya contestada) es: ¿por qué adoptar un lenguaje ajeno? La respuesta más evidente, y que veremos en este capítulo es, simplemente, porque no hay otro. Este será el caso de los presos y de los internados en campos de concentración donde la única imagen posible será gestada por otros y las posibilidades de intervención, que aparecerán una y otra vez, son mínimas. Pero en otros casos, la imposibilidad es más difusa: algunas imágenes obedecen a “narrativas de disimulo” (Moreno, 2018, 48) garantizadas a preservar la seguridad de la familia o, simplemente, a garantizar que la imagen llegue a su destino y pueda ser conservada. Tampoco hay que olvidar la posibilidad que brinda la fotografía de tranquilizar a los seres queridos haciéndoles llegar la imagen más positiva posible: “a la familia –diría Josefina M.- siempre le decíamos que estábamos bien, bastante sufrían ya”⁷.

Pero, por último, estas imágenes ofrecen la posibilidad a quienes se las toman, de convencerse a sí mismos, de representar lo que se ansía como si, con la lógica expuesta en el capítulo precedente, eso que se ve se hará real. Ya lo decía Pascal: “Si no crees arrodíllate, actúa *como si creyeras* y la creencia llegará por sí sola” (citado por Žižek, 2005,14). Es decir: fotografíate como todo el mundo, posee esa imagen que tiene todo el mundo, y eso que representas llegará por sí solo. ¿No ese deseo el que late en todas las imágenes?, incluso en las que son fruto de la estrategia de disimulo más consciente, ¿no se confía no sólo en que la imagen logrará su cometido (engañar al “enemigo”) sino también en que tendrá el poder (casi mágico) de mejorar la situación, de devenir real⁸.

⁷ Entrevista con Josefina Murillo en Toulouse en abril de 2017. Todos los entrevistados, se hubieran quedado en España o exiliado, coinciden en esta función fundamental de tranquilizar a los seres queridos.

⁸ La creencia de que lo material, o la representación, puede modificar lo real está muy asentada. Cada revolución, cada ruptura simbólica se ha acompañado de cambios simbólicos en la representación (no hay más que pensar en los cambios de nombres que vemos en este estudio de lo cotidiano: en las calles, en los

Nos situamos en un lugar complejo en que el poder del hombre de representarse a sí mismo - no necesariamente a través de una imagen-, ese poder que para Kant lo “eleva (...) infinitamente por encima de todos los demás seres que viven en la tierra” (1991, 17), lo vuelve objeto de representaciones oscuras, sobre todo, continuará Kant, “cuando el deseo (...) se inmiscuye”⁹. Me interesa esta reflexión de Kant porque apunta a un elemento central en esta reflexión, algo a lo que ya me he referido: el deseo, al que habría que sumar la angustia a o memoria (Didi Huberman, 2011, 126).



Figura III-2 Páginas del álbum de Dominique Fernández con las fotografías recibidas de la familia en España. Fotografías de la autora. Colección de Dominique Fernández.

Observamos unas páginas del álbum de Domingo y Lolita, conservado hoy por su hijo Dominique, que recogen fotografías recibidas de España en la década de los 50 (fig. III-2). Todas ellas son instantáneas que repiten los momentos “fuertes” dignos de ser retratados a los ojos del régimen: la madre de Lolita, cuyas dos hijas estaban exiliadas en Francia acudiendo, de luto riguroso a los ritos más importantes que rimaban el cotidiano en España como bodas, comuniones, niños que nacen, pascuas... sus fotografías visualizan el deseo de hacer como todo el mundo. Pero este tipo de imágenes, al mostrar esto, ¿no escenifican (y materializan) también las fantasías que poblaban su cotidiano? ¿no late en ellas un deseo que quizá no es sólo hacer como todo el mundo sino,

nombres propios... Pero también los propios relatos pueden modificar lo real ; como nos señala Rancière, “les énoncés poétiques prenant corps aient des effets réels, plutôt que d’être des reflets du réel” (2000, 54).⁹ En este texto Kant se centrará, como no puede ser de otro modo, en la imaginación y dedicará un apartado a “La facultad de hacer presente el pasado y el futuro con la imaginación”; estableciendo la misma lógica diría Borges que “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” (1980c, 434).

verdaderamente, ser como todo el mundo y vivir, realmente, una vida alejada del peligro y el disimulo?

Adopto, ante estas imágenes, la óptica de Lacan (1986 y otros) retomada por Žižek (2005) para quienes la fantasía remite a la realización imaginaria de un deseo inconsciente; pero es, también, la que nos permite saber qué deseamos: “la fantasía, la formación fantasmática es una respuesta al enigma del “*che vuoi?*”, [Žižek, 2005, 18]). Y cuando la fantasía, a través de la realización imaginaria (que en este caso se torna además visible con esas imágenes que “hacen como”) parece decirnos que el deseo es “ser” como todo el mundo, sólo cabe preguntarse si verdaderamente existe este deseo o a qué otras tácticas pueden obedecer estas imágenes, ¿a la conciencia de que es el modo más seguro de sobrevivir? ¿al hecho de que son las únicas referencias visibles? ¿o, simplemente, a que esta imagen/fantasía permite ocultar el horror de lo Real? (Žižek, 2005, 30). En este difícil terreno se mueven estas fotografías que se deslizan entre la visualización de una fantasía inconsciente o el recurso a un simulacro bien consciente¹⁰, un acto de disimulo y resistencia destinado a engañar a otros, no siempre será fácil de dilucidar. Pero en general, no creo equivocarme al decir que estas imágenes, que no pueden evitar representar una fantasía, hacen mucho más, algo bien complejo. Como describe de Certeau (1990), permiten resubjetivarse, conquistar parcelas de dignidad, de intimidad, y permiten también, llevar otra vida (*mener une vie autre*, Foucault, 2009), al menos, en la imagen.

Deseos y necesidades se entremezclan en estas imágenes: disimular, comunicar, tranquilizar, dejar la imagen deseada y todos ellos quedan ocultos sobre imágenes que repiten los mismos temas y poses, contando cosas bien distintas. Bajo la regularidad de lo que representan¹¹, un atento examen permite ver mucho más allá porque la fantasía nunca encubre lo real, y esta reaparece bajo apariencias espectrales (Derrida, 1993).

¹⁰ Žižek (2005, 81-) apunta, a través del ejemplo de *El buen soldado Schwejk* la distancia entre quien realmente asume una ideología y quien sólo trata de aparentarlo (incluso queriendo conseguirlo, no se trata necesariamente de un simulacro). Los primeros, que asumen su núcleo *extraideológico*, son capaces de *tomar distancia* de las consignas oficiales; los segundos, como el soldado, las siguen al pie de la letra, lo cual no hace sino llevarle al equívoco y evidenciar, una y otra vez, lo lejos que están de la identificación que tratan de representar. Las imágenes de los republicanos me parecen muchas veces apuntar a esta distancia entre quienes se identifican con lo oficial y quienes sólo tratan de hacerlo. Por ello sus fotografías son más tensas, porque incluso cuando se afanan en ser como el otro no lo son y pueden acabar exagerando el gesto. La insistencia en ciertos temas religiosos, etc. (fig. 3) marca su distancia tanto de los vencedores, que pueden permitirse tomar distancia de esto, y también de los exiliados que se mueven en un terreno, no diré más libre, pero donde sus referentes son ya otros.

¹¹ Debate que ya hemos anticipado al hablar de los reparos de los historiadores de las emociones (ver pág. 75).

O, como decía Céline: “tout ce qui est intéressant se passe dans l’ombre” (1972, 64). Este viaje hacia la sombra y, sobre todo, hacia la forma que genera esa sombra la haremos acompañados, por tanto, del concepto de *fantasía*, tal como lo usa Lacan y lo retoma Žižek, y del modo en que éste se relaciona con ese espacio exiguo del que la propia fantasía emana. Comprendiéndolas como emanadas de ese espacio las fotografías muestran una serie de tácticas de resistencia (Scott, 2011, de Certeau, 1990) a restricciones tanto físicas como ideológicas que, quizá, sean inconscientes a los propios creadores de la imagen. Cuando uno desea que su imagen sea como la de los vencedores, ¿no es tanto un deseo de burlar al enemigo, a quien esta imagen podría dar una pista, como de burlar al propio destino?

1. Hacer como todo el mundo.

“Si no crees arrodíllate, actúa *como si creyeras* y la creencia llegará por sí sola”
(Pascal, citado por Žižek, *El acoso de las fantasías*).

Recordemos a Pascal: arrodíllate. Es decir, trata de hacer como todo el mundo. Fotografíate como todo el mundo, ten sus mismas imágenes. Pero, antes de avanzar, cabe preguntarse: ¿cómo hacía todo el mundo? ¿Cómo plasmar lo banal, lo cotidiano, en una imagen? Antonio Gramsci intuye algunos elementos cuando el 30 de Julio de 1929 pide a su mujer, desde la cárcel, una fotografía:

Querida Yulca (...)

Por supuesto, quería verte en grupo con los niños, como en la fotografía del año pasado, porque en los grupos hay ya algo de movido, de dramático, se perciben relaciones que pueden ser prolongadas, imaginadas en otros cuadritos, en episodios de la vida concreta, cuando no está apuntando el objetivo del fotógrafo (Gramsci: 1975, 115).

Desea una imagen que le permita intuir -o imaginar- la vida cotidiana que se desarrolla más allá del momento preciso de la toma de la imagen. Le pide, para ello, una fotografía de grupo.

Podría, también, demandar una instantánea. A ser posible, una realizada por una persona cercana y no por un fotógrafo profesional. Un tipo de imagen diferente a los retratos de estudio que hemos visto en el primer capítulo y que es, precisamente, el tipo de imágenes que en la década de los 50, con la desaparición de la autarquía en España,

comenzaban a aparecer en los álbumes familiares¹². Instantáneas en que la prioridad parece ser alcanzar el presente y habitarlo y, de nuevo, la imagen fotográfica, parece ser el lugar ideal donde mostrarlo recurriendo de nuevo al poder de autenticación.

Y, en ese deseo de “hacer como todo el mundo”, los republicanos comenzarán a hacer uso de los mismos soportes, técnicas y estéticas, a fotografiarse en los mismos lugares reconocibles, en poses que, como deseaba Gramsci, parecen por fin dejarnos una imagen de la realidad que va más allá de ese deseo de perpetuarse en la imagen, donde, como hemos visto en el anterior interludio sobre los exiliados, el tiempo penetra incluso en la propia fotografía y no para dar la densidad de las poses paralizadas por los tiempos de exposición sino evidenciando ese presente que transcurre frente a la cámara.

Pero este quehacer, ya lo hemos dicho -y lo veremos poco a poco- es una estrategia que obedece a múltiples motivaciones. En cada fotografía se entran miedos, limitaciones externas, deseos y fantasías; y esto no sucede sin multitud de mínimas formas de resistencia, reapropiaciones y resubjetivaciones que no son siempre evidentes tras la “máscara” de la *normalidad*.

Situémonos en una década que para todo un país se leía precedida del prefijo “re”: *Reconstrucción* era el nombre de la revista de arquitectura de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, “remediar” formaba parte del lema del auxilio social, junto a “construir” (“remediar, prevenir, construir”) y *Redención* era el nombre de la publicación dedicada a los presos y sus familiares así como una premisa central, junto a la reconstrucción, en un momento en que la reconstrucción material no iba nunca sin una moral.¹³

En este contexto, la reconstrucción material del país, con todas sus contradicciones, comenzó a materializarse tanto en el imaginario público como en el íntimo dejando sus huellas en las fotografías de los españoles que comenzaban a acceder al consumo, a nuevas viviendas o que, simplemente, deseaban dejar su imagen junto a algunas de las obras arquitectónicas del momento. En lo que respecta a la reconstrucción moral, es más difícil de representar. Podríamos aludir a la importancia que adquieren los temas religiosos, como hemos visto en las páginas del anterior álbum (fig. III-2), pero sería demasiado simple.

¹² Aunque se considera que la autarquía finaliza con el Plan Nacional de Estabilización, durante toda la década de los 50 hay un cambio sustancial. Ya en diciembre de 1949 la cámara de fotos, “a plazos o a contado”, comienza a anunciarse como “El mejor regalo para Reyes” (*ABC*, 31/12/1949, 41).

¹³ *Reconstrucción* fue editada por el Ministerio de la Gobernación, entre 1940 y 1956 y *Redención* por el de Patronato Central para la Redención de las Penas por el Trabajo, entre 1939 y 1978.

Lo apreciaremos más claramente con unas imágenes de la colección de Carmen del Fresno Arribas (fig. III-3)¹⁴. Una familia “como todo el mundo”, no represaliada, en la que el padre de Carmen, tornero en el Ministerio de Defensa, se afana por mostrar el avance y escribir en imágenes la historia íntima de su familia tras la cual, sin entrar en contradicción con ella, se desarrolla una historia cotidiana de un Madrid en el que “resuena” la historia.



Figura III-3 Fotografías del álbum de Carmen Fresno Arribas. Madrid, entre 1945 y 58. Entre otras su madre en el desfile de la Victoria del año 1945, posando frente al ministerio de agricultura en el 54 o la hermana de Carmen con unos primos junto a su futura casa en el año 58. De este mismo año, Carmen posando frente a la estatua de Colón, en la plaza Emilio Castelar y frente al arco de la Victoria. Fuente: “Madrileños” (ARCM).

Vemos aparecer los poblados de viviendas dirigidas, como el de Fuencarral, donde habitaría su hermana, combinados con multitud de imágenes en que la madre de Carmen muestra a su bebé y su nueva maternidad mientras tras ella, como telones de fondo vemos sucederse el desfile de la Victoria, el paseo del Prado o del Ministerio de Agricultura. Un relato en que lo íntimo y lo colectivo, el tiempo personal y el histórico se unen sin tensión.

¹⁴ Estas imágenes fueron donadas por la propia Carmen al archivo “madrileños” y están albergadas en el ARCM. Los datos sobre estas fotos fueron proporcionados por la propia Carmen en una entrevista en junio de 2018. Avanzando en el tiempo en su archivo hasta los años 60 veremos que cobra una gran importancia la representación de bienes de consumo (la televisión, el coche, la foto con los reyes magos en Galerías preciadas) o las vacaciones (fig. III-4).

Años después, cuando Carmen comience a crecer, comenzará a posar muy seria y sonriente, vestida de domingo, en lugares que pertenecen tanto a la geografía íntima, como su barrio, como a la colectiva, como la estatua de Colón o al arco de la Victoria.



Figura III-4 Fotografías del álbum de Carmen Fresno Arribas. Carmen con los Reyes Magos en Galerías Preciados, Madrid, 1960. Con la tele nueva, 1966. Fuente: “Madrileños”, (ARCM).

La historia, o lo que los vencedores dictaban como la Historia, no está excluida de la representación de un cotidiano (la fotografía se mueve siempre dentro de lo excepcional en lo cotidiano) que se normalizaba incluyendo nuevos *lugares* dignos de ser retratados (pensemos, por ejemplo, en el desfile de la Victoria) y que conviven en el álbum con imágenes “oficiales”, emanadas de las instituciones, o con escenas totalmente baladíes. Si seguimos pensando las fotografías que una familia tenía de sus pequeños, en cada colección se repite el retrato que se tomaba cada año en la escuela, casi invariablemente frente al mapa de España o a un crucifijo. Pero la penetración ideológica puede ser todavía más sutil: no sólo las fotos “oficiales” recurren a esos símbolos; junto a ellas, en los mismos álbumes, las instantáneas tomadas por la propia familia escogen como telón de fondo ciertos lugares reconocibles, ritos o monumentos que, para muchos, parecían vacíos de ideología¹⁵.

Para la pequeña Carmen (y seguramente también para sus padres), en ese momento, no existía mucha diferencia entre posar ante el Arco de la Victoria o ante la plaza del Conde de Valle de Suchill, junto a la cual vivía. Imposible no pensar, ante estas imágenes, que “toda pertenencia a una sociedad involucra un punto paradójico en el cual al sujeto se le pide que acepte libremente, como el resultado de su propia elección, lo que le será de todos modos impuesto” (Žižek, 2005, 94).

¹⁵ Me refiero, en este caso a los álbumes de ese “todo el mundo”, es decir de los vencedores o, al menos, de los no represaliados.

A finales de los 50, una fotografía ante la cruz del Valle de los Caídos sellaba frecuentemente una excursión de domingo de los madrileños y cabe pensar que para muchos pasaba casi como un lugar de vacaciones, una nueva atracción que, “para la gente normal, era un lugar como cualquier otro”¹⁶. Normalidad (inútil discutir aquí el uso de ese término, salvo para constatar la afirmación de Žižek) que se aprecia en la inclusión de este tipo de imágenes junto a fotos en la playa, la piscina o los jardines de Aranjuez. El espacio (físico y simbólico) juega un papel central, y también lo hará el tiempo: las fotos se realizaban ciertos días que, inmediatamente, quedaban desligados de los otros, como vacaciones, actos religiosos o la instalación en la nueva casa.

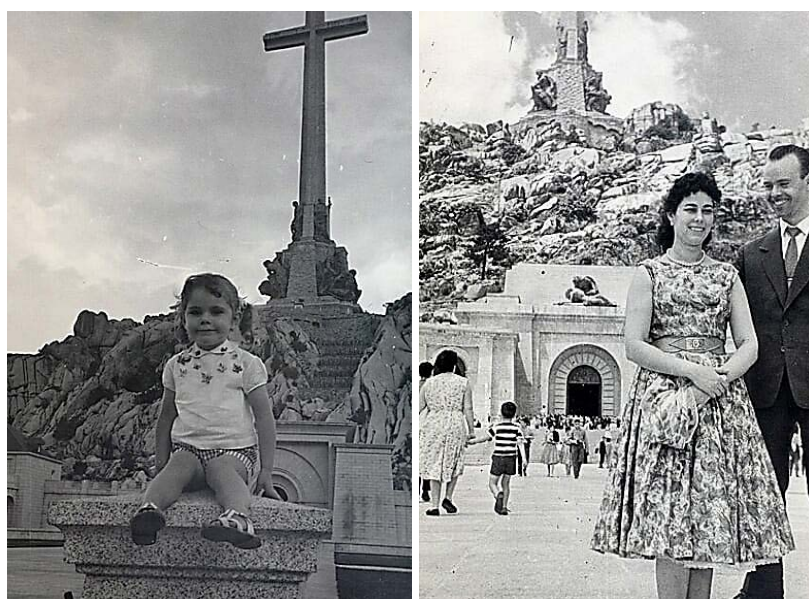


Figura III-5 Retratos de Isabel G. D. y Amelia M. C. en el Valle de los Caídos, Madrid, 1960 y 1958. Fuente: “Madrileños”, (ARCM).

A idénticos marcos espacio temporales se pliegan los derrotados, no sólo tratando de hacer como todo el mundo sino, también, dejando las mismas imágenes. Escritas con ese lenguaje al que es imposible escapar, pero al que, a veces, también parecen desear pertenecer. Si en sus colecciones una imagen del Valle de los Caídos es impensable (o de existir, respondería a unas circunstancias muy particulares) hay otras connotaciones ideológicas más sutiles que a veces penetran.

En torno a 1960 Palmirín, (la ahijada de Ángel Fernández, a la que hemos visto en las figs. I-28, 29, 30 y 31) envía a su padrino, en ese momento interno en Ocaña, por

¹⁶ Entrevista a Isabel G. D., la pequeña de la foto de la izquierda (fig. III-5) en junio de 2018. Observando los conjuntos de las colecciones que incluyen estas fotos vemos que en bastantes ocasiones la colección ofrece otras fotografías ideológicamente claras (actos políticos, militares, etc.)

su cumpleaños, una fotografía suya, revelada sobre cartón, grande, coloreada y en la que posa, con actitud seria y simulando escribir, frente a un telón pintado que representa la Basílica del Pilar de Zaragoza. Así, unida inevitablemente a la imagen del ser querido, uno de los símbolos del régimen penetra en la cárcel y en la vida de un represaliado.



Figura III-6 Palmira posando ante un fondo que representa la Basílica del Pilar. Zaragoza, c. 1960. Colección de Ángel Fernández.

Ángel, cuyas posibilidades de expresión en prisión estaban muy limitadas¹⁷, recibe desde el exterior una imagen donde la ideología penetra sutilmente. Tal como el rostro de Franco quedaba unido a toda correspondencia de Ángel, la Basílica del Pilar queda unida a la imagen de Palmira. La diferencia es que, si Ángel era muy consciente de esos estrechos límites y, cuando podía, trataba de “huir” de esas restricciones o de revertirlas en su favor, como veremos más adelante, Palmira, en cambio, seguramente le envió deliberadamente este retrato y no otro porque éste, al ser realizado por un fotógrafo profesional en la escuela, era la fotografía de mayor calidad que poseía, donde estaba más guapa y además estaba coloreada y era muy grande. Por todo ello, le parecía el mejor regalo y lo representado no podía apenas llamarle la atención en una sociedad tan normalizada en que “la distorsión ideológica [estaba] inscrita en su esencia misma” (Žižek, 2005, 56), donde nadie cuestionaría la elección de esos telones de fondo impuestos por el colegio.

Así, en el interior de la prisión de Ocaña, en que Ángel recibió esta imagen, el retrato de su pequeña ahijada quedó para siempre ligado al de la basílica del Pilar, de un

¹⁷ Como hemos visto, fotografiarse era casi imposible salvo el día de la Merced y siempre por fotógrafos comisionados al efecto por las autoridades carcelarias” (Hernández Holgado, 2011). Del mismo modo, toda su correspondencia estuvo, a menudo, forzosamente escrita en tarjetas o papeles con membrete, habitualmente el retrato de Franco o expresiones como “Arriba España”.

lugar marcado simbólicamente por sustratos de significados, declarada Templo Nacional y Santuario de la Raza en diciembre de 1939 por Franco y símbolo de una ciudad que acogió manifestaciones multitudinarias como la primera celebración bajo el franquismo del día de la Raza¹⁸. Una simbolización que, a primera vista, puede parecer banal pero que resituándolo en un periodo en que las posibilidades de fotografiarse eran limitadas, reduce drásticamente el imaginario de la infancia en nuestro país quedando en ocasiones, como hemos señalado, ligado a esta fotografía tomada en la escuela y a la imagen de la primera comunión.

Así, infancia, educación y religión, quedan íntimamente ligadas incluso en el caso de las familias de los derrotados, evidenciando esa “intrusión” en lo íntimo propia de las dictaduras del siglo XX que no se contentan con modificar el imaginario o la memoria colectiva, sino que alcanzan los rincones más recónditos, más íntimos (Todorov, 1995, 11-12)¹⁹, y dejan sus huellas en esa parte del imaginario familiar que una familia no puede controlar, (desde lo más sencillo, no son ellos quienes deciden como se fotografía en la escuela)²⁰ pero a la que no quiere renunciar, porque no hay muchas otras. Cuando no se puede tener otro retrato de sí mismo de buena calidad, ¿no es éste deseable, aunque sea junto a la basílica del Pilar? Y, además, ¿no es también una garantía de normalidad, susceptible de “engañar” al enemigo?

Así como el imaginario de los vencedores penetra de manera incontrolada en las colecciones, también penetrará en aquello que se controla y el deseo de “hacer como todo el mundo” (con todas las reservas con que podemos hablar de control cuando hablamos de deseo) llevará a los republicanos a retratar los mismos temas, a aferrarse a las mismas marcas y a hacerlo con los mismos medios y técnicas. Aparecerán en sus álbumes las mismas instantáneas que muestran lugares reconocibles, casas que se alzan o niños que crecen, en consonancia con la reconstrucción propuesta por el régimen y en la que

¹⁸ Al carácter religioso de la basílica se suman, se superponen o, más bien, yuxtaponen en la memoria colectiva elementos como su bombardeo durante la guerra del que salió indemne, en el cual se funda su mito de protectora de España (de la España insurgente, se entiende) y todo un simbolismo impuesto por el régimen que culminó con la citada proclamación de Templo Nacional y santuario de la Raza. A ello se suma la asociación simbólica con la reconquista (otro “re”), basada en la coincidencia de fechas entre la venida en carne mortal a Zaragoza de la virgen del Pilar y la caída de Granada que puso fin a la reconquista. Un lugar que ejemplifico, en consonancia con las ideas de Halbwachs (2008) cómo el tiempo y el espacio se superponen en ciertos espacios simbólicos. Sobre ello, volveremos más adelante. Sobre la basílica del Pilar, y continuando con el interés por el espacio, ver Yeste Navarro, 2013.

¹⁹ Como también señala Rosón, “un rasgo común de los regímenes totalitarios es llevar lo privado a lo público, convirtiendo decisiones del ámbito de la intimidad, como las formas de relacionarse o la maternidad, en obligaciones para con la patria” (2016, 16).

²⁰ Hasta los lugares donde la experiencia se radicaliza como la prisión o los campos de concentración.

resuenan otros prefijos “re”: reconquista, redención, etc. Pero en las que, más que resonar, se ocultan, duermen, otros “re”: la resubjetivación, la reapropiación de espacios (físicos, simbólicos, afectivos) y la resistencia, todo con la ayuda de la imagen²¹.

Como describe de Certeau, nos movemos en un terreno en que “los fuertes siempre ganan y las palabras (y las imágenes, me permito añadir) siempre engañan” (1990, 32). Sabiendo que caminamos por este terreno, debemos de nuevo situar la mirada, ver más allá de esa materialidad compartida que a primera vista parece tan capaz de ocultar lo “real” como lo hacía ese disfraz decimonónico en los retratos del capítulo precedente.

La máscara (o la pantalla) será ahora la normalidad material: las mismas fotos en pequeño formato, con los mismos errores propios de principiantes, con los mismos temas normalizados en torno al deseo de avance, reveladas sobre los mismos papeles frágiles que no tienen vocación de monumentalizar o perdurar sino de mostrar, lo más rápidamente posible (y al mayor número de personas posible) la correcta integración en el tiempo y el espacio.

Las imágenes se reencuentran también con el tiempo de la modernidad fotográfica: estos republicanos tendrán (o al menos utilizarán) cámaras instantáneas para fotografiarse junto a sus hijos recién nacidos (dejando de lado a los difuntos), en las calles más reconocibles de las ciudades retratando aquello que una incipiente sociedad de consumo consideraba digno de ser fotografiado: los clásicos momentos claves en la familia (los imprescindibles matrimonios, bautizos [Bourdieu, 1965, Montazami, 2007]) aunque con una tensa insistencia en representar aquellos aspectos que resaltan la superación o la supervivencia. A su lado, incipientes construcciones (incluso ajenas, monumentos), nuevos trabajos y nuevos momentos como las vacaciones, la instalación o construcción de la nueva casa y la adquisición de ciertas posesiones, en particular bicicletas, automóviles, aparatos eléctricos y, coincidiendo con una importancia creciente del papel del niño, sus juguetes.

Imágenes que a veces engañan y que no siempre son lo que parecen. A veces, el *código fantasma*²² a que obedece una imagen, por más indescifrable que sea no pasa

²¹ A ellos añadiremos, todavía la rememoración, la resignificación y la posibilidad de *rehabitar* esa imagen. Pero sobre ello volveremos más adelante.

²² Esta expresión proviene, en parte, del bello texto de Didi-Huberman “El gesto fantasma” (2008) en que defiende la pervivencia de ciertos gestos que reaparecen -como las luciérnagas, dirá- en los momentos de duelo. Frente a este gesto ante la muerte, el código fantasma supondría un gesto quizá más cultural (menos instintivo) que resurgirá ante la cámara fotográfica cuando se trata de mostrar el bienestar de la familia: las mismas poses, los padres que alzan a sus hijos, etc. formarían parte de este código fantasmático dispuesto a surgir cuando hace falta mostrar la normalidad.

inadvertido porque genera una disfunción que tensa la imagen, que nos choca. Este es el caso de la siguiente imagen, bastante conocida, de Dorotea del Cara.



Figura III-7 Virxilio Viéitez. *Retrato de Dorotea del Cara*. 1960. Fuente: Centro de Estudios fotográficos de Vigo.

En ella Dorotea posa, enlutada, sentada frente a la puerta de su casa. Junto a una silla gemela a la suya se alza una gran radio. La imagen, pese a que se realizó en los años 60 y en un exterior, cumple con todos los requisitos de un retrato de estudio o realizado por un minuterero que veíamos en el capítulo precedente: aunque no se haya acudido al estudio ni tan siquiera recurrido al telón de fondo como en imágenes anteriores todo lo demás está allí: el hieratismo, la pulcritud en el vestir, la actitud serena y la mirada directa la cámara²³. Representarse junto a bienes de consumo como éste no era extraño en los años 60 (fig. III-4); lo que nos choca en esta fotografía es el papel central que ocupa el aparato, al mismo nivel que Dorotea que, además, la rodea con su brazo, como si de un ser querido se tratase junto al que acudiera a tomarse uno de esos retratos rodeados de *aura*.

Por todo ello, si la presencia de un objeto de lujo junto al que posar no era extraña en ese momento, que nos devuelve imágenes con objetos deificados -particularmente coches, bicicletas o aparatos eléctricos (Montazami, 2007)- en este caso parece imposible pensar en el simple retrato de una viuda junto a su radio. Hay fisuras, elementos extraños que nos fuerzan a dirigirle una segunda mirada: el recurso, en los años 60 a este tipo de retrato anacrónico y, ante todo, el gesto con el que la mujer abraza a la radio que se asienta

²³ Manuel Sendón a quien debemos el descubrimiento de este fotógrafo y algunos de los principales estudios sobre él (1998 y 2011) señala que este podía utilizar cualquier elemento como si fuera un auténtico decorado.

a su vez junto a una silla gemela, como si de su marido o un pariente se tratase. La adhesión a un código y su posterior quiebre será la que nos permite, sino leer correctamente una imagen, al menos comprender que hay algo sobre lo que indagar.

En este caso la radio opera por sustitución, representa a su hijo emigrante que se la había enviado. Así cumple una doble función: prueba a su hijo, a quien iba destinado ese retrato, que su madre y su regalo están bien, que lo ha recibido correctamente, pero también muestra, como deja ver el gesto con que la rodea, la unión entre la madre y el hijo a quien esa radio simbólica representa. Su hijo había escogido ese regalo por considerar que, en su ausencia, haría “compañía” a su madre y, en la radio (aludiendo a la voz), podemos ver una metonimia de su hijo²⁴.

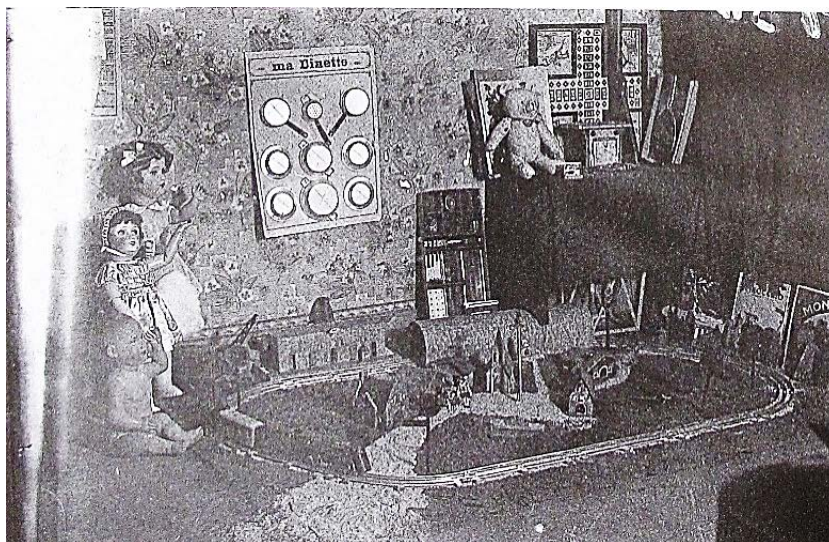


Figura III-8 Enrique Tapia. *Regalos de reyes de sus hijos*. Toulouse, Navidad de 1946. Colección de Henri Tapia Herreros.

Otra imagen en que los objetos alcanzan una importancia inusitada es la siguiente fotografía realizada en las navidades de 1943 por Enrique Tapia y que muestra los juguetes que sus hijos habían recibido (o recibirían) como regalo de Reyes (fig. III-8). Dos muñecas, una pequeña batería para jugar a las cocinitas, un oso de peluche o un tren eléctrico son los únicos protagonistas de una imagen con resonancias surrealistas. Como esas fotos de Atget que mostraban un París poblado de objetos y sin ningún ser humano que Benjamin comparaba al *lugar del crimen* (2004) esta imagen nos choca, precisamente por la ausencia de los niños a quienes están destinados estos juguetes. Lo que se

²⁴ A Manuel Sendón le agradezco la correcta interpretación de esta imagen de la que discutimos en un seminario en Buenos Aires en 2016.

representa no es la alegría de los niños sino la de sus padres que pueden ofrecerles todo esto tras años de privaciones.

Una imagen que no puedo evitar relacionar, inmediatamente, con otra realizada en 1938, que muestra a Enrique Tapia y su mujer Felipa, embarazada, posando junto al ajuar preparado para su futuro hijo en el cuartel del Bruch, en Pedralbes. En ella, Enrique lleva su uniforme del ejército republicano y ante ellos se despliega sobre la cama la canastilla preparada para el bebé (ese que recibiría tantos regalos 5 años después) que incluye una pequeña muñeca y una cantidad inaudita de ropita blanca. Otra imagen en que la desmesura sugiere la necesidad de aferrarse a lo material para sobreponerse a la fragilidad de la guerra, como si un nacimiento tan cuidadosamente preparado no pudiera estar sujeto a ningún riesgo.



Figura III-9 Enrique y Felipa posando con la canastilla para su hijo en el cuartel del Bruch, Pedralbes, 1938. Colección de Henri Tapia Herreros.

Observando ambas parece que, en torno a estas imágenes extrañas, protagonizadas por objetos, el tiempo se replegase; que la misma confianza que se ha depositado en los objetos antes del nacimiento del pequeño en 1938 se trasladara a esos otros que va a recibir como regalo. Pasado, presente y futuro quedan unidos por el deseo, logrado, de sobrevivir, como si la fotografía de 1943 que muestra todos esos regalos cerrase el círculo y garantizase que se ha salido para delante y que, quizá, todo lo que ha sucedido en medio, pudiera desaparecer. El círculo se cierra, pero ambas imágenes, marcadas por la desmesura, “sudan” ese deseo de alcanzar la normalidad, en la guerra, en el exilio, insistiendo en esa

prosperidad material -de nuevo una “formación fantasmática” destinada a tranquilizar a aquellos que toman la imagen- y permanecen todavía abiertas, chocándonos, e invitándonos a pensar en los lugares en que fueron gestadas.

La fantasía, ya lo hemos dicho, no logra ocultar lo real y se produce una disimetría (esa que para Derrida deja ver la aparición del espectro), una brecha que “abre” las imágenes permitiéndonos comprenderlas o, al menos, pensar con ellas de otro modo. Enrique y Felipa quieren dejar una imagen que muestre su prosperidad en 1938, intuyendo la fragilidad de la situación vivida. Si pensamos que el bebé que esperaban nació de camino al exilio y no tenía otra cosa que la maleta donde dormía, que había dejado atrás todo aquello que preparaba su nacimiento la fotografía se revela importante: Enriquito no tuvo toda esa ropita blanca pero sí su imagen, que sus padres se llevaron con ellos. Una imagen a partir de la cual sus padres construyen esta otra en 1943. La representación de una fantasía, seguramente inconsciente, de normalidad, de la que surgen representaciones tensas en que los padres permanecen en la sombra, cediendo el papel a los objetos o, directamente, desaparecen.

Pero continuemos avanzando hacia ese lugar, ya anunciado, en que la fantasmagoría destinada a cubrir lo real es muy consciente; está cuidadosamente creada y para comprenderla hemos de situarnos en ese lugar en que *las imágenes siempre engañan* y pensar que su aparición no nos dice nada sino analizamos sus usos, sus “producciones secundarias” (Certeau, 1990, xxxviii).

2. El disfraz.

“Tout ce qui est intéressant se passe dans l’ombre, décidément”
(Céline, *Voyage au bout de la nuit*)

Comenzamos, por tanto, recordando a Céline y pensando cómo interrogar a esas sombras. Una pequeña fotografía nos dará una clave para hacerlo, desvelando los afanes y disimulos que llevan a la gestación de imágenes que son, a primera vista, completamente anodinas, pero en las que se juega un complejo juego de in/visibilidades, en que el esfuerzo por invisibilizar hace, paradójicamente, visible, y que recuerda a la sentencia de Benjamin de que “esconder, es dejar huellas”. Es el caso de la siguiente imagen tomada el 10 de agosto de 1941 y que muestra el bautismo de una pequeña, a la que se ha dado el nombre de Pilar, en brazos de su padrino. La imagen fue tomada en el campo de Rivesaltes

y quien ofició como padrino fue Ambrosi, uno de los guardas del campo donde la pequeña vivía refugiada.



Figura III-10 *Pilar Fabia el día de su bautismo en brazos de su padrino Ambrosi. Campo de Rivesaltes, 10/08/1941. Colección de su nieta, Sylvie Fabia.*

Nuestro imaginario sobre los campos, hace difícil concebir la celebración de un rito como éste en ellos y, todavía más, que de él quede una imagen. Si ya bautizarse allí parece difícil, ¿cómo imaginar que alguien se ocupase, además, de representar ese momento, particularmente en el caso -como era el de Pilar- de una pequeña sin padres?

Los responsables actuales del memorial, confirman, a partir de testimonios y documentos, que bautismos y comuniones se celebraron en Rivesaltes, donde se logró organizar una vida espiritual y cultural²⁵. En cuanto a la realización de fotografías, los internos se hacían confiscar sus pertenencias personales. La lógica dice, por tanto, que no habría cámaras ni películas en los campos pero, constatando los archivos que custodian y a las colecciones personales se comprueba que, en ocasiones, se permitía su uso o se recurría a la participación de fotógrafos profesionales, como veremos en una imagen anterior de Pilar junto a su madre (fig. III-13).²⁶

²⁵ Datos proporcionados por Nathalie Fourcade, responsable de la conservación y puesta en valor de los fondos del memorial que se ha instalado en el campo. Los Archivos Departamentales del Pirineo Oriental (ADPO) muestran que el campo contaba efectivamente en este momento con una iglesia y una sinagoga. Ver también:

(<https://social.shorthand.com/lindependant/ng8pXjoCec/rivesaltes-un-devoir-de-memorial>)

²⁶ Una paradoja que resalta About en los campos de exterminio. Para una visión global de la fotografía en los campos ver su texto que manifiesta el contraste entre la imposibilidad manifiesta de fotografiar y el gran número de fotografías que nos quedan, también debidas a la instrumentalización de la misma por las

En este caso, la imagen cumple con una gran parte de las expectativas asignadas a la foto de un bautismo: vemos al bebé vestido de blanco, alzado ante la puerta de la iglesia (en este caso un simple barracón con una cruz sobre la puerta) por su padrino que, vestido con una cierta elegancia y fumando un cigarro, sonrío levemente a la cámara.

Pero Ambrosi y Pilar no posan frente al atrio de piedra de la iglesia, sino sobre un suelo de tierra, los cristales de la parte superior de la puerta, sobre la cruz, están rotos y en lugar de invitados vemos a dos niños que miran curiosos, uno sentado sobre el poyete que rodea la iglesia, el otro de pie, apoyado contra el muro. Este segundo está cortado por el encuadre y podemos pensar que solo por descuido han quedado dentro de la imagen, ya que ambos miran hacia el fotógrafo con una curiosidad indiferente, pero ninguno mira directamente a la cámara, como hubieran hecho de ser conscientes de estar siendo fotografiados y formar parte de la escena.

Además, observando el conjunto de fotografías conservadas por Pilar constatamos que es la única imagen que queda de este día y una de las pocas realizadas durante el tiempo que pasó en Rivesaltes²⁷.

Elementos suficientes para llamar la atención sobre una imagen que no es un simple bautismo. La miramos de nuevo. Pensando que forma parte de la colección fotográfica de la hija de una pareja de republicanos españoles que solamente un par de años antes, cuando su pequeña nació, no imaginaban que sería bautizada, bajo el nombre de Pilar (la habían inscrito como Libertad) en un campo cuya existencia en ese momento no podían especular. En abril de 1938, cuando Libertad/Pilar nació, en mitad de la Guerra Civil, en Rivesaltes acababa de instalarse el “camp Joffre”, campamento militar destinado a acoger a las tropas coloniales en sus tránsitos en Francia, entre los viñedos y los

autoridades (2011, 29). Ver, en general, Chéroux (2011). Hay numerosos ejemplos de fotos tomadas en esta excepción: algunos célebres como el de Centelles en Bram, cuyo trabajo específico en Bram ha sido objeto de numerosas exposiciones (Conde Duque, 2007-2008, Jeu de Paume, 2009, Campo de Bram, 2009 o Burdeos, 2011), catálogos (Centelles, 2009a y 2009b), estudios (Didi-Huberman, 2010b) o la publicación de su diario (Centelles, 2009c) o, dentro del corpus de este estudio, las de Enrique Tapia en Argelès-sur-Mer y Saint-Cyprien (Tapia Jiménez, 2004). En el caso de Rivesaltes los mayores fondos conservados son los de la enfermera Friedel Bohny Reiter, del *Secours suisse*, custodiados en el campo. A esto hay que añadir imágenes “oficiales” tomadas por periodistas en días de visita o realizadas para series de tarjetas postales que mostraban las instalaciones o la vida en el campo. En todos, las fotografías eran más bien positivas: las de Friedel son mayoritariamente fotografías de niños, de los cuidados que recibían, etc. Las de periodistas o postales asépticas o positivas y otras que pudieran existir y salieran del campo, al igual que sucedía con la correspondencia, estaban sometidas a la censura y hubiera sido imposible dar una imagen negativa. Sobre Friedel Bohny-Reiter destaca: Bohny-Reiter, 2010.

²⁷ La colección de Pilar (Libertad) ha sido analizada junto a la propia Pilar y, particularmente, a su hija Sylvie durante varias entrevistas realizadas en abril de 2017 en Toulouse. En este caso será Sylvie, la hija de Pilar, la responsable de la recuperación de la memoria familiar por la que su propia madre, adoptada por una familia francesa nunca se había inquietado demasiado. Sylvie a, también, publicado un texto contando la historia de su madre (Fabia-García Fernández, 2016).

albaricoques del Roussillon, en el Pirineo Oriental. Solo a finales de ese mismo año, Francia, el país con más inmigración durante el periodo de entreguerras, aprobaba un decreto ley que permitía la reagrupación en campos de internamiento de “extranjeros indeseables” (Lebourg, Moumen, 2015, 10).

Casi tres años después, en enero de 1941, comenzó a funcionar como centro de acogida de refugiados y a mediados de este año contaba ya con más de 6400 internos de diferentes nacionalidades, más de la mitad españoles. En agosto de ese año se tomó esta imagen que materializa, llevado a su extremo, ese deseo de “hacer como todo el mundo” (y que se traduce frecuentemente, como hemos visto en la práctica en un “hacer como los vencedores”, como los que escriben la historia con sus imágenes): cumplir con los ritos que cumple todo el mundo, pero, también, tener las imágenes que tiene todo el mundo.

Una cuestión de deseo, pero, también ahora, de supervivencia. La fotografía no materializa sólo la fantasía de la “normalidad”. Se trata, sobre todo, de sobrevivir y esta vez no sólo sobrevivir en la imagen: la fotografía testimonia que Libertad/Pilar había sobrevivido a la guerra, y también al campo (en Rivesaltes murieron 51 bebés menores de un año [Lebourg y Moumen, 2015]) y en este momento se impone sobrevivir a través de la adopción de un rito ajeno. En este caso el bautismo, rito cristiano fundamental, parece absolutamente necesario para salvarse físicamente, particularmente pensando en el regreso a España. A éste se le añaden otras garantías como el cambio de nombre o la misma representación del rito en una imagen que lo prueba. Una pequeña huérfana, ¿no tenía más posibilidades de regresar a España llamándose Pilar y acompañada de una foto de su bautismo?

Siempre evocando un posible regreso a España, Aurora, la madre de Libertad, había pensado durante su internamiento en el campo que Pilar sería para ella un nombre más seguro de cara al ansiado regreso. Antes de que su hija fuese bautizada, Aurora moriría de disentería en el hospital de Carcassonne, tras su paso por el campo de Bram, “à l’âge de 26 ans, après 3 ans d’exode, loin des siens et de sa terre natale”²⁸ y sería una familia de republicanos andaluces, también internados en Bram, quien se ocuparía de Libertad y de bautizarla, siguiendo el deseo de su madre, para facilitarle el regreso a su patria.

De Certeau en *La invención del cotidiano* evoca el equívoco que

²⁸ Según las palabras de su hija Sylvie Fabia García-Fernández entrevistada en Toulouse en 2017.

(...) lézardait à l'intérieur de la réussite des colonisateurs espagnols auprès des ethnies indiennes : soumis et même consentants, souvent faisaient des actions rituelles, des représentations ou des lois qui leur étaient imposées autre chose que les conquérant croyait obtenir par elles ; ils les subvertissaient non en les rejetant ou en les changeant, mais pour leur manière de les utiliser à des fins et en fonction de références étrangères au système qu'ils ne pouvaient fuir. (Certeau, 1990: xxxvii-xxxviii)²⁹

Como los indios descritos, todos, en torno a Libertad (Ambrosi que la había acogido bajo su cuidado, la familia andaluza amiga) se apresuran a cumplir con el rito, pero lo hacen, evidentemente, queriendo obtener algo muy distinto con él: ejecutan, en realidad, un acto de supervivencia que, en cierto modo, también lo es de resistencia. Y no sólo acometen el acto, sino que lo fotografían. Dejan una prueba que lo autentifica. Pero, ¿no es esta fotografía algo más que una prueba de ese rito que es, al tiempo una obligación y una impostura?, ¿no representa, también, una dignificación y una subjetivación dentro de las posibilidades de la vida en el campo? Estamos ante una imagen afanada en dignificar la vida guardando un acontecimiento relevante en nuestro imaginario (pese a estar en un campo de internamiento y huérfana, tiene una imagen fundamental en el álbum) y haciéndolo del mejor modo posible, una fotografía en la que el *universo concentracionario*³⁰ desaparece casi por completo resaltándose, en cambio, todo ello que debe estar presente en una fotografía de un bautismo.

Ese rito social, que se encuentra entre esos “momentos fuertes” dignos de ser fotografiados (Bourdieu, 1965) que marcan el ritmo de los álbumes aparece donde no lo esperamos, fuera de lugar, tratando de normalizar las imágenes de una vida (y a la vez esa propia vida) en un lugar y un momento inaudito, de los que nuestro instinto nos dice que deberían estar ausentes. No cabe, en este caso, hablar de una *image écran*, y si es un *souvenir écran* (o un *contre-souvenir*) lo es sólo para “los otros”, no para la representada ni quienes la encargaron, que saben de qué lugar ha surgido. Es una fotografía al servicio de esas “narrativas de disimulo”. Se trata de esconder para sobrevivir, pero, recordemos que “esconder es dejar huellas” (Benjamin, 2006f, 348), y esta imagen lleva en sí huellas (el suelo de tierra, los niños, la ausencia de invitados...) que remiten a varias experiencias

²⁹ “(...) resquebrajaba el éxito de los colonizadores españoles sobre los indios: sometidos e incluso bien dispuestos, a menudo hacían de los actos rituales, representaciones o leyes que se les habían impuesto otra cosa que la que los conquistadores creían obtener con ellas; las subvertían no rechazándolas o modificándolas sino poniéndolos al servicio de fines y en función de referencias ajenas al sistema del que no podían escapar” (traducción de la autora).

³⁰ Usando la traducción al español del término *univers concentrationnaire*, acuñado por Rousset, 1946 en su traducción al español.

que trascienden al acto del bautismo. Nos habla, por ejemplo, de la existencia de momentos de normalidad en la excepción y nos habla de la estrategia de apropiarse del imaginario de los vencedores y de sus ritos para sobrevivir. Materializa, además, ese deseo de “hacer como todo el mundo” o quizá simplemente el deseo de aferrarse a una imagen que es la única posible y que ofrece alguna garantía de subjetivarse escapando al universo concentracionario, y permite a esa pequeña tener una imagen que es más que un acto de disimulo, que es una imagen digna, en que alguien la levanta en brazos, la viste de blanco y busca a un fotógrafo para mostrar su supervivencia.

Al igual que la imagen de Libertad, otras fotografías nos permiten ver otras realidades de la vida en los campos que no esperamos. Imágenes a las que de nuevo - como muestra Farocki en *Aufschub* (2007)³¹- hay que interrogar con enorme cuidado y que muestran tanto la existencia de momentos positivos como la connivencia de las instituciones para permitir la toma de ciertas imágenes que nunca debían, evidentemente, transmitir nada negativo. ¿Quién permitiría dejar salir una imagen negativa de un campo? ¿no conviene más permitir imágenes que muestren los aspectos más positivos? E, igualmente, para quienes son representados en ellas, de tener una imagen, ¿no es mejor que sea lo mejor posible?

En una publicación dedicada a recoger testimonios de niños durante la guerra y el exilio me sorprendió encontrar una imagen de Teodoro Gómez Corral, internado en su caso en el campo de Bram, paseando en bicicleta entre los barracones, sonriente (Lataste y Mercader, 2012, 413). El testimonio de su hija no mucha información excepto que en ese momento tenía un permiso para salir a trabajar, un trabajo que se hacía bajo la más estricta vigilancia, cuyos beneficios redundaban directamente en la administración del campo y a la vuelta del cual lo cacheaban. Nada de esto se ve en la imagen, sólo un hombre sonriente en bicicleta. También en *Caída libre* (Forgaçs, 1996) vemos a una joven judía húngara paseando en bicicleta, al tiempo que las imágenes se deslizan en la pantalla, una voz en off recita la ley por la que a los judíos se les prohibía en Hungría utilizar coches, taxis o incluso motos. Para comprender ciertas imágenes, nos enseña el cineasta, hay que situarse en el lugar (espacial, temporal) en que fueron gestadas e imaginar, como si estuviesen escritas sobre sus cuerpos, esas restricciones.

Si examinamos las pocas fotografías que quedan de Libertad/Pilar en ese periodo, entre su paso de la frontera en el 39 y su adopción por la familia francesa Delbosc a finales

³¹ Ver nota 92, cap. I (p. 55), aunque la terminología variaba y fueron denominados por las autoridades francesas indistintamente “camps de concentration”, “camps d’accueil” o “camps d’internement”.

del 41, podremos aproximarnos a una respuesta en que los deseos de conservación y de subjetivación aparecen, pero no pueden hacerlo nunca lejos de los intereses de la institución que normalizaba esos días. De ella con su madre, ya lo he dicho, no queda más que una imagen sobre la que volveremos más adelante. En cambio, conserva aún hoy dos fotografías realizadas en Canet-sur-Plage con una enfermera. Al contrario de lo que sucedería con el retrato con su madre, las imágenes son de gran naturalidad: fueron tomadas con una cámara automática y muestran dos instantes de ocio. No sabemos quién fue el fotógrafo, pero lejos de mostrar una imagen general de la salida, la enfermera se ha decidido hacérsela sola con la pequeña, revelando un momento de intimidad, en un acto que le permitía, también a ella, vivir en una imagen lejos de un cotidiano complicado y que, al tiempo, constituía una imagen permitida e incluso deseada por los responsables del mismo³².



Figura III-11 *Pilar con una enfermera de Rivesaltes en una salida a la playa. Canet-sur-plage, 1941. Colección de Sylvie Fabia.*

Estas dos fotografías, realizadas tras la muerte de Aurora, la madre de Libertad, acompañaron a la pequeña en su salida del campo. No sucedió lo mismo con la única que la muestra con su madre y que sólo años después, cuando Pilar ni podía imaginar que esa imagen existía, le sería revelada. Este retrato de las dos se sitúa lejos de las dos pequeñas imágenes con la enfermera. Se trata, en primer lugar, de una imagen realizada por un

³² También las personas al cargo del campo se mueven en esa adecuación a los ritos y deseos de los responsables. Ver Bonhy-Reiter, 2010, sobre el caso concreto de la enfermera. Sobre esta ambigüedad y la dificultad de leer imágenes emanadas de instituciones ver también: Alonso Riveiro, 2016a o Aznar Almazán, 2015.

fotógrafo profesional que materialmente recuerda a los retratos vistos en el anterior capítulo. En cambio, en ésta Aurora no logra completamente a habitar otro espacio que el del campo: puede intuirse el barracón con el número 12 en la puerta. Junto a esta huella, Aurora posa junto a su hija, sería al tiempo que sonriente, con una gran dignidad. Incluso la pequeña está de pie, junto a la puerta, sosteniendo lo que parece una flor blanca. Su contacto con su hija está limitado a sus manos que se encuentran pero todo en ella revela una gran dignidad, una afirmación de la situación y en ella late el deseo de dejar testimonio pese a todo, de inscribir su vida, “incluso su muerte, en una cadena de transmisión histórica y genealógica” (Didi-Huberman, 2010b, 201)³³.



Figura III-12 [¿Yonner Brindelet?]³⁴. Aurora y Libertad ante la puerta de su barracón. Bram (Aude), 1939. Colección de Sylvie Fabia.

Un deseo de inscripción y transmisión sobre el que volveremos más adelante y que reaparece en otras colecciones familiares, como en la de Paz Arias que se tomó la siguiente fotografía junto a sus cuatro hijos: José Antonio, Josefina "Pepita", Olga y María de la Libertad que, a su regreso a España, también cambió su nombre, en este caso por el de Berta (fig. III-13). En este caso de nuevo apreciamos un esfuerzo por mostrar la mejor

³³ El mismo deseo que él encuentra en las fotografías realizadas por los *sonderkommando* a las que ha dedicado numerosas reflexiones, particularmente 2003. También, en el ámbito de los campos alemanes, Todorov señalará, entre las maneras de conservar la dignidad humana “saber y hacer saber”, transmitir (2004).

³⁴ Al reverso lleva el sello de este fotógrafo de Peronne, pero a juzgar por las fechas debe corresponder a un positivo posterior y no puede afirmarse que fuera él quien la tomase.

imagen posible, en la impecable ropa blanca de la más pequeña y su lazo, por ejemplo, pero observando el rostro de Paz parece que si ella logra dejar esa imagen es sólo gracias a sólo un esfuerzo supremo de su voluntad. De los dos años que pasaron en el campo de concentración de Lozère, mientras su esposo lucha con las tropas francesas sólo queda esta imagen destinada precisamente a ser enviada a su esposo, garantizando su supervivencia y resaltando también el hecho de que habían conseguido permanecer juntos, algo que no siempre era fácil y que la cerrada composición del grupo resalta.



Figura III-13 Paz Arias Álvarez, junto a sus hijos, Lozère (Francia), 1939. Fuente: Memoria Digital de Asturias.

Estas dos imágenes están marcadas por su uso, que es ser enviadas, mostrar la supervivencia, inscribirse en una cadena de transmisión. Aurora, pese a que su marido había muerto y no tenía familiares en España a quienes transmitir su supervivencia, tenía un plan, como veremos, para esta imagen. No pensaba siquiera conservarla. Para ella, tenía otra foto: un retrato de su pequeña Libertad que la muestra en un jardín en Picardía, posando sola junto a una huerta. Ésta imagen fue conservada por Aurora permitiéndole tener una imagen de su hija como la que poseía cualquier otra madre, sin nada que recuerde al campo o al exilio. Una imagen tan banal que nunca inquietó a la pequeña Pilar en su vida en Francia antes de conocer su verdadera historia. Un retrato que logra con el mismo éxito mostrar que se es como todo el mundo y huir del campo, huir hasta esa imagen. Una fotografía que permitiría a Aurora vivir de otro modo y “romper el pacto de

la memoria con el pasado a favor de una escritura íntima en un espacio imaginario” (Ricœur, 2000, 81, traducción de la autora).

Un espacio que funcionaría eficazmente para Aurora en la construcción de una memoria íntima, alejada del campo, que la conservó hasta el día de su muerte y, de ella, pasó a Libertad.



Figura III-14 [¿Yonner Brindelet?]³⁵, *Pilar en un jardín*, Picardía, c. 1939. Colección de Sylvie Fabia.

Distinto destino corrió la fotografía que muestra juntas a madre e hija frente al barracón (fig. III-12) esa imagen que rezuma dignidad junto a la voluntad de inscripción y transmisión. Recurrir a una imagen es una garantía para inscribirse en la Historia, algo que se logra plenamente a través de la claridad con que se aprecia el barracón, y también para asegurar la transmisión genealógica, que se pone de manifiesto en los esfuerzos por salvar la su imagen junto a su hija enviando la fotografía fuera del campo, en diversas direcciones, incluida una parte de su familia en Cuba³⁶. Quizá, pensando, que la lejanía de España la pondría más a salvo garantizando la perpetuación en la familia. Si pensamos en las dificultades para realizar la imagen, así como el elevado precio de hacer diversas

³⁵ De nuevo, como en la figura III-12 aparece al verso el sello del fotógrafo de Peronne. Y de nuevo no es fácil saber si este responde al positivado o también a la toma de la imagen. En este caso, dada la calidad de la misma y el hecho de estar realizada fuera de campo apuntan a que seguramente fuera él el fotógrafo.

³⁶ La transmisión generacional de las fotografías en las familias no es siempre directa (de padres a hijos) sino que, a causa del miedo y el deseo de proteger a los más cercanos a veces las fotografías siguen caminos que pueden parecer anómalos, como ha mostrado Moreno a través de “esquemas de linaje fotográficos” (2018, 59).

copias e incluso enviarlas a América, comprenderemos bien la importancia que se le concedía.

Este acto de Aurora, su intento por multiplicar esa única huella tuvo éxito ya que su nieta, Sylvie, reencontraría décadas después la única imagen de su madre con su abuela a través de ese familiar cubano en un encuentro posterior en España³⁷. Una última fotografía, ésta, que nos muestra cómo, al servicio de la resistencia, la voluntad de esconder se combina con la de “dejar huellas” y logra con éxito ambos fines. La multiplicación de la misma sugiere el deseo de comunicar la supervivencia a los seres queridos, pero, ante todo, el deseo de multiplicar las huellas, las pruebas de lo vivido (la reproductibilidad técnica de la imagen fotográfica no disminuye en nada a su carácter de prueba, todo lo contrario, es una garantía de filiación, de genealogía, como las máscaras funerarias, como las imago romanas), de salvarlas hasta en los rincones más lejanos del planeta (Cuba, en este caso) garantizando de este modo la reconstrucción de la historia familiar, así como su inscripción en la Historia, cuyas huellas no se han borrado completamente.

Si trazásemos el camino de esta fotografía en su vida posterior al campo (en este caso serían varias líneas, ya que hay varias copias) y los caminos que recorre cada una de ellas, en consonancia con el trabajo de Moreno (2018) veríamos que esta fotografía se escapa del camino “clásico” que consistiría en una transmisión genealógica (de padres a hijos). La fotografía, pese a ser la única en que madre e hija están juntas, no fue conservada por Aurora que prefería esa otra donde su pequeña estaba sola y donde la vida del campo no se adivinaba. Si ella sobrevivía y salía del campo, ¿para qué tener esta imagen? ¿para qué conservar un recuerdo que se desea borrar?

Inútil conservar la imagen de lo que se vive día a día, más cuando la posesión de esa imagen podría ser también un peligro para la pequeña, marcándola con la huella de su pasado que su madre se había afanado en borrar incluso a través del nombre. En cambio, este retrato quiere ponerse al abrigo lo más lejos posible (Cuba) y al alcance de

³⁷ Esta misma imagen también permitió a la familia que había permanecido en España saber más sobre su pasado: como que Aurora había tenido una hija en Francia (Libertad/Pilar) antes de morir o que una pequeña que había permanecido en España cuando Aurora se había exiliado no era su hermana, como siempre le habían hecho creer, sino que en realidad Aurora había sido su madre y no su hermana como siempre le habían hecho creer. En palabras de Sylvie: “c'est cette photo que ma grand-mère avait envoyé à un parent qui vivait à Cuba et qu'il a donné à ma tante lors d'un séjour en Espagne et qui lui a appris l'existence de sa sœur, et officiellement de sa mère (puisque ses grand-parents lui ont fait croire qu'ils étaient ses parents)” (Fabia-García Fernández, 2016, 32). La imagen, gracias a su reproductibilidad técnica se despliega, viaja, y va dejando pruebas de esa realidad que, en el campo, trataba de ocultarse.

aquellos que quizá pudieran ayudar o transmitir un día la historia. Por todo ello parece razonable pensar que no oculta deliberadamente la realidad del campo.

Las dos direcciones que siguen los retratos de Libertad/Pilar, como sus dos nombres, nos muestran de nuevo ese difícil lugar en que los derrotados, y sus imágenes, se encontraban. Ese mismo lugar en que se movía Kafka el 2 de agosto al referirse, en una y única y breve frase a los acontecimientos mundiales y a su propia intimidad; como si no acertase a saber si prefería huir de la historia o inscribirse en ella. Sobre el deseo de inscripción volveremos más adelante. Centrémonos ahora en la posibilidad de huir de la historia a través de ese mecanismo sutil de hacer como todo el mundo, explorando de nuevo ese lado en la sombra que, como he dicho, penetra en las fotografías que generan esa sombra.

Para ello, vamos a comenzar otro viaje de la mano de otra imagen imposible largo tiempo, pero necesaria: la imagen de un reencuentro.

En el capítulo anterior hemos visto escenificarse encuentros imposibles a través del montaje. Para algunas familias, separadas por el exilio, esa imagen tan fantasmada, ese encuentro, era, de pronto, real. Y ante esa posibilidad se exige realizar una fotografía que autentifique que, por fin, se puede hacer como todo el mundo porque, como todo el mundo, ahora la familia está reunida. Fotografías muy esperadas porque a veces, para tomar ciertas imágenes se espera (como se había esperado a comprar las sillas) a tener algo que representar.

Josefina Murillo, que cruzó la frontera a Francia con cuatro años y medio, (saliendo de Zaragoza precisamente el día del Pilar y llegando a Francia casi dos años después tras un paso por Cataluña) y estuvo acogida junto a sus hermanos en un refugio de Miramont, cerca de Toulouse, recuerda que su madre, que llegó a Francia a finales del 39 consiguió encontrarles con ayuda de la Cruz Roja. Poco después consiguió un trabajo en las inmediaciones de su refugio y comenzó a visitarles con regularidad y una de sus primeras salidas juntos del refugio, cuando su madre empezaba a tener algo de dinero, fue justamente a hacerse una fotografía que los mostrase a todos reunidos. Josefina me contó esto mientras buscaba esa fotografía, que nunca encontró; pero si encontró una imagen muy clara en su recuerdo, de cómo pagaron a un fotógrafo ambulante y se vistieron para la ocasión, que antes “parecían gitanos”, recuerda incluso como el fotógrafo había aclarado su foto en el río antes de dársela... Mientras buscaba no dejó de repetirme,

una y otra vez, que la foto, pese a no tener mucho dinero, era la mejor manera de decirle a la familia de España que estaban bien³⁸.

Josefina no encontró nunca esa foto, pero a partir de su ausencia podemos imaginar la imagen de un encuentro cuya excepcionalidad dejaría huellas en las miradas atónitas de unos niños que apenas habían vivido otra cosa que la guerra o el exilio, que nunca habían pisado el estudio de un fotógrafo, nunca se habían puesto esas ropas o, incluso, nunca habían visto a esos padres junto los que, de pronto, parece fundamental fotografiarse. Y fotografiarse como todo el mundo³⁹.

Es decir, fotografiarse, por ejemplo, ante un profesional para retratar una ocasión excepcional. Como en este sencillo retrato de estudio de la familia de Ángel Fernández (fig. III-15).



Figura III-15 Estudio Leonar Leigrano, Ángel Fernández con su padre y sus hermanos Maximina y José. Sarlat (Francia), junio 1941. Colección de Ángel Fernández.

En él Ángel, el niño mayor, a la derecha, posa junto a sus dos hermanos menores y su padre. Desde el punto de vista material no está muy lejano de un retrato ya moderno que se habría hecho cualquier familia francesa para inmortalizar una circunstancia especial. En su sencillez se aleja un poco de los retratos de estudio del anterior capítulo que evocaban o trataban de recrear el pasado: la madre ausente (muerta en el transcurso de un bombardeo en Barcelona) no se incluye de manera ficticia, como en el fotomontaje

³⁸ Entrevista en Toulouse, abril 2017.

³⁹ La experiencia en el exilio, para los niños que habían nacido en España y recuerdan, como Josefina su paso por los campos, la ausencia de sus padres y, antes, la guerra, se alejan radicalmente de las de niños como Dominique, el hijo de Lolita y Domingo, que había nacido en Francia acabada la Segunda Guerra Mundial. Esta experiencia, mucho más positiva, se corresponde con unas imágenes donde hay una mayor ausencia de fisuras (ver figuras del interludio)

de la fig. I-22, ni se cita al pasado a través de un telón de fondo decimonónico. Pero, como sucedía en las fotografías del primer capítulo, de nuevo las ropas son prestadas y la situación, si bien cierta (ese día estaban verdaderamente juntos, delante de ese objetivo, eso, como diría Barthes, *ça a été*) es excepcional y eso deja sus huellas en el retrato. Ángel y sus hermanos habían cruzado la frontera con su padre en 1939 pero inmediatamente les habían separado. Su padre pasó por diversos campos de concentración y participó de la Segunda Guerra Mundial de la que salió herido y desfigurado y no logró encontrar a sus hijos hasta el verano de 1941, momento en que estaba en el hospital militar de Tulle. Cuando se reunieron, una de las primeras salidas consistió precisamente, como para Josefina, en acudir al fotógrafo a tomarse este retrato, destinado a ser enviado a la familia en España. Sus hijos más pequeños apenas lo recordaban. La fotografía, bajo la apariencia sobria y moderna a que nos hemos referido, resulta extraña. Está habitada por la disimetría.

La atmósfera del estudio no sólo los aísla de la realidad, sino que parece incluso separar al padre de sus hijos que, en el caso de los dos más pequeños, no le recordaban y temían el reencuentro. Ángel, más mayor, no temía, pero desconfiaba, quería estar seguro de que ese hombre era su padre⁴⁰.

Nadie se toca y ni tan siquiera alcanzan a mirar en la misma dirección. El padre de Ángel conserva esa pose de tres cuartos en que reverbera el pasado a la que me refería en el capítulo precedente, esa que parece reservada a los retratos del XIX, idea reforzada por su mirada fuera de cámara, mirada que, extrañamente, se dirige hacia la izquierda que, en nuestro sentido de lectura, identificamos siempre con el pasado. En todo caso, con un fuera de campo que nosotros, espectadores, no conocemos, como si mirando hacia allí mirase a su mujer, o a España. Algo que no le impide ponerse ante una cámara pero sí mirar hacia delante. Su imagen transmite un malestar que le sitúa fuera del tiempo, que le aísla: está presente (que, etimológicamente, recordemos, significa estar delante) pero su mirada parece dirigirse al pasado.

En el caso de José esta pose podría estar motivada por una deformación que tenía en la mandíbula como consecuencia de una herida durante la Segunda Guerra Mundial. Por supuesto, suponer que trataba de disimularla en las fotos es solo una hipótesis, pero interesante: desde ese punto de vista sería una consecuencia de otra guerra que trata de

⁴⁰ El testimonio de Ángel ha sido recogido en una entrevista personal realizada en su casa en Toulouse en abril de 2017 y ha sido también publicado por él mismo, sobre el encuentro dirá: “Nous craignons la rencontre. (...) Je voulais être sûr que cet homme était bien notre père” (Fernández Vicente, 2017, 27).

ocultar (es decir, la deformación), la que le “obliga” a mirar (simbólicamente) al pasado y desviar su vista del camino seguido por la de sus hijos, porque ¿cómo ocultar la guerra cuando sus huellas están inscritas directamente en el cuerpo?, y, si hablamos de las huellas de la guerra de España, que no han dejado una marca en su cuerpo, ¿no parece igualmente difícil ocultar sus ecos en las imágenes? ¿no es la extrañeza que emana de esta imagen una muestra más de las dificultades para recomponer lo que se ha quebrado, para redimir a la imagen de toda huella de la historia?

Junto a José, sus hijos también se mantienen hieráticos, serios en sus ropas prestadas, posando para un retrato que para los dos pequeños es la única fotografía de estudio hecha hasta el momento y una de las primeras con su padre al que apenas conocían. Los tres miran en la misma dirección, sin establecer relación entre ellos y mucho menos con su padre, que mira obstinadamente en otra.

Se trata de mostrar la unión de su familia pese a todo. Una unión que no parece ser vivida, pese a ser cierta, como si asistiéramos más bien a un encuentro largamente evocado, en el terreno de la fantasía. Aludía anteriormente a Lucila quieto y a sus palabras acerca de cómo el retrato escenificado con su padre “resolvió una fantasía de muchos años”. En este mismo terreno de lo fantasmático parece permanecer la imagen de Ángel, José, Maximina y su padre y quizá de ello provenga su tensión. Este primer retrato adopta la modernidad material de un estudio francés de los años 40 como el lugar perfecto donde inmortalizar ese encuentro, pero algo nos choca: el hieratismo de las poses, las diferentes direcciones de la miradas o la imposibilidad de establecer un contacto entre sus protagonistas; elemento que no parecen tan extraños si pensamos, de nuevo, en la experiencia de fotografiarse (acto ritual al que los pequeños apenas estaban acostumbrados) junto a un hombre, desfigurado y casi desconocido que dice ser su padre.

Este padre, que está en carne y hueso en el mismo lugar de sus hijos en cambio parece tan (o más) lejos de ellos que de su esposa en ese fotomontaje que lo muestra con el retrato de su esposa (fig. I- 22). No parecen compartir el espacio y el tiempo sino simplemente coexistir en un terreno imaginario, como si esa figura no fuese otra cosa que el espectro del padre, al que no se puede tocar.

Una imagen marcada por la disimetría de la que nos habla Derrida al referirse a la aparición de los espectros. El espectro, como el fantasma del padre de Hamlet, no es de carne y hueso, no puede habitar el mismo tiempo que su hijo. Esto permite (entre otras cosas) a Derrida describir el aspecto espectral de la historia, mostrando la aparición de un pasado que ya no está allí, pero que al mismo tiempo se hace presente. Un *lugar* en que

el tiempo está “*désarticule*, demis, déboite, disloqué, le temps est détraqué, traque et détraque, déränge, à la fois dérègle et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté” (Derrida, 1993, 42). En una idéntica desarticulación, pasado y presente conviven en la imagen: podemos pensar en el padre de Ángel, *hanté* por la guerra y la derrota, como en una apariencia espectral llegada del pasado o que, simplemente por mirar al pasado se petrifica, se convierte en estatua de sal y ya no puede establecer un contacto con sus descendientes, por más que se siente junto a ellos en el estudio de un fotógrafo.

¿Qué nos dice este desasosiego, esta sensación de desajuste? Difícil saberlo. Lo más honesto es quizá reconocer simplemente la extrañeza y la incapacidad para dar una respuesta cierta. Pensar, con Barthes que “lo que puedo nombrar no puede punzarme” y que “la incapacidad de nombrar es signo de trastorno” (1980, 84)⁴¹. Y que es este trastorno, que no podemos del todo identificar, el que nos lleva a ver más allá: no sólo el testimonio de una derrota del pasado sino también la *hantise* de futuras guerras y derrotas. No se trata, por tanto, de abordar en términos fenomenológicos la experiencia de sus protagonistas en el momento del retrato, que no podemos más que especular; pero si podemos, interpelados por esas disimetrías, comprometernos con las emociones y afectos que laten en la imagen.



Figura III-16 Ángel Fernández con su padre y sus hermanas Maximina y José y M. Durróty. Sarlat (Francia), otoño de 1941. Colección de Ángel Fernández.

La misma incapacidad para entrar en contacto con los próximos, la misma lejanía en el interior de la imagen, aparece en otra fotografía de los mismos protagonistas junto

⁴¹ Traducción de la autora.

a madame Durroty (fig. III-16) que, de nuevo, conmueve y pone en movimiento para tratar de comprender (“tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la amino. (...) la foto de por sí no es animada (yo no creo en las fotos “vivientes”), pero me anima”, [Barthes, 1980, 39])⁴².

La fotografía, tomada con una cámara automática y revelada en mediano formato muestra a los tres hermanos junto a su padre y madame Durroty sentados en un banco en el campo o un jardín. Siguiendo una disposición vista una y otra vez en los retratos de grupo los cinco se disponen formando una suerte de “escalera” descendente según su altura, pero de nuevo la imagen parece llevar en sí misma una disimetría, una contradicción que aísla al padre del resto de la familia. Él, de nuevo, es el único que no adopta una pose abierta, mirando a la cámara y sonriendo, y se sienta de tres cuartos, creando una diagonal que se opone a la pose frontal de los otros cuatro y que alude a un fuera de campo a la izquierda de la imagen. De nuevo el pasado.



Figura III-17 Ángel F. con sus hermanos y M. Durroty, fotografiados por su padre. Sarlat (Francia), otoño de 1941. Colección de Ángel Fernández.

Sus ropas son también más elegantes de que las del resto, toda su figura es más impostada, más artificial. Además, su cuerpo oculta el ángulo izquierdo del banco en que se sientan que, en cambio, se prolonga por la derecha a continuación de José, el hermano

⁴² Traducción de la autora.

pequeño. Es quizá este extremo vacío del banco el que “choca”: el padre parece sentado a medias en el aire (casi podemos pensar que nunca hubiera estado allí, que se tratase de un montaje malogrado, que su imagen saliese de una antigua fotografía de estudio), como si no hubiera sitio para él en ese banco. En un banco que, en cambio, permanece vacío en el otro lado, no sabemos hasta donde porque la toma está cortada. La presencia entre ellos de madame Durroty, la única que no forma parte de la familia, impide el contacto físico que sí se establece entre los hermanos.

Otra imagen tomada el mismo día me inquieta del mismo modo, me punza. En ella vemos a los tres pequeños, esta vez junto a Madame Durroty (fig. III-17). Todo invita a pensar que la imagen sería tomada por el padre, que no aparece en la imagen. En este caso es la expresión de Ángel, su mirada a la cámara (¿mostrando quizá desconfianza hacia el padre que toma la imagen?) y su pose hierática las que hacen que sólo lo veamos a él, como mirándonos directamente desde ese pasado, testimoniando todavía más este pasado que se resiste a pasar y como si pudiera testimoniar, también, el futuro que le espera: el regreso a España, la condena a muerte, la prisión... como si él asumiera, en ausencia del padre, ese vínculo con el pasado.

La reunión de una familia es convocada para mostrar la normalidad, el fin de la guerra, y de la represión más dura. Y el afán por mostrar lo positivo supera el mero deseo de tratar de mostrar que todo ello no solamente ha acabado, se trata incluso de sugerir que nunca ha sucedido, que no ha sido más que un fantasma⁴³.

A este deseo de mostrar la normalidad hay que atribuir el modo en que los niños son una y otra vez convocados en las imágenes. Volvamos a Enrique y Felipa, a esa fotografía (fig. II-9) en que posaban, en medio del peligro de la guerra (algo que debemos recordarnos una y otra vez, ya que salvo por el uniforme de Enrique, nada en la imagen hace pensar en la situación que vivían) posando junto a las ropitas del bebé que esperaban. Una imagen que muestra claramente cómo el pequeño era deseado, pero en la que, junto a ese deseo, late el peligro que le rodeaba. Fotografiar es una reacción ante el peligro: “en el 200 d. C. cuando los lugares de culto y otros muchos monumentos estaban empezando a derrumbarse, escribió Pausanias su famosa topografía de Grecia”, apunta Benjamin (2013, C 1. 5, p. 168)⁴⁴. Y un acto de nostalgia. Una nostalgia que toma la forma de la melancolía, que la tradición clásica asocia al afán de posesión de lo inalcanzable. Esta

⁴³ Paráfrasis de la condición espectral de comunismo para Derrida que, “est fini et non seulement est fini mais il n’y pas eu lieu, ce ne fut qu’un fantôme” (1993, 170).

⁴⁴ La C corresponde a París antiguo, catacumbas, demoliciones, ocaso de París.

imagen (y otras que veremos) pensada como efecto de la melancolía remite, de nuevo, el deseo por aferrar lo inasible, por monumentalizar esa vida que está desapareciendo. Y allí la melancolía se enlaza, continuando la tradición aristotélica, con la aparición del fantasma, de la fantasía (Agamben, 1995)⁴⁵.

En 1939, cuando su vida tal como la habían conocido e imaginado Enrique y Felipa, comenzaba a desmoronarse, se entregaban a inmortalizar lo que tenían, habitados por la nostalgia de lo que desaparecía y por el temor de perder aquello que tanto esperaban.

Su hijo, Enriquito, ya lo sabemos, nació. Lo hizo justo antes de su cruce de la frontera hacia Francia, tras el cual Enrique fue internado en el campo de Gurs, cuando apenas lo conocía. Felipa y el pequeño encontraron refugio en Condom y desde allí una de sus primeras preocupaciones fue tomarse un retrato que transmitiese a su marido el bienestar de ambos: una fotografía que es, ante todo, un signo de vida (fig. III-18).



Figura III-18 *Felipa Herreros con su hijo Enriquito*, Condom (Gers), Francia, 12 de marzo de 1939. Colección de Henri Tapia Jiménez.

Felipa posa en el centro de la imagen, izando a su pequeño (muy pequeño, demasiado pequeño para sostenerse solo) sobre una mantilla blanca. Una mujer (otra de

⁴⁵ Se establece toda una constelación entre deseo, melancolía, fantasía y alma (aura). Sinesio, por ejemplo, concebirá la fantasía como una especie de “cuerpo sutil del alma que, situado en la punta extrema del alma sensitiva, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños y en determinadas circunstancias, puede separarse del cuerpo para establecer contactos y visiones sobrenaturales” (citado por Agamben, 1995, 59).

las refugiadas españolas) le ayuda a mantenerlo recto de tal manera que ambos puedan mirar tranquilamente al frente y sonreír. Felipa está vestida enteramente de negro, seguramente un luto desde España, y el bebé de un blanco resplandeciente, con una de las pocas ropitas que consiguieron llevarse. Están en Condom, al sur de Francia, posando sobre lo que parece un pedestal o un banco de piedra rodeado de árboles, ¿en una plaza? En el extremo opuesto de este pedestal, a la derecha, se adivina otra mujer vestida de negro, sentada en una esquina, y a la compañera de Felipa, dando la espalda a la cámara. Abajo a la izquierda, sobre su propia imagen, Felipa ha escrito: “a mi querido esposo con mucho cariño. Tu hijo y esposa, 12-3-1939”. Un rastro corporal que refuerza el valor afectivo y probatorio de una imagen en que sólo ellos, y los sentimientos por su padre, cuentan.



Figura III-19 Ed. Fénestra. *Postal del Monumento a los muertos de Condom (Gers)*. Fuente: <http://monumentsmorts.canalblog.com/>

Se ha eliminado todo lo superfluo. Se trata, de nuevo, de sublimar lo que importa. Enrique, el pequeño que aparece en la imagen, hoy sabe perfectamente dónde le tomaron esa primera foto, en la base del monumento a los caídos en la guerra de 1914-1918 (fig. III-19). El fotógrafo, dándose cuenta de qué es lo importante, utiliza el pedestal como un fondo blanco y como un lugar sobre el que alzar al nuevo grupo familiar. Del soldado que avanza en alto del monumento, entre dos columnas, no se ve nada.

Se trata, de nuevo, “hacer como todo el mundo”, de tener esa imagen necesaria; necesaria en todo álbum familiar pero mucho más en este y de cuya urgencia, surge con una visualidad determinada. Aunque se ha resaltado lo que importa, como veíamos en la figura de Esperanza con su hijo, no se ha logrado expulsar todo lo real y la imagen (y el recuerdo) está marcada por varias experiencias. Lo Real aparece en sus límites revelando algo extraño, que no es fácil nombrar: la experiencia de una mujer que, cuando se retrata con su familia, no tiene al padre, no puede acudir a un estudio, no puede evitar, porque vive en la urgencia, la presencia enlutada de una mujer ajena a su familia. Una mujer que un 12 de marzo no puede ponerse un abrigo y sus mejores ropas para ir del brazo de su esposo al estudio, sino que aprovecha la ocasión para tener esa imagen.

Y aprovechan la posibilidad para hacerse otra (fig. III-20): realizada unos instantes después (o antes), en que junto a la madre y el pequeño posan la joven que le ayudaba en la primera foto y el hermano de Felipa, Manuel, de 14 años, también exiliado.



Figura III-20 *Felipa Herreros posando con su hijo Enrique junto al monumento a los caídos en la Primera Guerra Mundial. Condom, Francia, marzo de 1939. Colección de Henri Tapia Jiménez.*

Posan sobre el mismo monumento otorgando el papel central al pequeño pero esta vez el fotógrafo ha incluido completa a la mujer enlutada de la derecha, o al menos vestida de negro, con un delantal. Ésta, ajena a la alegría del grupo, mira con desconfianza a la cámara, con los brazos firmemente cerrados en torno al pecho. Esa mujer vestida de negro, de la que nos sabemos nada, nos habla de la experiencia de los refugiados tanto como ese grupo compacto y sonriente que muestra su supervivencia apoyados sobre un monumento a los muertos de una guerra aun presente y en un tiempo en que en el mundo

se gestaba otra guerra⁴⁶. En la misma imagen quedan inmortalizados estos 5 personajes, junto al recuerdo de los 266 nombres de los caídos que figuran en el monumento, aunque no alcancemos a leerlos. El límite en que la fotografía de este bebé ha sido creada (la urgencia, la imposibilidad de hacerla en otro momento, o de otro modo) ha incluido otras experiencias al margen que debieran estar ausentes de la fotografía de la presentación de un bebé: ¿qué hace allí una mujer ajena a la familia, que mira extrañada como los niños del bautizo de Libertad? ¿quién pensaría en hacer una imagen para el padre de un bebé en que éste pose sobre un monumento a los muertos?

Al mirar esta fotografía pienso en la descripción que Freud realiza de Roma. Allí, nos dice:

(...) donde hoy se alza el Coliseo, podríamos admirar la Domus Aurea de Nerón, desaparecida; en la plaza del panteón no encontraríamos sólo el panteón actual, tal como fue erigido por Adriano, también la construcción original de Agripa; y el mismo suelo porta la iglesia de María sopra Minerva y el antiguo templo sobre la que fue construida (1994, 256)

Como en esta Roma, (ciudad plena de sustratos que para Freud es el símbolo de una memoria útil, no paralizada por el trauma, que identifica con Pompeya) en estos primeros retratos de Enriquito encontramos superpuesto o, mejor dicho, yuxtapuesto, a ese grupo sonriente que se afana por reforzar lo bueno y representarse de la manera más positiva posible, eliminando toda referencia al exilio, pero, sobre todo, aferrándose a su presente que deja huellas claras en la imagen. Y junto a ellos aparecen mujeres solas, de luto por sus muertos y buscando a sus familias; aparecen las guerras pasadas y esas que se gestan en el momento. Conviven diferentes experiencias hechas visibles: el deseo de recordar y conmemorar una guerra, inscrito en el monumento; el deseo de crear una imagen que muestre la supervivencia, ocultando lo negativo, del que surge la propia imagen y, junto a ambos, una espectadora que mira todo y que acaba formando parte de una imagen, quizá por mera desidia de ocultarse, porque, al contrario de lo que sucede a todos los representados que hemos visto hasta ahora, lo que pase con su imagen, parece importarle muy poco.

⁴⁶ En Condom en ese momento había unos 50 españoles, casi todos mujeres o niños, refugiados en una estación apenas preparada. En este Felipa y los suyos pasaron tres meses.

Esta fotografía -como todas, pensando con Kracauer- participa de un doble estatuto: al tiempo fotografía con todo lo que conlleva de objetivo (una retícula, un tipo de papel, un monumento concreto) y objeto de memoria. Enrique, a partir de la misma, recuerda lo que su madre le contó de ese día; pero puede, también, evocar la edad precisa que él tenía en ese momento, así como el monumento en el que posan. Traza una geografía íntima que se inscribe en una colectiva, que podría situarse con una cruz roja sobre un plano de Francia o en un calendario gracias a ese monumento o a esa huella que su madre ha inscrito sobre la imagen⁴⁷.

Se trata de narrar el presente, de aferrarse al mismo. Frente a este modo de actuar, en la urgencia, pero no tanto una urgencia proveniente del peligro sino del deseo de hacer llegar la imagen más rápidamente posible, su marido Enrique se entregaba en el campo a ejercicios que parecían más dedicados a ritmar y llenar el tiempo, confeccionando para su esposa prolijos dibujos como este tren en que ha escrito su dirección (fig. I-21).

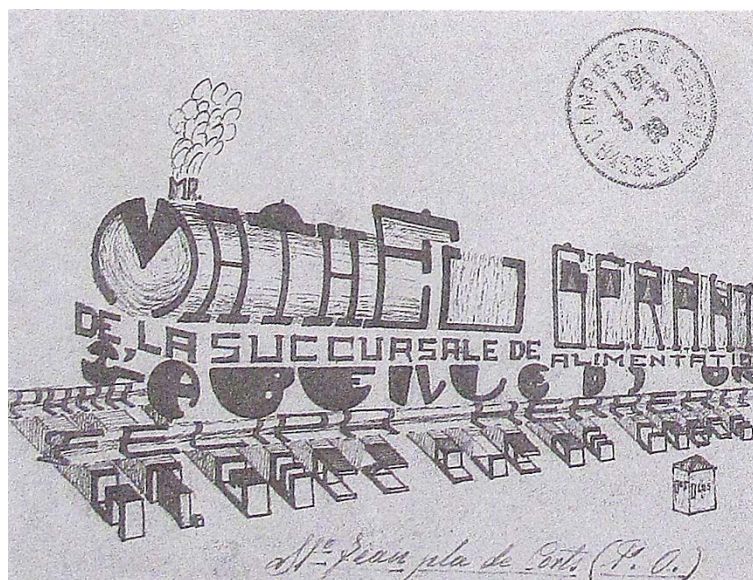


Figura III-21 Carta enviada por E. Tapia desde el campo de Gurs a su esposa el 3 de mayo de 1939. Colección de Henri Tapia Herrerros⁴⁸.

Volviendo a los dos retratos de Felipa y su pequeño, el modo en que se han construido, que puede parecer baladí, los sitúa en un lugar muy diferente a los anteriores retratos de estudio: ya no se trata de suspender el tiempo y habitar en la imagen sino de

⁴⁷ Aunque la familia ha conservado ambas, Felipa escogió la primera, en que la “normalidad” está más lograda y que es más esencial para enviar a su esposo, sólo ella y su hijo cuentan.

⁴⁸ En ella ha escrito, en la locomotora, el nombre de la familia que había acogido a los suyos tras su paso por Condom, incluido el nombre de su tienda (L'abeille d'or) en las ruedas, y en las vías, el de su esposa.

habitar el tiempo, el presente, y representarlo en la imagen. Y en esa representación del presente el espacio es fundamental porque el espacio, con todo lo que tiene de contingente, de efímero, de movable, permite inscribir lo representado en el tiempo y en la memoria. Habitar ciertos espacios (que pueden ser simbólicos, como un bautismo) parece el cauce para alcanzar el presente (o el lugar donde hacerlo) y el cauce, también, para garantizar el recuerdo tanto en términos individuales como colectivos. Los recuerdos serán más sólidos cuanto mejor fijados espacialmente estén (Bachelard, 2012) pero, además, “una verdad, para fijarse en la memoria de un grupo debe presentarse sobre la forma concreta de un acontecimiento, de una persona, de un lugar” (Halbwachs, 2008, 34)⁴⁹.

La visualidad de estas imágenes remitirá al presente, a lo concreto, como el único lugar donde vivir con los otros y donde crear una memoria normalizada. Una memoria que se intuye más sólida, al menos en términos colectivos. En este sentido, ¿este afán por fijar espacialmente los recuerdos no corresponde a un deseo de “monumentalizarlos” tan radical como el de las anteriores fotografías de estudio? Pero, ¿cómo representar el presente recurriendo a un mecanismo todavía tan ritual como el acto fotográfico?, ¿cómo puede mostrar éste otra cosa que, precisamente, el cumplimiento de un acto ritual y que el deseo de enraizarse en un lugar (el de la imagen) determinado?, ¿cómo –ya nos lo hemos preguntado- personas no habituadas a una escritura de sí (mucho menos visual) pueden encontrar recursos visuales para hacerlo?

Una reflexión de Boltanski, me parece relevante: el fotógrafo amateur –dirá- “no busca, al hacer una foto, reproducir la realidad que tiene ante él, sino a hacer coincidir esa realidad con una imagen prestablecida” estas imágenes no “remiten a la naturaleza sino a la cultura” (1981, 6)⁵⁰. Y es en este lugar, el de la cultura (y el de la cultura de los otros) es en el que debemos colocarnos, sobre todo cuando se trata de pensar con imágenes destinadas a ser como las de todo el mundo.

Y es en este lugar donde se abren, paradójicas, con un movimiento ambiguo: el doble deseo de habitar el presente, pero de hacerlo en el lugar de los otros (o de la fantasía lacaniana), en un lugar pleno de referencias simbólicas. Algo que, de nuevo, trastorna el

⁴⁹ En el original: “une vérité pour se fixer dans la mémoire d’un groupe doit se présenter sous la forme concrète d’un évènement, d’une figure personnelle, d’un lieu”, traducción de la autora.

⁵⁰ Refiriéndose a las que denomina *images modèles* de sus *Compositions* (1975). Sobre esto ver la nota 69 capítulo I.

espacio y el tiempo, esas dos “condiciones materiales a las que la vida está sometida” (Richir, 1991, 18).

Al contrario que de lo que parece solicitar la construcción de una memoria colectiva (Halbwachs, 1968, Assman, J, 2010), el único modo de ver, aprehender o habitar (experimentar fenomenológicamente) el presente, exige, precisamente, la abolición de toda referencia simbólica. Richir lo explica claramente con la ayuda de Michelet al decirnos que, si los hombres no han visto nunca su país

(...) es porque este, casi completamente codificado, no era para ellos otra cosa que un mapa simbólico, un tejido penetrado por el tiempo histórico, marcado y dividido por las diferencias sociales y los viejos conflictos, imantado por las ambiciones satisfechas o perdidas, ocupado por lo social más que habitado por los hombres⁵¹.
(citado por Richir, 1991, 18-19)

Esta situación, que para Michelet acabará con la revolución francesa, es la que muestran las fotografías de los derrotados: unas imágenes plenas de referencias simbólicas, donde todo el mundo pueda saber dónde están, en las que el tiempo se refleje en las imágenes de los niños que crecen, o en calendarios. Para ello posarán, por ejemplo, en los lugares más reconocibles de las ciudades, ante sus monumentos, escenificando los ritos sociales necesarios, fuesen o no ciertos. Podemos sospechar que este tipo de retratos como en la visualización del deseo de recordar; deseo que se entrelaza (y parece imponerse) a la posibilidad de habitar el presente⁵².

3. Tirar para adelante, “faire avec...”

A través de sus fotografías domésticas los republicanos tratan de construir una apariencia de normalidad (recordamos: “hacer como” y no “ser como”, aunque sea quizá ser como la fantasía subyacente), y para ello realizan una selección cuidadosa de su propia realidad (qué es lo que debe ser mostrado) y reflexionan sobre su representación afanándose, sobre todo, por mostrar y comunicar la supervivencia. En cierto modo son imágenes tan

⁵¹ En el original : “ Si les hommes n’ont jamais vu son pays auparavant, c’est que celui-ci, presque entièrement code, n’était pour eux qu’une sorte de carte symbolique, un tissu investi par le temps historique, marqué et divisé par les différences sociales et les vieux conflits, aimante par les ambitions satisfaites et déçues, occupe par le social plutôt qu’habite par les hommes ”, traducción de la autora.

⁵² En este contexto podríamos pensar, con Nora, que si “habitáramos nuestra memoria no tendríamos necesidad de consagrarle lugares” (1984) y que si habitáramos nuestro presente no tendríamos necesidad de representar el presente en nuestras fotografías. Él (el presente) aparecería sólo y no codificado por lo social.

meditadas como las del capítulo anterior. En este contexto se impone acudir a imaginarios claros: se ha sobrevivido y se ha hecho en un espacio y un tiempo concretos que serán continuamente puestos de relieve: la representación de la ciudad, por ejemplo, tendrá gran importancia, resaltando a menudo sus aspectos más reconocibles o estereotipados.

Sucede lo opuesto a lo descrito por Michelet: las referencias no desaparecen, sino que se buscan: lo social, lo codificado (“todo eso que siempre han sabido, que se acumula, en la conciencia colectiva, siglos de historia, de opresión de miserias, de alegrías breves y de desgracias persistentes”, [Richir, 1991, 18-19]⁵³) ocupa la imagen.



Figura III-22 *La familia de Rómulo Almazán en la Gran Vía. Madrid, c. 1950. Colección de Sagrario Aznar Almazán.*

Por ejemplo, la siguiente imagen de Rómulo Almazán lo muestra en la Gran Vía (fig. III-22)⁵⁴. A la izquierda se lee el final de la palabra “Madrid” en un gran rótulo y es en este espacio público donde Rómulo, combatiente en los frentes de Valencia y Madrid, reunido con su familia tras la guerra, decide retratarse. En esta imagen Rómulo y su mujer posan, bien vestidos, él sonriente, alzando a su pequeña en brazos, confiriéndole el papel central en un gesto que como vemos reaparecerá una y otra vez en este periodo. Junto al deseo de mostrar que se “tira para adelante” lo cotidiano penetra en una fotografía no del

⁵³ El texto original completo: “Et noms, noms de pays, de lieux, de personnes. Ce n’est pas tout cela qu’ils des découvrent, cela qu’ils savent parce qu’ils l’ont toujours su, et où s’entassent, dans la mémoire collective, des siècles d’histoire, des siècles d’oppression et de misères, de bonheurs brefs et de malheurs persistants Si les hommes n’ont jamais vu son pays auparavant, c’est que celui-ci, presque entièrement code, n’était pour eux qu’un sorte de carte symbolique, un tissu investi par le temps historique, marque et divise par les différences sociales et les vieux conflits, aimante par les ambitions satisfaites et déçues, occupe par le social plutôt qu’habite par les hommes” traducción de la autora.

⁵⁴ La Gran Vía será un lugar privilegiado y repetido en Madrid junto a la calle Alcalá, donde, por ejemplo, retomando una colección ya conocida, la de Ángel Fernández hace fotografiar el día de su liberación de la prisión de Ocaña, en esa imagen, la reja del Banco de España con sus caduceos, aparece perfectamente reconocible de fondo.

todo monumentalizada en la que el descuido es posible, como manifiesta la aparición a la izquierda de un madrileño que el fotógrafo (no sabemos quién fue) no se molestado en eliminar del encuadre y que parece interrumpir su conversación para mirar a la cámara.

Tras ellos aparece la Gran Vía, en perspectiva. Lo que sugiere este tipo de imágenes es, precisamente, la estrecha relación que une espacio y memoria a la que ya apuntaban textos mnemónicos clásicos (“la memoria artificial consiste en lugares e imágenes”, según la *Retórica a Herenio*⁵⁵ [Ricœur, 2000, 74]) y que los recuerdos serán más sólidos cuanto mejor anclados espacialmente estén (Bachelard, 2012)⁵⁶.



Figura III-23 Camila Galán Navarro y sus hijos en Melilla, finales de la década de los 40. Colección particular de Federico Romero.

Espacios físicos y simbólicos (Halbwachs, 2008) ocupan las fotografías. A ellos, hay que sumarles *lugares* que son los propios de la intimidad, me refiero a temas, gestos, poses. La imagen recurre a espacios concretos, pero ante todo se constituye ella misma en “lugar común”, ese en que los padres alzan a los niños en sus brazos o los sitúan en el centro de una calle. Observamos algunas fotografías de Camila Galván Navarro (fig. III-23), cuyo marido, médico con el gobierno republicano, fue destituido de su puesto en Madrid y enviado a Melilla donde, gracias a amistades de su familia, consiguió establecerse como médico. En su nueva ciudad Camila posa en los lugares más reconocibles de ese modo que ya consideramos un “lugar común”: muy arreglada,

⁵⁵ El tratado anónimo romano *Rhetorica ad Herennium* (siglo I a.C.) sienta las bases, junto a los *Diálogos del orador* de Cicerón, de la memoria artificial. Sobre esto ver Yates, 2005, aunque este tipo de técnicas han influido también los trabajos de Ricœur, 2000 o Assmann, 2010 y

⁵⁶ A partir de esta idea, Bachelard defenderá una historia hermenéutica en que la memoria se construye emplazando los recuerdos en los espacios de nuestra intimidad, algo que se inserta en la misma tradición mnemónica clásica.

levantando a su hijo con una gran sonrisa y un gesto de orgullo. Después vemos a su hijo, más mayor, que posa, quieto, con sus amigos ante el fondo de una ciudad que vive tras ellos, viviendo su presente en espacios simbólicos que pueden ser más reales que los empíricos (Clero, 2008, 63*).

Un destino similar siguió Luis Calandre y sus imágenes. Este, también médico republicano, logró, gracias a su excelente reputación como neurólogo, volver a establecerse tras la guerra, destituido de todos sus puestos oficiales y con su hijo en prisión. En su colección, de una amplitud considerable, no queda una sola imagen entre 1937 y 1941, año en que su hijo salió de la cárcel. Cuando este esté libre y la situación de la familia se normalice, sus fotografías se reunirán -tratando ellas mismas de regresar a esa normalidad- con las gestadas antes de la guerra: la familia vuelve a retratarse al estudio de Alfonso, como antes de la guerra, Luis parece olvidar el presidio de su hijo, la multa sobre sus bienes, la represión de que ha sido objeto, y tira para adelante o, como dice Certeau, simplemente, “*fait avec*”, como sugieren las imágenes de inicios de los 40 de su colección (fig. III-24).



Figura III-24. Fotografías de la colección de Luis Calandre entre 1942 y 1945. De izquierda a derecha: Luis Calandre, *Una de sus hijas*, Josefina Calandre, *paseando con su marido por la calle Alcalá y la Gran Vía* en 1942 y 1945 y Alfonso, *Retrato de Josefina Calandre*. Madrid, marzo 1943.

En ellas Josefina, la hija mayor, revisita con su marido algunos de los lugares emblemáticos de la capital: la Gran Vía, la Calle Alcalá, portado incluso un abrigo de pieles. Junto a estos, lugares comunes, aprehensibles por todos, aparecen otros lugares comunes a su vida anterior a la guerra, como el estudio de Alfonso en que solían

fotografiarse⁵⁷. Y aparecen otros lugares simbólicos comunes a los que aferrarse tras la guerra como el nacimiento de un pequeño cuya visita a la casa familiar de la Castellana queda inmortalizada con su imagen en el mismo balcón con todos los miembros de la familia y también con su padre que lo alza orgulloso (fig. III.25). Por último, ya en la década de los 40, las fotografías de esta familia nos devuelven imágenes de las primeras vacaciones, otro modo de unir en el álbum el presente con ese pasado anterior a la guerra acudiendo a los mismos lugares: como las madrileñas estaciones de esquí o San Sebastián, cuya blanca barandilla ante la playa de la Concha será el lugar preferentemente escogido para retratarse.



Figura III-25. Páginas del álbum de Luis Calandre dedicadas al nacimiento de los nietos. Cartagena y Madrid, mayo 1948. Fotografía de la autora. Detalle de la fotografía de abajo a la izquierda. Colección de Cristina Calandre.

El mismo lugar escoge Juanita cuando envía a su marido, exiliado en Francia, una imagen en que le muestra algo que para él era familiar: una fotografía suya con su hijo Andrés posando en el curso de un paseo por la playa de la Concha en San Sebastián en

⁵⁷ Aunque estas fotografías muestran un quehacer típico tras la guerra, como hemos visto, quiero aclarar que no serán la norma en las imágenes de la familia Calandre que durante toda la década de los 40 cesará casi (a excepción de estas imágenes y otras que los muestran en el balcón de su piso en la Castellana –en ese momento Avenida del Generalísimo– con un bebé [fig. III-25]) de fotografiarse en Madrid y casi nunca en el interior de su casa de la Castellana, que aparecía mucho hasta los años 30. El lugar donde representar a la familia se traslada a la casa familiar en Cartagena donde seguía viviendo la madre de Luis. Allí se retratan incansablemente en los años 40 habiendo cientos de fotos que son casi la misma: donde cada miembro de la familia posa en los mismos lugares o aparece consagrado al reposo o las actividades del campo.

1948 (fig. III-26). Elegantes, pulcros, sonrientes, le están devolviendo una imagen en la que el tiempo parece el mismo de antes de la guerra, en un lugar que él puede reconocer y bajo el aspecto de unos veraneantes. Una representación que sigue contumazmente los códigos de una fotografía de turistas, ante la cual un espectador externo difícilmente especularía su destino de servir a establecer una comunicación con el exilio, al que devolver, de nuevo, la imagen de un país y unos hábitos que no han cambiado, pese a todo.



Figura III-26 Retrato de Andrés Hernández y su madre en la Playa de la Concha y reverso del mismo. San Sebastián, 1943. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.

Todas ellas son imágenes meditadas, en que con gran economía de medios se trata de contar lo más importante, de representar esa normalidad. En las que el acento se pone en lo reconocible sobre lo cotidiano. En las que la experiencia, en los términos de Richir –esa que permite una aprehensión liberada de toda referencia simbólica precedente- está excluida y en las que corremos el riesgo de pensar que lo que nos muestra es tan breve, general y pobre en significado “como la mayoría de las inscripciones que leemos sobre las tumbas” (Halbwachs, 1968, 100)⁵⁸. En cambio, serán precisamente estas referencias las que sirven a constituir su disfraz de normalidad y, además, a garantizar una

⁵⁸ En el original “ aussi courte, générale et pauvre de sens que la plupart des inscriptions qu'on lit sur les tombeaux ”, traducción de la autora. Y continuará : “C'est que l'histoire, en effet, ressemble à un cimetière où l'espace est mesuré, et où il faut, à chaque instant, trouver de la place pour de nouvelles tombes”

aprehensión colectiva, hablándonos de un mismo anhelo: el de aferrarse al presente, a un presente cuya intimidad es siempre difícil de representar y en el que se recurre a elementos reconocibles porque parecen una garantía de transmitirse y perpetuarse mejor.

En el caso de fotografías marcadas por la experiencia del exilio, sea interior o exterior (poco importa, todos ellos están fuera del que debiera ser su lugar), escoger como escenario la ciudad en sus aspectos más reconocibles ofrece también un aspecto informativo, casi probatorio: los familiares pueden ver cómo es esa nueva ciudad donde viven los suyos y el éxito con que se han integrado en la misma o, al contrario, los exiliados pueden ver cómo continúan las cosas en un país que han dejado pero que, en las fotografías, vuelve junto a la imagen de sus seres queridos mostrando esos lugares familiares con los menores cambios posibles. De este modo pueden *habitar* juntos el espacio de esa imagen; poco importa que lo que ella represente sea un espacio ajeno, impuesto por otros; en sus retratos pueden mostrar lo que les importa, como la permanencia de ciertos lugares pese a que estos no sean ya los mismos, donde han cambiado incluso en las cosas más nimias, como el nombre de la calle⁵⁹.

Esa voluntad de “tirar para adelante”, de mostrar que se vive como todo el mundo y hacer visible todo lo que hay de bueno crea una tensión en las imágenes que se mueven, siempre, en el terreno de la fantasía. En ellas se materializa lo imaginado, pero esto no oculta totalmente lo real. Y lo real es este caso es esa certeza de no tener las mismas preocupaciones, de ser los derrotados y esto regresa siempre, como si el pasado estuviera incrustado en el presente y la guerra y la derrota pudieran materializarse y volver (*revenir*), como los espectros.

4. Las fisuras.

Être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui, au fond, n'a jamais eu la forme de la présence
(Jacques Derrida)

Cuando el padre de Rafael Poveda tomó esta fotografía de su pequeño un invierno a inicios de los años 50 frente al “Hospital de Cruces” de Baracaldo, en cuya construcción trabajaba, parece estar mostrando, al tiempo, la reconstrucción del país y la de su vida,

⁵⁹ Recordemos que una gran parte de los exiliados en Francia volvieron a España. Algunos incluso a sus propias ciudades que ya no sentían como suyas. “Ils nous l’ont volée”, diría, refiriéndose a Barcelona, Joaquim Marín Carballol (Marín-Dòmène, 2013).

lejos de Madrid donde siempre había vivido. Con una gran economía de medios ha reunido todos los elementos de su nueva vida en ese exilio interior al que se vio obligado a partir con los suyos: el hospital en que trabajaba, que lleva implícito el lugar de su nueva residencia (el País Vasco), así como su pequeño nacido tras la guerra.



Figura III-27 Rafael Poveda frente al Hospital de cruces, Baracaldo, c. 1950. Colección de Miriam Parra.

Junto a lo que la imagen se afana en representar (la supervivencia, el avance) en la fotografía duermen otros estratos: de nuevo, por una parte, aquellos datos objetivos que aparecen en toda fotografía, un saber que podría compararse con el *studium*, un “infra-saber” (Barthes, 1980)⁶⁰ que nos informa sobre la arquitectura en la España de los años 50, sobre los modos en que un niño se vestía en esa época o, pensando en la fotografía, sobre las cámaras o papeles utilizados. En que resuena, como un murmullo, como una música de fondo, un imaginario popular en ese momento tanto en el ámbito “institucional” como íntimo: el de la construcción, o a la reconstrucción. Se acabó posar ante un telón de fondo de un fotógrafo: el fondo, ahora, es un edificio en construcción, enorme, lo real, o –como no puede ser de otro modo- una parte de lo real cuidadosamente escogida.

Una imagen perteneciente al espacio de lo íntimo que se ancla en el tiempo y el espacio gracias al gigantesco edificio en construcción: el hospital más grande del País Vasco, conocido como el hospital de Cruces por el barrio en que se encuentra y que se

⁶⁰ Que es el trasunto de lo que Kracauer (2006) denomina simplemente “fotografía” frente a “imagen de la memoria”.

inauguraría poco después de la toma de esta imagen, en 1955, bajo el nombre de Ciudad Sanitaria ‘Sotomayor’, en homenaje al periodista y fundador de las Juventudes de Falange, Enrique Sotomayor Gippini, muerto en Rusia en 1941 mientras luchaba con la División Azul.

Hasta aquí, nos diría Barthes, nada de especial. Son otras las cosas que nos *punzan* en la imagen: la elección de fotografiar al niño, solo, junto al Hospital con el contrapicado que iguala a ambos, la propia pose del pequeño entre desvaída y decidida, con una mirada lanzada directamente a la cámara que me hace pensar en una carta que, el 29 de agosto de 1929, Gramsci envió a su esposa comentando un retrato que ha recibido de su hijo que, “(...) abre mucho los ojos ante ese chisme misterioso, sin estar convencido de que no haya una sorpresa un poco dudosa; (...) ¿por qué, si no, le han dicho que mire en esa dirección y no se mueva?” (1975, 116).

Como Giuliano, el hijo de Gramsci, también Rafael abre mucho los ojos, y posa, serio, como los niños que hemos visto en el primer capítulo o como Kafka en esa fotografía que poseía Benjamin y le parecía la representación más conmovedora de la “breve y triste infancia” (2004, 59). Aunque a partir de otras instantáneas realizadas el mismo día cabe suponer que es su padre quien ha tomado la foto, Rafael lo mira como si fuera un fotógrafo que le asustara, preguntándose porqué su padre le ha colocado allí, sólo, en medio de las malas hierbas que crecen en el solar de las obras. Porqué este se ha agachado, o puesto de cuclillas (como permite suponer el encuadre en contrapicado) para tomar la imagen.

La respuesta, cuando miramos la imagen, parece simple: es el único encuadre posible que permite mostrar juntos al niño y al gigantesco hospital que, pese a todo, no aparece completo. De esta decisión, de la que surge una imagen en que se combina la historia individual y la colectiva (la de unos desplazamientos internos, la de un país en reconstrucción de la que se ocupan, frecuentemente, sus vencidos) emana un cierto malestar (*malaise*) en la representación (Didi-Huberman, 1996, 157). Rafael parece completamente indefenso y, en su indefensión, contumazmente aferrado a la determinación de mostrar eso que su padre desea: el ascenso, la supervivencia, la reconstrucción tras la guerra, la dignidad. Como si fuera consciente (¿por la actitud de su padre?) de que su mirada se encontrará en el futuro con numerosas miradas y quisiera conseguir de ellos una mirada interesada. Pero nos mira desde ese contrapicado que desequilibra, además, la composición: la simetría no es perfecta, el edificio en diagonal descendente parece estar cayéndose y hace pensar más en una ruina que en un edificio

que se alza. Esto es lo que nos (me) impacta: el evidente esfuerzo por mostrar la supervivencia y el avance y el relativo fracaso al materializar esa *fantasía* en que lo que se construye parece derrumbarse ante nuestros ojos y el niño en que se cifra el avance parece tan desvalido.

Cuando *lo Real* no logra ocultarse, ya lo hemos dicho, vuelve bajo apariencias espectrales. En este caso, en la imagen no vuelve un espectro del pasado, conscientemente invocado en la figura de un ausente o en una materialidad obsoleta, sino algo más sutil. Pensamos con Derrida que “être hanté par un fantôme, c’est (...) avoir la mémoire de ce qui, au fond, n’a jamais eu la forme de la présence”⁶¹ y siguiendo la lógica derrideana, vemos en esta imagen el espectro de algo que nunca se había hecho presente en las fotografías familiares: la derrota, vivida pero nunca hecha visible, huida tan largo tiempo en las fotografías. Lo que quiero dejar claro es que, cuando hablo en este contexto de una *hantise* por la derrota, quienes viven esa hantise son las imágenes⁶². Y, junto a esta derrota, que *hante* la imagen, aparece también el pasado, cifrado en un modo de fotografiar todavía marcado por el deseo de convertir la imagen en un monumento.

Esta imagen llega hasta nosotros hoy, “rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo” (usando el bello oxímoron de Sala-Sanahuja, 2009, 20) y nos presenta, intacta, la derrota, que se había tratado de ocultar bajo la máscara del pasado. Lo espectral, que siempre asociamos a lo inmaterial, puede ser contundente, y en su contundencia, puede rasgar el tiempo, abrir una puerta estrecha a ese pasado a través de la cual, mirando a Rafael nos parece oír la voz de su padre que, quizá, gritaría (tomando prestada una voz ajena), que lo que no puede perdonarle a Franco es una cosa, “que no se me olvidará hasta que me muera, que me tuve que salir de mi tierra y venirme aquí”⁶³.

Nos movemos en un lugar muy complejo. En que es difícil transitar y situarse entre todo lo que resuena en una imagen, desorientados por su normalidad material y obligados a colocarnos una y otra vez en el lugar de quienes crearon estas imágenes. Como ha mostrado de Certeau (1990) y ejemplifica la figura de *Pierre Menard*, las mismas palabras quieren decir cosas muy distintas, depende de quien las escriba. Es lo

⁶¹ “Estar ocupado (*hanté*) por un fantasma es tener la memoria (...) de lo que, en el fondo, no ha tenido nunca la forma de una presencia”, traducción de la autora. Tomado de la entrevista a Derrida de la película *Ghost Dance*, de Kenneth McMullen (1983, 15’15).

⁶² De nuevo me sitúo claramente en ese lugar, que es el de toda la investigación, que defiende que las imágenes son un lugar donde vivir otra vida; pero son, también, independientes de quienes aparecen en ellas, viven su propia vida, con sus supervivencias, sus *hantises*, etc.

⁶³ En este caso la voz de otro albañil en Bilbao que todavía en 1980, ante el edificio que construía decía estas palabras en el documental de Cecilia y José Juan Bartolomé, *No se os puede dejar solos*, (min.51’03)

mismo para las imágenes. Por ello debemos situarnos en el cotidiano de una familia forzada a un exilio interior en el que salía adelante y cuyas imágenes no son unívocas.



Figura III-28 Detalle del álbum familiar de la familia Poveda. Rafael y sus padres en el Hospital de cruces. Bilbao, c. 1954. Colección de Miriam Parra Poveda.

El mismo día se tomaron otras tres fotografías. Rafael y el hospital reaparecen en toda la secuencia, pero esta deja ver el tiempo desarrollarse ante la cámara como hemos visto en el caso de los exiliados junto al Garona o de los niños gallegos desayunando (fig. I-8, y figs. II-3 y II-4). La secuencialidad permite ver el paso del tiempo, prologar las imágenes, reconstruir el momento; las sombras indican la plaza del fotógrafo, sus desplazamientos. Las tres se han dispuesto juntas en el álbum: de izquierda a derecha, las dos primeras muestran a Paquita, la madre, con el pequeño Rafael en su regazo y son prácticamente idénticas salvo por el encuadre más abierto en la segunda. Entre una y otra podemos adivinar el paso del tiempo. Al padre pidiéndoles hacerse otra foto, en que se vea mejor el edificio, o en la que sonrían más. Las expresiones cambian, muy poco, Rafael se ríe, la madre sonríe resignada.

Las fotografías, quizá de manera inconsciente, son clásicas: tienen una gran simetría y el edificio no parece tan importante, es casi como un fondo para Paquita que aparece al modo de una *madonna* en el centro de la composición sujetando a Rafael. El gesto de la madre y, quizá, cierta pericia del fotógrafo, el padre en este caso, crea una *composición*⁶⁴ reconocible marcada por la simetría y en la que el edificio del fondo ha

⁶⁴ Al utilizar esta expresión pienso, de nuevo, en las fotografías que conforman la obra *Compositions* de Boltanski a las que él denomina *images modèles* y que muestran lo estereotipado de las producciones de

dejado de ser un documento gráfico de la situación de la familia para devenir un elemento de la representación, una suerte de “trono” para la *madonna*. Rafael, acompañado de su madre, esta vez sonríe a la cámara, percibiendo a su padre tras ella, o consolado por su madre que le sujeta en su regazo.

Ahora es el momento de Paquita (fig. III-29).



Figura III-29 *Detalle del álbum familiar de la familia Poveda. Rafael y su padre en el Hospital de cruces. Bilbao, c. 1954. Colección de Miriam Parra Poveda.*

Ella, quizá por impericia, toma una imagen algo desequilibrada: en este caso el edificio se alza hacia la derecha lo que, junto con el gesto de alzar al pequeño y el encuadre que muestra el edificio completo por primera vez, consigue transmitir de una manera más lograda el avance que ninguna de las anteriores. En ella, el padre mira a Rafael, sonriente, y Rafael a su madre tras la cámara, sonriendo levemente, como contento de estar siendo retratado así de alto, en los brazos de su padre.

Muchos de los elementos que aparecen en cada una de las fotografías se ven reforzados por el modo en que las imágenes han sido incluidas y presentadas en el álbum (fig. III-28). Todas se han colocado juntas en una disposición dinámica, componiendo también una diagonal, en la que nos parece ver de nuevo el mundo ponerse en movimiento a través del deseo; logran nuevas relaciones con el espacio y el tiempo; en ellas parece habitarse el presente. El malestar provocado por la primera imagen en que Rafael estaba

fotógrafos amateurs, sobre las que afirma Boltanski: “en regardant el album de la famille D... je me suis aperçu que ces images n'étaient que le témoin d'un rituel collectif. Elles ne nous apprennent rien sur la famille D... mais nous renvoyaient à notre propre passé” (1981, 7) instaurando de nuevo el paso entre lo colectivo y lo individual.

sólo se difumina, se expulsa al fantasma de la derrota y de la guerra, no en todas las imágenes late de un modo tan claro su deuda con el pasado. Como nos dice Derrida, el espectro “aparece y reaparece y entre sus apariciones es invisible” y esto es lo que sucede en las colecciones de los derrotados, en ellas los espectros son inasibles, aparecen y desaparecen, pero siempre están allí, al acecho, nos miran “no verles” (Derrida, 1993 26)⁶⁵, encantan, ocupan (*hantent*) el presente e instalan en estos álbumes un régimen de *revenences et hantises* que se prolonga en el tiempo.

Estas fotografías (y todo el álbum) son, bajo su banalidad material un *lugar* –igual que lo eran los primeros retratos analizados- al servicio no tanto de la melancolía sino, ante todo, del deseo, edificado por él, donde los representados pueden “entrar en contacto con un mundo que le es más cercano que cualquier otro y del que dependen, más directamente que de la naturaleza física, su felicidad y desventura” (Agamben, 1995, 63)⁶⁶. Este mundo que les es tan cercano es precisamente esa *fantasía* de normalidad, ese en que los logros más importantes de su familia y sus pequeñas resistencias cotidianas quedan fijados para siempre; y ese lugar donde construirla, en que se juega su felicidad y desventura, es la propia imagen, donde tiene lugar ese real que es más real que la realidad física⁶⁷.

Para los padres de Rafael (para otros) la posibilidad de vivir en ese mundo, parece pasar, ante todo, por seleccionar ciertos aspectos de lo real que sirvan a retratar lo más positivo de su nueva vida, de aferrarse a ellos. En otros casos las dificultades para conseguir imágenes que puedan servir a una representación más positiva que la realidad física son enormes, por razones evidentes. Pienso, por ejemplo, en los presos, ¿cómo conseguir una cámara, vencer la censura, tener una imagen digna de la individualidad que cada día trataban de menoscabar? Cuando se puede hacerlo, no se trata únicamente de resaltar lo más positivo de lo real, que poco había, sino de, más bien, esconderlo y construir otro real en la imagen y, siempre, moviéndose en el terreno de otros, en un lugar ajeno.

⁶⁵ “Cette chose nous regarde pendant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là”.

⁶⁶ Aunque en este caso el análisis nos lleva lejos de la melancolía, el lugar que constituye la imagen puede definirse con las palabras con que Agamben describe el lugar abierto por el melancólico: un espacio “que no es ni la alucinada escena onírica de los fantasmas ni el mundo indiferente de los objetos naturales” (1995, 63).

⁶⁷ Sigo pensando en términos lacanianos cuando me refiero a fantasía, cuya proximidad con la melancolía ya se ha señalado. Pero cuando hablo de melancolía –como aquí y en el capítulo precedente- quiero señalar, como indicaba en la introducción que el comportamiento del melancólico (con lo que implica de negación del presente) supone un acto de resistencia política que pasa por dar la espalda a ese presente, por negarse a formar parte de él, de celebrarlo.

5. “Escribir con un lenguaje ajeno”

No todos los derrotados podían tomar su cámara automática, o la de su vecino, y hacerse una fotografía. En los lugares donde la represión cotidiana era más fuerte (pensemos en la cárcel o en los campos de concentración y de internamiento) las posibilidades de tener una imagen propia con la que, al menos, comunicar su supervivencia, con la que *salvarse*, eran muy raras y, cuando aparecían, estaban rígidamente normalizadas en todos sus aspectos: qué días podían fotografiarse, dónde, cómo, qué puede mostrarse y qué debe ser ocultado⁶⁸.

En algunos casos como el de Aurora, la madre de Libertad, se pueden lograr una cierta cantidad de imágenes, pero con ellas poco, casi nada, podemos saber de su vida cotidiana en el campo, en un deseo seguramente compartido por ella y los responsables de la institución⁶⁹. Pero para muchos estas posibilidades simplemente no existían y dejar un testimonio, pasa necesariamente por dejarlo marcado por las huellas de la represión que quiere huir: ¿cómo evitar el rostro de Franco en las cartas, como disfrazar los barracones?, ¿cómo conseguir tomarse una imagen? y, sobre todo, ¿cómo crear algo propio dentro de lo ajeno?

Parece más fácil refugiarse en otro lugar, como el que construía para su hijo un recluso en el campo de concentración de San Marcos (León), cuando le decía “aquí, en este pueblo donde está padre, hay muchos dulces, nata, churros, buñuelos” (Sierra Blas, 2016, 129)⁷⁰. Un deseo que comprendemos perfectamente si pensamos en las imágenes que en ese momento se difundían de ese lugar, como el siguiente fotograma que muestra a los reclusos en una ceremonia religiosa (fig. III-30). Cuando la única posibilidad es enviar una imagen como esa, ¿no es mejor refugiarse en las palabras? Aunque esas palabras estaban igualmente sometidas a una materialidad prescrita por el régimen

⁶⁸ Salvo la prohibición de tener cámaras fotográficas que, como todo efecto personal, eran confiscadas, no he logrado encontrar una normativa general que regulase la toma de las fotografías, como sí sucedía para la correspondencia. Todo parece apuntar a que no existía otra cosa que una prohibición general y, para los casos en que se permitían las fotografías (los días de la Merced, Reyes, etc.) cada institución manejaba sus propios reglamentos de un modo más o menos explícito. En todo caso, la entrada de un fotógrafo (un profesional con un estudio o un periodista) estaba siempre regulada.

⁶⁹ Nos situamos en el mismo lugar paradójico que en el capítulo precedente, en que las limitaciones materiales impuestas por la autarquía de las que resultaba una imagen que aludía al pasado coincidían con el deseo de quienes se las tomaban. Esto complica los análisis porque es difícil saber hasta qué punto lo mostrado emana del deseo del retratado y hasta qué punto de los límites materiales existentes, de la exigüidad del espacio en que se vive. Al tiempo, se configura un escenario interesante en que los límites íntimos y los sociales establecen correspondencias.

⁷⁰ Carta de Josep Fortuny Torrens a su hijo del 29 de abril de 1939.

franquista y llegaban a las casas de los seres queridos en una tarjeta que portaba la efigie del dictador y el sello de la censura militar.



Figura III-30 Francisco Lorenzo *Prisioneros en el campo de concentración de San Marcos (León) en una ceremonia religiosa en.1939*. Fuente: Filmoteca de Castilla. Fondo “La Gafa de Oro”.

Los mismos que vemos en esas cartas que Luis Calandre, -a quien hemos visto en libertad y a su familia paseando por la Gran Vía madrileña (fig. III-24 y 25)-, envió a su casa desde el mismo lugar en el mismo año, las cuales comenzaba invariablemente por la fecha seguida de la expresión “año de la victoria”. Estas palabras, que no eran necesariamente impuestas, le parecían una garantía para que su voz llegase a los suyos⁷¹.

Junto a sus palabras, afanadas en tratar de mostrar que estaba bien, las marcas de la represión llegaban a su casa, y viceversa, él podía adivinar los cambios del cotidiano en el exterior cuando, por ejemplo, debió de dejar de dirigir sus cartas al Paseo de la Castellana para hacerlo a la Avenida del Generalísimo (fig. III-31)⁷². El control sobrepasaba la mera materialidad de las cartas; afectaba también a su longitud (ceñida a la tarjeta) y a los momentos en que estas podían ser escritas, impidiendo a Luis, y a cada prisionero, abandonarse a un deseo repentino de escribir y, cuando podía hacerlo, debía ser “sentado sobre unas mantas, usando la maleta como mesa”⁷³; pero, pese a todo, lograba encontrar sus palabras, moviéndose en ese lenguaje ajeno.

Estas limitaciones en la correspondencia se radicalizan cuando hablamos de imágenes. Las posibilidades de tomarse una fotografía estaban mucho más limitadas; pero

⁷¹ Sierra Blas (2016) recoge casos todavía más radicales, como el de presos que llegaban a pintar el rostro de Franco en sus cartas para garantizar que estas salieran de prisión y llegasen a su destino.

⁷² Vemos de nuevo la querella simbólica en torno a los nombres, cuya ideología, en el seno de la ciudad el propio Benjamin también señalaba (Bailly, 2000, 66)

⁷³ Carta de Luis Calandre a sus padres el 24 de abril de 1939, sin publicar, colección de su hija Cristina Calandre.

pese a ello algunas imágenes sirven a los presos para escapar de la realidad que les rodea, para subjetivarse habitando otro espacio, viviendo otra vida al menos en la imagen, en ese lugar que permite borrar lo Real y dar un principio de realidad a esa vida otra. Y en estos intentos, simples, conmovedores, vemos de nuevo escribirse al margen otra parte de esa historia que es la de los derrotados.



Figura III-31 Dos tarjetas enviadas por Luis Calandre a su familia desde el campo de concentración de San Marcos (León) en 1939. Colección de Cristina Calandre.

Para contar estos intentos, volveré sobre uno de nuestros protagonistas más recurrentes: Ángel Fernández, que el 25 de septiembre de 1960 se hizo fotografiar en un despacho de la prisión de Ocaña (fig. II-32). En el retrato resultante todo trasluce una gran dignidad laboriosa: Ángel se dispone a escribir sobre un despacho ordenado pero que denota actividad, mira serio a la cámara portando una reluciente camisa blanca y una corbata bajo un jersey abierto desenfadadamente. El retrato se tomó el día de la Merced, uno de los pocos en que se autorizaba a los presos, entre otras cosas, tomarse fotografías y nada en ella hace pensar que estamos ante un preso sino casi ante uno de los dirigentes de la prisión⁷⁴.

⁷⁴ Como he señalado, no he podido encontrar un reglamento general que normalizase el uso de cámaras fotográficas en prisión. Seguramente habría normas específicas para cada institución. Diversos presos entrevistados a este efecto señalaban simplemente la más estricta prohibición, la misma que se deduce de Puicercús Vázquez (2018). En los archivos de la prisión de Ocaña, donde se tomó esta imagen, no se han encontrado otras imágenes que las de los expedientes.

La imagen la hizo Santi⁷⁵, otro de los presos, y en ella, Ángel muestra una dignidad que dice claramente que no se resistía a ser un preso, que era un individuo y que la humanidad, aquello que el sistema penitenciario se afanaba en eliminar, sobrevive pese a todo. La simple táctica de Ángel consistió en aprovechar la amistad de Santi y un puesto positivo en la prisión para conseguir una imagen fundamental para su afirmación personal, de la que apropiarse para construir su identidad.



Figura III-32 Ángel en un despacho en la prisión de Ocaña. Toledo, 25 de septiembre de 1960. Colección de Ángel Fernández.

“En la cárcel, -diría mientras buscaba esta foto- hasta tengo fotos con corbata” para mostrarla con cierto orgullo explicando que él “procuraba que Santi me hiciera fotos con corbata y camisa limpia, que él mismo me prestaba. De esta manera cuando mi familia las recibía sufría menos”⁷⁶.

Pero la fotografía de Ángel, al igual que la petición que le dirige a Santi, muestra mucho más que el mero deseo de no inquietar a sus próximos, es un acto dirigido a conservar la dignidad, para el cual la imagen se convierte en ese *lugar* donde vivir de otra manera, donde *mener une vie autre*, usando la bella expresión de Foucault en uno de sus últimos cursos del Collège de France (1984). Una vida, añadirá, “en la que no seamos

⁷⁵ Según cuenta Ángel, Santi era un preso político, como él, pero que provenía del falangismo y gozaba de una situación privilegiada. Habiendo sido fotógrafo se le permitía seguir con esa labor en momentos determinados. Aparte de los testimonios de Ángel nada me ha permitido seguir el rastro de este. En varios números de *Redención* hay fotografías firmadas “Santi” pero no he podido saber si se refiere al mismo. Parece posible, en todo caso, que las fotografías de ese diario fueran hechas por un preso o alguien muy cercano a la institución penitenciaria dado que el diario se confeccionaba casi exclusivamente en la prisión y por los presos, incluso imprimiéndose allí.

⁷⁶ Todos estos testimonios de Ángel provienen de entrevistas realizadas en su casa en Toulouse en la primavera de 2017 así como de correos electrónicos y conversaciones telefónicas posteriores a raíz de una investigación sobre la prisión para el congreso “La Prison: expériences, imaginaires et créations” (2018). Si aludo a estos dos momentos diferenciados es, ante todo, porque serán importantes en los análisis finales de este estudio.

governados” (*vivre une vie dans laquelle nous ne soyons pas gouvernés* [2009]), algo que requiere valor, ya en el cotidiano, y que deviene un auténtico acto de resistencia en un espacio tan exiguo como el de la cárcel.

Escapar a la uniformidad y a la temporalidad carcelarias es todo un acto de subjetivación que se ve reforzada cuando es compartida y asumida por otros, fuera del espacio de la prisión. Cuando la imagen es vista fuera de la prisión, y deviene cierta para otros, se opera una suerte de re-objetivación; la confianza de los suyos, o de cualquier espectador externo en lo que ve, participa a la realidad de lo representado, le añade una capa más de realidad a través de su mirada. Parece imposible poner en duda que, a partir de que su familia recibiese esta fotografía, lo recordase así, que esta imagen, como sucedía con las imágenes del primer capítulo, no sustituyese a su imaginario de lo que era la vida en prisión manteniendo un recuerdo positivo.

Recordemos de nuevo ese texto dedicado a Kafka, en que Deleuze y Guattari nos hablan de una experiencia marcada por la “imposibilidad (...) de escribir de otro modo” pero, ante todo por la “imposibilidad de no escribir” (1975, 29). La misma imposibilidad de no escribir, no expresarse, o no representarse, parece guiar a Ángel, poco importa que, para hacerlo, deban someterse, como le sucedía a Kafka, a un lenguaje y unos códigos ajenos, impuestos por ese entorno represivo que normalizaba sus días en prisión. En este contexto, la imagen de Ángel es una muestra de la posibilidad de reapropiarse de los exiguos espacios de expresión disponibles y de “*construir* frases propias con un vocabulario y una sintaxis *ajenos*”. (Certeau, 1990, xxxviii)

De nuevo el deseo de Ángel (y de los presos en general) de ocultar a su familia los sufrimientos que padecían, coincidía con el de las instituciones que deseaban evitar a toda costa que cualquier imagen negativa suya saliese de sus muros. Algo que no era difícil de lograr, gracias a los estrechos límites impuestos a cualquier imagen gestada en prisión. Si examinamos las estrategias de representación de las instituciones penitenciarias, veremos que trataban de mostrar la imagen más positiva posible de la vida en la prisión, apropiándose para ello de imágenes individualizadas de los presos en las que el universo carcelario se difuminaba⁷⁷.

Imágenes en que, a través de la individualización del preso y la utilización de unos códigos propios de la fotografía íntima, la institución penitenciaria intenta apropiarse de

⁷⁷ Esta estrategia no es unívoca, aunque sí la principal y la más efectiva. Otras veces, particularmente al inicio del régimen, el acento se ponía en lo colectivo y los reclusos se representaban en cuanto un cuerpo social unificado que se afanaba, a través del trabajo en una redención también colectiva.

todos los valores positivos asociados a esta intimidad. Los días de la Merced (o en menor medida de Reyes o Pascua) son los escogidos para mostrar al preso como individuo. Días excepcionales que brindaban ocasiones únicas de crear imágenes tanto a los publicistas del régimen como a los reclusos. Ambos, paradójicamente, ya lo he dicho, buscaban lo mismo: una imagen que presentara los aspectos más positivos de la vida en prisión eliminando, de ser posible, toda referencia a la misma.

Por ejemplo, el día de la Merced de 1942 *Redención* publicaba en portada un artículo titulado “Se celebra con fervorosa solemnidad la fiesta de la Merced” para el cual las fotografías, todas ellas mostrando a los padres abrazando y besando a sus hijos, fueron encargadas a Alfonso, uno de los fotógrafos más célebres de este periodo, lo cual era un gran esfuerzo para una publicación bastante humilde, realizada por los propios presos (fig. III-33).



Figura III-33 Portada del diario “Redención” dedicada al día de la Merced de 1942. Detalle las fotos de la misma realizadas por Alfonso. Fuente: BNE.

Cada una de las imágenes muestra a padres abrazando, besando o alzando en brazos a sus hijos. El fotógrafo ha puesto buen cuidado en cerrar los encuadres de modo que no veamos otra cosa. Cada una de estas fotografías podría formar parte de los álbumes que hemos analizado y sería exactamente la misma (salvo que quizá de peor calidad) de ser hecha por sus padres. Inútil explicar la importancia que tendría para los reclusos poseer estas imágenes, aunque ellas emanasen de un órgano de propaganda destinado a

crear una fantasía de la vida en prisión. Una fantasía que es otra y, en cambio, la misma que ellos construían y deseaban mostrar a los suyos.



Figura III-34 Santos Yubero. *Presos en la prisión de Ventas con sus hijos*, Madrid, 1939. Fuente: ARCM. Fondo Santos Yubero.

Un reportaje de Santos Yubero realizado en la cárcel de Ventas en 1939 da otro ejemplo de ese mismo intento por individualizar a cada recluso⁷⁸. El fotógrafo busca gestos precisos, de cariño, en los que cierra el encuadre para dejar fuera todo lo que recuerde a la prisión. Si observamos dos de las fotografías que lo componen, en que los reclusos abrazan a sus hijos (ej. fig. III-32), podemos suponer el valor que podía tener para ellos poseer esa imagen o hacerla llegar a los suyos. Son imágenes realizadas por fotógrafos profesionales, libres de mostrar aquello que ven, dirigidos sólo por la institución a buscar lo más positivo, ¿Quién, sino, podría devolverles su humanidad de un modo tan neto? ¿quién podría gestar unas imágenes tan cercanas a sus deseos?

Hay, evidentemente, huellas; los reclusos conservan su uniforme, tras ellos los otros visitantes, o los representantes institucionales se adivinan -como las piernas en la foto en contrapicado de la izquierda o los hombres desenfocados tras el padre que abraza

⁷⁸ Este se combina con otra estrategia: mostrarlos como un cuerpo colectivo. Seguramente el reportaje acabara por participar de esa dialéctica a la que nos hemos referido, entre el deseo de mostrar a los presos como un cuerpo uniforme y hacerlo como individuos. Las imágenes combinan tomas de grupo en que cada gesto, como alzar el brazo, es repetido como si se tratase de un único hombre al servicio del régimen, al tiempo que el fotógrafo busca gestos precisos, de cariño, como en las fotografías seleccionadas.

a su bebé-, no se les elimina, pero quedan fragmentados, desenfocados, en un plano secundario que logra sublimar aquello que cuenta. Si vemos el resto del reportaje, las mujeres de quienes vemos sólo sus piernas aparecen con toda la seriedad que su puesto les exige, los padres dejan de ser padres para convertirse en una masa indeterminada de reclusos obligados a hacer el saludo nacional, o se les reconoce a penas, como en la fotografía de arriba a la derecha (fig. III-35), como un grupo compacto, intimidado por la ceremonia. La ilusión se desvanece y la fiesta de la Merced aparece mostrando todo lo que tiene de acto propagandístico y de acto de poder sobre los cuerpos de los reclusos y los suyos.



Figura III-35 Santos Yubero, *Acto de la fiesta de la Merced en la prisión de Ventas pertenecientes al mismo reportaje de la figura anterior*, Madrid, septiembre 1939. Fuente: ARCM. Fondo Santos Yubero.

No es esto lo que suele publicarse, pero en ocasiones, la estrategia de representación de individualizar al preso se invierte y deja paso a otra dedicada a mostrar precisamente la eficacia de la disciplina sobre esos cuerpos y a difundir la importancia del trabajo como medio, precisamente, para alcanzar la redención⁷⁹. En este contexto la

⁷⁹ Esta estrategia será especialmente relevante en los primeros años del régimen en la que la redención moral del preso se hace coincidir con la reconstrucción económica del país y es frecuente que las publicaciones incluyan, incluso, cifras concretas de beneficios generadas por el trabajo de los presos; por ejemplo, Redención señalaba en 1943 que “13 millones de pesetas devengaron los reclusos durante 1942”. Si bien, el efecto económico que persigue la prisión es, ante todo, “producir individuos mecanizados” (Foucault, 1978, 245) este puede ponerse al servicio de la economía global del país y, maniqueamente, al de la regeneración moral del individuo, conformándose una suerte de bio-economía, ya que “No es como actividad de producción por lo que se considera intrínsecamente útil, sino por los efectos que ejerce en la

imagen de Ángel coincide de nuevo con la deseada por las instituciones penitenciarias: es la imagen de un trabajador, aunque no de uno cualquiera, su individualidad sugiere una regeneración moral (lograda, por supuesto, por la institución a través del trabajo). En este caso, la imagen no fue nunca usada a otros fines que los propios de Ángel, pero hubiera podido serlo, al cumplir los deseos de los represores y a ello debe seguramente su existencia.

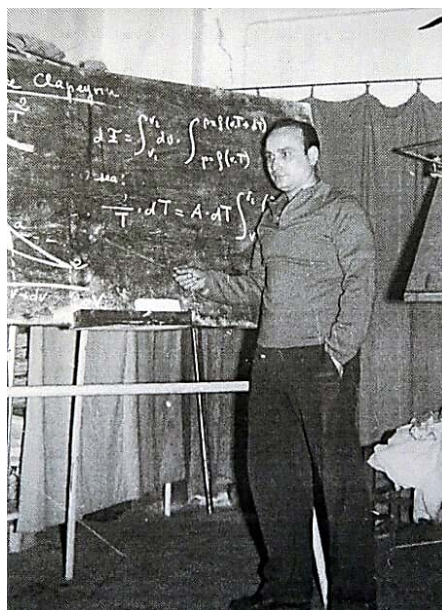


Figura III-36 “Santi”. Ángel Fernández en la prisión de Ocaña, Toledo. c. 1960. Colección de Ángel Fernández.

Recordemos el modo en que de Certeau que evoca el equívoco que subyacía tras la confianza de los españoles en el éxito de su empresa colonizadora. El mismo equívoco similar *duerme* en la fotografía de Ángel y, cabe pensar, que en la de muchos presos durante el franquismo, las cuales parecen plegadas a esas representaciones deseadas por los vencedores. Sólo situar la mirada en ese entorno donde “los fuertes siempre ganan y las palabras siempre engañan” (Certeau, 1990, 32), nos permitirá leerlas correctamente y apreciar las numerosas y minúsculas reapropiaciones e intervenciones a través de las que sus protagonistas consiguen construir, con recursos ajenos, un “lenguaje” propio. Un lenguaje que permitirá que sus imágenes devengan, como he dicho, lugares donde construir y habitar una realidad distinta a la del exiguo espacio que determina su cotidiano. Reapropiaciones que, gracias a ese uso privado (que pasaba desapercibido a los represores) les permite vivir de otra manera.

mecánica humana” y continúa: “La prisión no es un taller; es —es preciso que sea en sí misma— una máquina de la que los detenidos son a la vez los engranajes y los productos; la máquina que los “ocupa” (*ibíd.*)

El acto por el que Ángel consigue subjetivarse es sutil, muy sutil, ponerse una camisa limpia o, en esta otra foto (fig. III-36) de nuevo vestirse correctamente y situarse junto a una pizarra, mostrando el resultado de sus cálculos. En ninguna percibimos el uniforme, ni nada que recuerde al espacio de la prisión, cabe preguntarse, ¿si Ángel no hubiera podido controlar esto, de no poder ponerse esa camisa limpia, hubiera renunciado a una imagen que, sin embargo, era preciosa como prueba de vida?⁸⁰.

La imagen es ese lugar donde habitar de otra manera. Pero no sólo eso. La imagen, además, es infinita. Infinitas sus reapropiaciones cuando se recuerda con ella, pero infinita también su vida, autónoma, casi biológica: es capaz de gestar imágenes nuevas, de relacionarse con otros fuera de la prisión... Incluso cuando el margen de intervención sobre la fotografía en el momento de tomársela es mínimo (limitado, por ejemplo, a ponerse una camisa planchada en lugar del uniforme) todavía puede ser apropiada, modificada con los mecanismos más simples que, sin embargo, dejan en ella una huella: la huella de la intervención humana, de sus anhelos, afectos y necesidades, materializados en el simple hecho de cambiarse de ropa o de recortar una parte concreta, la que cuenta.

Otra fotografía de Ángel, tomada en 1954, (fig. III-37) muestra muy claramente un primer y muy simple acto de reapropiación: la imagen se realizó en el penal de San Miguel de los Reyes (Valencia) con motivo de un concurso de artesanía celebrado el día de la Merced. Ángel y otros 5 presos ganaron el premio y su fotografía apareció en *Redención* como parte de un reportaje ilustrado con otras dos imágenes que mostraban vistas generales de la exposición, una de ellas insistiendo en un escudo nacional hecho con serrín. La foto del premio en que aparece Ángel era horizontal y, aparte de su amigo, aparecían otros 3 presos. Ángel y su familia podían acceder a esta imagen ya que el semanario podía comprarse tanto en la prisión como en los quioscos; sin embargo, Ángel no decidió guardar consigo todo esto (su imagen junto al escudo nacional, la palabra prisiones en letras de imprenta, ni tan siquiera los otros tres presos) sino que solicitó una copia de la misma seleccionando sólo la parte en que aparece con su amigo, eliminando

⁸⁰ Transmitir el bienestar y la corrección de la comunicación (es decir, que se habían recibido anteriores cartas o paquetes) era lo primordial, lo cual generaba correspondencias muy estereotipadas como muestran los estudios de Spitzer, 2016 o Sierra Blas, 2016. Además, en ocasiones, referirse a ello era la única vía de comunicación posible porque las directivas prohibían escribir sino era para “dar cuenta exclusiva del estado de salud” (Sierra Blas, 2016). Esto fue en el año 42 y las imágenes de Ángel, no lo olvidamos, se benefician de una situación más privilegiada (él entró en prisión en el 49 y no hay ninguna imagen hasta 5 años después). Todas estas informaciones han de invitarnos a ponernos una y otra vez en el lugar adecuado para mirarlas: son imágenes positivas, que seguramente no hubieran sido posibles en la década de los 40 pero que, al tiempo, son las únicas existentes de 15 años de prisión.

así toda relación entre su imagen y la prisión o el escudo de serrín antes de que su fotografía saliese de la cárcel⁸¹.



Figura III-37 De izquierda a derecha: Portada de Redención que muestra a los reclusos ganadores de un concurso de artesanía celebrado en el penal de San Miguel de los Reyes (Valencia), entre ellos Ángel Fernández. Fuente: BNE. Copia de la anterior fotografía realizada el 24/09/1954, encargada por Ángel para enviarla a su familia y detalle del reverso de esta imagen. Colección de Ángel Fernández.

Todas las imágenes que pudo hacerse y enviar desde prisión persisten en el mismo ocultamiento de la realidad carcelaria insistiendo en lo personal a través de un mecanismo tan simple como el recorte, que opera permitiendo desplazar la parcela de la imagen seleccionada y establecer correspondencias con imágenes del cotidiano⁸².

Lo mismo que logró con otra imagen, que ya conocemos, que se realizó también un día de la Merced, seguramente el de 1959, y que muestra lo muestra con otros tres presos y su ahijada, Palmira (fig. I-29) y que nos ha mostrado tanto las posibilidades de reapropiación de la imagen como las posibilidades de la misma de reproducirse como lugar de resistencia y depósito de afectos.

Imágenes que, una vez que han logrado crear esa atmosfera protectora a la que se refería Nietzsche, que han sido redimidas de las huellas de la historia, están listas para

⁸¹ Este no fue el único recorte de esa página que tenía Ángel, pero sobre el otro volveremos más adelante.

⁸² Un quehacer que se correspondería con la distinción que establece Didi Huberman (1992) entre detalle por ampliación o por desplazamiento (*détail pour grossissement / pour déplacement*). No se trata, en este caso, de agrandar la imagen sino de permitirle, con la elección de este fragmento, aludir a lo que interesa a Ángel, una imagen propia de la intimidad de dos amigos.

vivir ellas mismas una vida lejos de la prisión. Cuando Ángel retoma una parte de esa fotografía y la usa, en las navidades de 1959 para fabricar una felicitación de navidad para Palmira, pegándola sobre una postal preexistente (fig. III-38) la integra en un circuito de comunicaciones que no es el propio de la correspondencia carcelaria, y la vincula con una tradición de imágenes arcaicas que poblaban los álbumes familiares y también con unas correspondencias e intercambios que no son específicos de la prisión sino de todo el país.



Figura III-38 Tarjeta sobre la que Ángel pegó la fotografía intervenida de la fig. I-29. 1959. Colección de Ángel Fernández.

Un simple montaje de materiales prestablecidos (tanto la postal como la fotografía han sido creadas antes con otros fines, el primero el consumo y la segunda la propaganda) al que se añade el texto “A esta pequeña familia, que tanto hace porque mi vida sea menos triste. Ocaña, 21- 12- 59”, hace coincidir distintas experiencias y temporalidades: el deseo de ocultar la realidad carcelaria choca con el texto que la sitúa en Ocaña (aunque no en la prisión) y con la tristeza a que se refiere; la sitúa también en las navidades, una fecha importante que permite, a través de la correspondencia, integrar al preso en una temporalidad compartida y marcada, para todos, por ciertas fechas señaladas. No es sólo el día de la Merced, exclusivo de la prisión, sino una fecha que unía a todo el país y para felicitar la cual utiliza los mismos medios que el resto, al menos en apariencia.

El camino de esta imagen, nos muestra la importancia de esas fotografías, tan escasas, que se reutilizan una y otra vez, cargándose cada una de ellas con el aura dada por ese velo de cariño del que hablaba Proust o por esas huellas de un trabajo humano dedicado a borrar las huellas de la realidad, de la cárcel, y permitir vivir en ella de otro modo. Algo que si acompañamos a las imágenes en sus vidas, no deja nunca de suceder: la fotografía de Ángel en el concurso pasa de ser representación propagandística a una imagen de culto privada y un medio de comunicación con los seres queridos, para volver de ellos mostrando los afectos que les unen, cuando Palmira la hace flotar junto a su rostro (fig. I-29) y en esa posibilidad de seguir gestando imágenes nuevas se reúne de nuevo con

otra voz que, refiriéndose a otro represaliado, dirá que pese a que él no está “su imagen aún puede seguir construyendo imágenes nuevas”⁸³. Estas palabras de Marcelo Brodsky refiriéndose a su hermano desaparecido durante la dictadura argentina nos sitúan remiten de nuevo a esa comunidad espectral de imágenes que vuelven a hacernos preguntas y, cada una de ellas, puede hacerlo varias veces, bajo distintas formas.

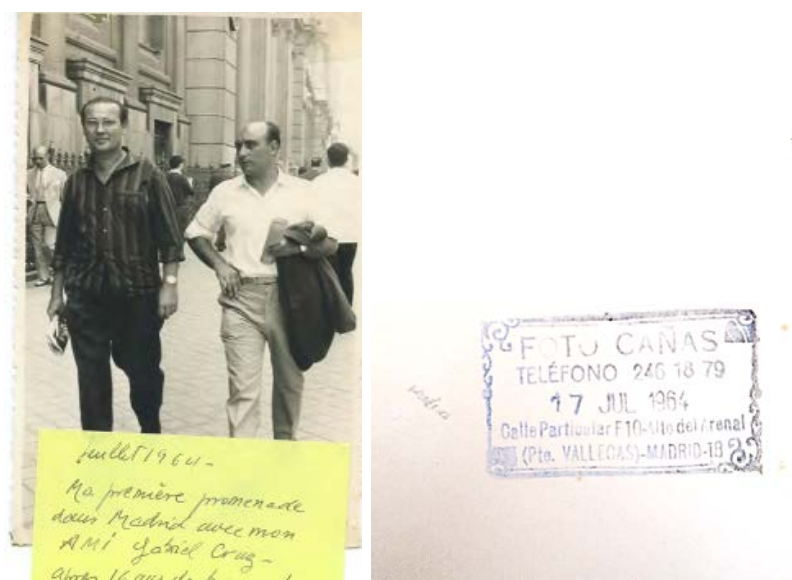


Figura III-39 Foto Cañas, Retrato de Ángel con su amigo Gabriel Cruz el día de su liberación en la calle Alcalá. Reverso de la misma fotografía. Madrid, 1964. Colección de Ángel Fernández.

Para acabar, por el momento, con la historia de las imágenes de Ángel (volveremos todavía), quisiera mostrar una última imagen que muestra de nuevo el deseo que pone a nuestros protagonistas en movimiento una y otra vez. Se trata de la primera imagen que se tomó en libertad y lo muestra caminando en un escenario reconocible, la calle Alcalá, de la que se reconoce claramente el edificio del Banco de España (fig. III-39). Avanza junto a su amigo Gabriel, que había salido de prisión unos meses antes. Frente al esfuerzo de ocultación de la realidad penitenciaria que hemos visto hasta ahora en sus imágenes, esta imagen no elimina el entorno, a su lado pasean los madrileños, libres como ellos. La salida de la cárcel se fija en una imagen del cotidiano en que el lugar y la fecha están claros, Ángel comienza a habitar la vida y a tratar de inscribirla en la historia. Las marcas espaciales (de un espacio al tiempo físico y simbólico) son también centrales en otra fotografía, igualmente emanada de un lenguaje ajeno, que logrará igualmente desarrollar un lenguaje propio con ayuda del montaje.

⁸³ Declaración recogida de una entrevista con el artista por Larralde Armas, 2015.



Figura III-40 M. Dodero en la escuela posando ante un mapa de la península Ibérica. [Valencia], c. 1948. Colección de M^a del Carmen Padilla Dodero.

Se trata de una fotografía en que la pequeña M. Dodero posa en la escuela frente a un mapa político de España (fig. III-40)⁸⁴. Sentada a una mesa y esbozando el gesto de escribir adopta una postura seria, mirando tímidamente al objetivo con los ojos bajos. Es una imagen de gran tamaño, pegada sobre cartón y coloreada y corresponde a un tipo de imágenes, muy comunes en la España de los años 40 y 50, en que los alumnos eran retratados en el aula, generalmente simulando estar leyendo o escribiendo y rodeados de elementos, (como el mapa, como monumentos o edificios en el caso de Palmira [fig. III-6]), destinados a normalizarlas de un modo muy sutil con fondos coloreados que instauran un lugar simbólico que es frecuentemente el de la religión o la patria.

La imagen se tomó en 1948, un año antes de que la familia de la pequeña, que habitaba en Valencia, se trasladase a Buenos Aires⁸⁵. La familia se llevó esa fotografía consigo y actualmente forma parte de un álbum de su hija el que juega un papel determinante.

⁸⁴ La fotografía, como toda la colección de María del Carmen Padilla Dodero, ha sido analizada junto a su protagonista y comentada por ella en el curso de varias entrevistas realizadas en su domicilio en Buenos Aires en el invierno de 2016.

⁸⁵ Domingo Máximo Padilla, el padre de la pequeña de la foto, había vivido en Albacete hasta la Guerra Civil, después se enfrentó al exilio interior. Estaba viudo y fue a Valencia con su hija. Allí conoció a su segunda mujer con la que se trasladarían a Buenos Aires al año siguiente, lo cual fue posible precisamente porque la familia de esta, de la burguesía valenciana, estaba más próxima al régimen, ya que los republicanos no eran bien recibidos en la Argentina peronista.

Podría parecer una imagen baladí, simplemente un símbolo de una época y de un modo de fotografiar, sin duda interesante para conocer la historia de la fotografía española en la que este tipo de imágenes tomadas en la escuela por un fotógrafo profesional eran frecuentemente unas de las pocas imágenes que los niños tenían de su infancia junto a la de la primera comunión⁸⁶.

Una imagen que podría interesarnos porque nos habla de un determinado tipo de fotografía y de una época, pero que en este caso es algo más: es usada invariablemente para comenzar el relato del exilio, es “la última realizada todavía en España” (esa España grande y coloreada que vemos tras ella) y como tal, funciona como un ancla, como un hilo en torno al cual tejer el relato que articula unas fotos escasas y fragmentarias. Esto es posible gracias a que la imagen porta en sí misma marcas precisas que ayudan a narrar la historia y a recordarla, a transmitirla de un modo no solo personal sino cultural, colectivo que se materializa en el mapa de la península y en la singular importancia que cobra en el contexto del álbum permitiendo narrar una historia familiar marcada por el exilio⁸⁷.

Como tal, ocupa un lugar predominante en el álbum donde convive con las primeras imágenes de su nueva vida en la Argentina. Su propia materialidad la hace destacar sobre las otras: es una gran fotografía, revelada sobre cartón, coloreada y de un tamaño muy superior a las demás. Desde este lugar de privilegio desata (y permite) un mecanismo de rememoración que ya hemos intuido, en que la geografía personal sugiere una colectiva, en el que se profundizará al final del estudio. Un proceso que recuerda al quehacer de Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900* (2016) o *Crónica de Berlín* (2015a), obras de carácter autobiográfico donde la topografía personal sin perder nada de su intimidad se sintetiza y objetiva permitiendo una aprehensión colectiva, con una heurística de la rememoración que “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 en todas las grandes ciudades de su época” (Kahn, 2010, 19).

Si aludo a estos textos de Benjamin para comentar esta imagen es porque ambos recurren a un proceso de objetivación. Por ejemplo, en el fragmento *Steglitzer, esquina Genthiner*, (Benjamin, 2016) el autor presenta la casa de su abuela a través de su

⁸⁶ Sobre la fotografía de niños ver Ortiz, 2006 y la nota 35, cap. I, p. 50.

⁸⁷ Pienso en las ideas de “imagen-recuerdo” (Halbswasch, 1968) o la “figura-recuerdo” (Assmann, J. 2010, 35 y siguientes) que precisamente se caracterizan por una representación concreta del tiempo y el espacio, relacionada con un grupo y cuya reconstrucción es un proceso autónomo. Ambas suponen una construcción cultural y pueden asimilarse en términos colectivos a los recuerdos-pantalla freudianos. La única diferencia provendría de su carácter exclusivamente icónico o no.

dirección, de tal modo que lo íntimo puede ser representado en un mapa, generando una cartografía al tiempo íntima y colectiva; el *bios* que deviene *topos*. Del mismo modo Carmen, gracias al montaje, inscribe la imagen personal en la historia, abriendo el umbral a una experiencia colectiva: la de toda una generación que se hacía esas mismas fotos en la escuela, pero también la de toda una generación de exiliados para los que España es una imagen que queda atrás, grande y resistente y a la cual este recuerdo normalizado sirve para aproximarse, constituyendo una suerte de umbral por la que penetrar en la experiencia del exilio.



Figura III-41 Detalle de la página del álbum familiar en que se encuentra la fotografía anterior. Colección de M^a del Carmen Padilla Doder. Fotografía de la autora.

M. habita, con ayuda del montaje, ese lenguaje ajeno. La imagen gestada por la escuela es, ahora, otra cosa, ella se *mueve* en ese lenguaje sin necesidad de traducirlo, porque ya se lo ha apropiado⁸⁸. Creando su álbum escribe, ya, con un lenguaje propio, en el que su experiencia personal del exilio se suma a la de la posesión de esta imagen, la misma para todos.

Esta fotografía con el mapa de España deja de ser simplemente una huella de su época; se ha reconfigurado, en claves íntimas, y abre varios umbrales: ese que franquea el paso de lo íntimo a lo público, pero también otro que transfigura la huella en presagio: en esa imagen está cifrada la idea de exilio con la cual la pequeña, en el momento en que se tomó la foto, no podía ni especular y podemos imaginar a M., como al psicótico de Winnicott. estremeciéndose ante una “catástrofe que ya ha tenido lugar” (Barthes, 1980,

⁸⁸ Pienso, por ejemplo, en los comentarios de Marx sobre el aprendizaje de una nueva lengua: nos dice que quien aprende una nueva lengua la traduce siempre a su lengua materna, pero no consigue asimilar [apropiarse] el espíritu de ésta y a utilizarla libremente hasta que no consigue moverse en ella sin recurrir a su lengua materna. (Marx, 1968).

150)⁸⁹. Y abre, ante todo, con esta segunda temporalidad instaurada por el montaje, otro umbral y otro régimen de reversibilidad por el que la fotografía se convierte en el lugar en que el recuerdo, petrificado como una mariposa atravesada por un alfiler, puede volver a la vida, animada por el recuerdo, a través de esa rememoración práctica.

Este proceso, al que consagraré el fin de este estudio, no sucede sin dejar huellas en la imagen o en el conjunto de la colección. En el caso de M. las huellas de esta segunda intervención, que son las huellas del proceso de elaborar el recuerdo, de narrar la intimidad de un modo determinado, se evidencian más claramente cuando constatamos que en la colección de Carmen hay al menos otra copia de esta foto en papel fotográfico, pequeña, sin colorear, que comparte materialidad con las otras que se encuentran en las páginas citadas. 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 el álbum y exponiendo ésta, sola, en un lugar más prominente. Ella, en cambio, opta deliberadamente por remarcar la diferencia. El simple proceso de escoger ésta entre las dos fotografías para incluirla en el álbum, espacio privilegiado de la memoria personal por las posibilidades de narración que permite, la convierte en el equivalente visual de expresiones tales que “por primera vez”, “las primeras huellas”, “de allí vienen...”⁹⁰ Carmen opera una reconfiguración de un pasado fragmentario, como las imágenes, y siempre abierto⁹¹.

Si en este momento volvemos a pensar en la frase de Nicolás que habría este capítulo “se trata de hacer como todo el mundo” y en que fue escrita ya en la Argentina, cuando organizó su álbum (y sus recuerdos) vemos que operaba una reconfiguración similar con ese texto, otros y el modo de disponer las imágenes *a posteriori*⁹². Estas

⁸⁹ En una lógica similar a la desarrollada por Levy (2016) que sigue también las ideas de Winnicot, 2018, a cuya obra también alude Didi-Huberman, 2011.

⁹⁰ Expresiones usadas, por ejemplo, por Benjamin, 2016.

⁹¹ Una idea muy en consonancia con las de Benjamin sobre el carácter fragmentario de la historia de los vencidos y la posibilidad de la redención de su pasado a través de un nuevo modo de escribir su historia. Un quehacer que se corresponde con su técnica de escritura en *Infancia en Berlín* en que dejaba partes en blanco, insertaba, eliminaba, sintetizaba sus textos o los disponía en uno u otro orden; en un proceso similar al de la creación de un álbum fotográfico. Sobre este tipo de operaciones relacionadas con la “apertura” del tiempo ver Didi-Huberman, 2000. Debemos matizar, en cambio, que la reconfiguración del tiempo en la fotografía estudiada parece corresponder más en el caso de Carmen al deseo de inscribirse en la Historia que al de “abrirla”. En cambio, como hemos señalado, el modo de montarla en el álbum produce unas sugerencias en el espectador abriéndola irremediadamente, seguramente mucho más allá de lo que ella misma pensaba.

⁹² Como veremos más adelante, estas intervenciones se hicieron en torno a los años 60 y como parte de un trabajo de rememoración que influirá en su obra artística. En este momento coincide con la relectura de sus diarios de infancia, sobre los que volveremos más adelante. Un análisis de su quehacer, en paralelo al de Benjamin en Alonso Riveiro, 2017.

intervenciones muestran que las fotografías de Nicolás, como la de Carmen, son como siempre, una huella de lo real pero también imágenes vivas, capaces de desatar la rememoración (Pic, 2010a). El mecanismo del recuerdo (ese que conlleva toda elaboración de un álbum) tiene su trasunto en el montaje, y cuando ambos combinan sus imágenes configurando sendas experiencias del exilio parecen leer su pasado como lo haría un adivino que, a través de sus cartas, leyese el porvenir (Pic, 2009, 133, Szondi, 2013)⁹³. Un modo de elaboración simbólica que supone toda una modificación de la temporalidad. Podemos imaginar a Carmen, como al protagonista de *Austerlitz* que, cuando coloca sus imágenes en el álbum siente el tiempo replegarse sobre él (Sebald, 2004), habita nuevamente todo su tiempo y un mecanismo tan simple como el montaje en el álbum acaba con ese un tiempo homogéneo, lineal y vacío.

La elaboración simbólica que supone la creación del álbum es el trasunto material de la “rememoración práctica” a que me he referido y, resaltando su componente espacial, de la “reflexión simbólica” que operan entre espacio y memoria y que permite “arranca los lugares reales de su entorno material y los relaciona con las creencias de un grupo” (Halbwachs, 2008, 129). Así también la protagonista de la foto, en cuanto “autora” del álbum, arranca esa imagen fuertemente simbólica de su experiencia de la toma de la imagen en la escuela (cuando se tomó la imagen la pequeña no podía ni especular su futuro exilio y estaría seguramente más preocupada por los estudios, la nueva novia de su padre, etc.) y la pone en relación con otras imágenes consiguiendo así construir una memoria que puede integrarse con éxito en la del grupo de exiliados republicanos.

La imagen, gestada en un lugar de normalización, permite (pese a ello y gracias a ello) la elaboración de una experiencia colectiva. Es uno de esos lugares donde la imagen se ancla abriéndola para todos, y un espacio cerrado, como el mapa de España, abre fenomenológicamente la imagen al espectador.

Si insisto en este lugar de encuentro entre lo individual y lo colectivo es porque este espacio intermedio es ese en que las posibilidades políticas de esta imagen son más efectivas. Particularmente, cuando la imagen está marcada por referencias que permiten combinar la intimidad con una inscripción de esta intimidad en la Historia. A estos lugares

⁹³ En este sentido las imágenes trabajan a partir de la idea de lo posible, que solo se desvela con el correr del tiempo. Como señala Bergson lo posible no es lo real sino “lo real añadiendo, además, un acto del espíritu que vuelve a lanzar su imagen en el pasado una vez se produce. Pero eso es lo que nuestros hábitos intelectuales nos impiden percibir” (2013, 115) idea que enlaza con lo propuesto por Agamben (2010) para quien el pasado está pleno de posibilidades y es nuestra visión la que activa una de ellas. Esta idea que establece una constelación con muchos autores, aunque casi ninguno lo presenta de un modo tan mágico.

donde el tiempo personal y el histórico se cruzan (más o menos deliberadamente) dedicaré el fin de este estudio al que se llegará a través de un interludio que nos sitúa en el problema que subyace a toda posibilidad de inscripción en la historia: ¿cómo alguien que ha tratado sistemáticamente de refugiarse de la Historia en las imágenes puede usarlas para inscribirse en ella? ¿qué hacer ante la ausencia de una imagen clara? o ¿cómo inscribirse en la historia a partir de la ausencia?

SEGUNDO INTERLUDIO. LA IMAGEN AUSENTE.

Este segundo interludio partirá de una de las primeras imágenes que recogí para esta investigación y que, después, permaneció largo tiempo archivada porque en ese momento pensé (erróneamente) que no tenía lugar en un estudio que buscaba, ante todo, analizar imágenes que visibilizaran una experiencia íntima. Esa fotografía, pensé, nada dejaba ver del cotidiano y, aunque nunca la olvidé, no me decidí a utilizarla. Pensaba en ella como en un mero artificio, una fotografía destinada a suplir un hueco, a simplemente ocupar el lugar de una imagen ausente.

Pero con el paso del tiempo y tras el análisis de numerosas imágenes y numerosas conversaciones con sus protagonistas comencé a ver que, si esta imagen ocupaba un lugar privilegiado en el álbum, lo hacía, ante todo, como veremos, por lo mucho que significaba para su propietario. Este la había guardado preciosamente porque en ella –parafraseando a Kracauer- encontraba algo que se refería a él, sin que supiera necesariamente qué es lo que ese algo quería decir (2006, 280).¹

A partir de esa consciencia (o mera intuición) de poseer algo precioso, la imagen se había hecho un lugar en su colección permitiéndole tejer en torno a ella su propio relato íntimo. La intimidad no está forzosamente cifrada en una imagen, desde el momento en que esta se realiza, sino que, frecuentemente, como nos recuerda Pardo, “está ligada al arte de contar la vida” (1996, 29), y la vida puede también contarse a través de imágenes que tienen su propio lenguaje hecho a base de montajes, intervenciones, yuxtaposiciones, desplazamientos, recursos a un inconsciente visual, etc. Desde esta óptica, la fotografía se me apareció como un extraordinario ejemplo de los modos y mecanismos por los que la imagen (incluso la que parece más nimia o más lejana del “auténtico” recuerdo), se pone al servicio de la escritura de sí y la memoria.

La imagen permite, por tanto, apreciar algo que ya se ha intuido a lo largo del estudio: que las fotografías analizadas son, para sus protagonistas, algo más que una simple fotografía y se convierten también -continuando con los términos utilizados por

¹ Y continúa Kracauer: “La memoria no considera los datos, sino que salta sobre los años o se dilata en la distancia temporal. La selección de los rasgos reunidos por ella tiene que parecerle arbitraria al fotógrafo. (...) las disposiciones y los propósitos exigen represión, falsificación y realce de ciertas partes del objeto (...). Sean cuales sean las escenas que recuerde un hombre, significan algo que se refiere a él, sin que tenga porqué saber lo que quieren decir. Es por referencia a lo que significan para él por lo que son conservadas” (*ibíd.*)

Kracauer- en *imágenes de la memoria*. Sobre esta doble cualidad, volveremos más adelante.

Y finalmente y, sobre todo, es una imagen importante en la evolución de este trabajo porque (aún a riesgo de ser autorreferencial) me ha permitido ver ciertas fotografías que parecían, a primera vista, responder a esa necesidad de suplir ciertas imágenes ausentes, de un modo más complejo. En lugar de limitarlas a meros lugares de asimilación o proyección de recuerdos ajenos, como parece ser la tendencia para ciertos autores (Hirsch, 1997 y 2005 o Landsberg, 2004) estas aparecen como palimpsestos donde se dan cita experiencias individuales y colectivas, se yuxtaponen imaginarios, temporalidades, en las que se acumulan relatos propios y ajenos, etc. sin perder nunca su intimidad.

Pero veremos todo ello de un modo más claro a través de la imagen y del viaje que he recorrido con ella hasta mirarla como hoy la miro.



Figura IV-1 *Niños en el patio de un colegio*. Madrid. c. 1938. Colección particular².

La fotografía, de pequeño formato y bastante deteriorada tras haber sido guardada y enseñada durante casi setenta años, muestra a unos niños comiendo en el patio de un colegio acompañados de, podemos suponer, sus profesores y varias religiosas que regentarían el establecimiento. En el centro de la imagen cuatro mesas con blanquísimos manteles remedan la forma rectangular de lo que parece el patio interior de un edificio,

² Prefiere no ser nombrado.

en torno a éstas los niños se sientan en bancos corridos. El edificio proyecta una sombra muy nítida que atraviesa la imagen en diagonal dejando en sombra la parte derecha de la fotografía que, en el pequeño positivo, parece prácticamente negra. Destacan las zonas de luz en el suelo y la pared del fondo y los blancos brillantes en ciertas partes de los manteles, la toca de las monjas o las servilletas que los niños llevan al cuello. Varios detalles que revelan una cierta impericia (la composición ladeada hacia la derecha o el excesivo contraste que impide reconocer a los niños) y la ausencia de sellos u otras marcas hacen pensar que no fue realizada por un fotógrafo profesional. Los niños tampoco posan, pero el hecho de que varios miren directamente a la cámara revela, sino una cierta solemnidad, al menos lo excepcional del hecho de ser fotografiados.

La cercanía de la imagen con las fotografías que podemos encontrar en un libro de historia de la Guerra Civil o la posguerra con su multitud de niños delgados, en pantalón corto, comiendo más o menos ávidamente bajo la atenta mirada de las monjas me hacía difícil pensar en ella como un recuerdo, como una foto de familia y, ni en el mejor de los casos (el de los niños en primera fila, los únicos que pueden ser reconocidos), podría llamarse un retrato, ni tan siquiera un retrato de grupo.

Lo que más me había impresionado es que, ante la pregunta de su hija de cuál de esos niños era él, su padre no había podido contestar. No lo sabía. Seguramente no pudiera tampoco asegurar que esa fotografía, en la que solo dos niños pueden ser reconocidos con claridad, correspondiera a los años que pasó allí y, sin embargo, había guardado la foto casi setenta años e insistido en que, tras escanearla, se la devolviera rápidamente. En ella, pese a que no era la única, cifraba su infancia. Su dueño no conservaba muchas fotografías de su infancia y ninguna de ese periodo concreto, pero en cambio otras imágenes de su pequeña colección permitían, al menos, identificarle y mostraban una imagen más personal³.

En ese momento a la pregunta de por qué otorgaba tanta importancia a esa fotografía de la que, torpemente, pensé que, “con certeza, no contaba nada de él” me respondí con la sentencia de Austerlitz, uno de los personajes de Sebald de 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” (Sebald, 2004, 75). Pensé que,

³ El álbum familiar conserva solamente tres fotos de su infancia y adolescencia, ambas son retratos de grupo. En ninguna aparece sólo o con su familia más próxima: en las otras dos, seguramente realizadas tras la guerra, es más mayor. En una posa junto a unos otras 13 personas, muchas de mayor edad que él y en la otra como parte de un equipo de fútbol.

por más que formara parte de una colección doméstica, no servía para mostrar la experiencia íntima y quedó, como he dicho, apartada del corpus. Sólo un tiempo después la utilicé en un texto sobre las interacciones entre lo público y lo privado en nuestro imaginario y las dificultades para acceder a la intimidad (Alonso Riveiro, 2016a)⁴.

El texto, titulado “expulsar a los espectros” se abría con la siguiente frase de Derrida a que ya me he referido, esa que pronuncia en una película, como convertido él mismo en un fantasma: “être hanté par un fantôme (...) c’est avoir la mémoire de ce qu’on n’a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui, au fond, n’a jamais eu la forme de la présence”. Partiendo de las ideas ya desarrolladas del *souvenir écran*⁵, desarrollaba la idea -muy en boga en los últimos estudios (particularmente cuando se trata de posmemoria)⁶- de que una imagen, particularmente emanada del imaginario colectivo puede tener la capacidad de imponerse al recuerdo individual, que tiende a considerarse sustituido por la proyección de recuerdos colectivos, como si recordásemos siempre recurriendo a un almacén de formas prefabricadas.

Afirmaba que, como sospecha el personaje de Austerlitz, el dueño de la fotografía, 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 más o menos fijada en su (nuestro) imaginario, de lo que esa niñez debiera haber sido. Escogiendo así esta fotografía con su multitud de niños delgados, en pantalón corto, que recuerda a las que podemos encontrar en archivos o en la prensa de la época representando servicios de asistencia como el Socorro Rojo o las colonias infantiles que se instauraron durante la

⁴ La imagen, altamente estereotipada, estaba lejos del material familiar, íntimo, con que trabajaba así que nunca llegué a utilizarla. En cambio, lo que me contó su hija al enseñarme la foto hizo que la escaneara y guardase ese archivo con el título: “nadie muere tan pobre que no deje alguna cosa”. La cita es recogida en *El narrador* por Benjamin (2009b), quien la toma de Pascal, Llamé a la imagen de este modo algo melodramático porque me impactó que una de las pocas fotos de su niñez que fuese a dejar fuera una tan poco personal.

⁵ Desarrolladas en el capítulo I

⁶ Teorías tales que la posmemoria (Hirsch, 1997 y 2005) o las llamadas memorias protésicas (*Prosthetic Memory*) Landsberg, 2004 que limitan a los descendientes de aquellos que han vivido los sucesos traumáticos a una posición unilateral, donde sólo son receptáculos, una y otra vez, de imágenes ajenas, con una repetición infinita en que el pasado no hace que incrustarse en el presente y revivir los mismos sucesos momificados una y otra vez. Esta visión me parecía bastante adecuada para explicar la elección de esta imagen por parte de un niño que (pese a ser él mismo y no el descendiente) escoge una imagen reconocible. Frente a esta postura otros autores, como Marín-Dòmene señalan una participación activa para que la transmisión se logre: La transmisión, nos pregunta, ¿no comienza cuándo se acepta la herencia? (como en el acto jurídico de aceptar un legado) y esta aceptación, no supone inmediatamente una participación de ese pasado? (2013, 99) ¿no supone una recreación, una apropiación, un ejercicio activo? A esto me referiré cuando hablo de *habitar* o *rehabitar* una imagen, es decir, de apropiársela y sumarle otras cosas.

guerra; una fotografía en que renuncia a ser individualizado e, imposible de identificar, se define por la pertenencia a un grupo fácilmente reconocible.

Este mecanismo, que recuerda al esfuerzo de la autobiografía de Nabokov de hacer coincidir sus “años con los del siglo” (1994, 15), es decir, de establecer vínculos entre los acontecimientos históricos y la historia personal, es peligroso y puede conducir, como alertaba el escritor, a errores. En cambio, mirando de nuevo esta imagen y el modo en que articula el relato de la intimidad, deja de parecer una mera falsificación. Su utilización es un elemento propio de la construcción identitaria que puede (y debe, creo) leerse en el sentido inverso: lo que muestra esta imagen y el papel privilegiado que le otorga su protagonista en el conjunto de su colección no es un recuerdo colectivo (convertido en imagen) que sustituye o se proyecta sobre uno individual, desplazándolo, sino que muestra, más bien, un acto de apropiación y subjetivación complejo por quien ha creado el álbum.

Esta imagen, junto al resto de la colección del niño de la imagen, nos habla de un modo activo de rehacer la imagen y, al modo de un palimpsesto, depositar en ellas sustratos de lectura que, lejos de simplificarla o reducirla a una proyección ajena, la hacen más compleja y más útil para reflexionar sobre las relaciones que los dueños de las imágenes establecen con su pasado. En ella el deseo de conservarla se acompaña de la actitud voluntaria de otorgarle un papel central recurriendo, quizá de modo involuntario, a un imaginario visual y cultural que reescribe la intimidad recurriendo a numerosas fuentes que, como nos recuerda Foucault a través del ejemplo de los *hypomnémata*, cada uno puede perfectamente apropiarse, unificando “estos fragmentos heterogéneos mediante su subjetivación en el ejercicio de una escritura personal” (2001, 1240)⁷. La pregunta pertinente no es tanto si esa imagen ha “borrado” otros recuerdos de su protagonista (pregunta imposible de responder y baladí para nuestro estudio) sino qué nos dice su inclusión privilegiada en la colección y su aparición ante nosotros 70 años después. La imagen, y ese lugar (físico y afectivo) que ocupa en la colección de su dueño es un síntoma a partir del cual podemos intuir el deseo de poseer esa imagen ausente, de rehacer una parte de su pasado a la que, en otros momentos, (pensemos en las imágenes del primer capítulo) parece haberse renunciado a conservar en imagen.

Además, esta fotografía en el patio del colegio nos traslada, lentamente, hacia un terreno en que, para construir la intimidad y la memoria, importa más el uso de la imagen

⁷ Traducción de la autora.

por su protagonista (su elección frente a otras, el lugar que ocupa en el álbum, las relaciones que establece con otras imágenes, desplazamientos, los sentidos de lectura que marca, etc.) que la imagen misma. Un deslizamiento paralelo a la diferenciación a la que me he referido –y que Kracauer estableciera ya en 1927- entre *fotografía* e *imagen de la memoria*. Sin perder todo lo propio de la fotografía (las referencias espacio/temporales, los datos, etc.) esta imagen es también una *imagen de la memoria* en cuanto a que ha sido conservada por lo que significa para él. Hay en ella “algo que se refiere a él, sin que tenga por qué saber lo que [quiere] decir.” (2006, 280). Pero esta conciencia no se da solo a su protagonista sino también a nosotros. La aparición de la imagen en el contexto de una colección privada nos choca y ya no es para nosotros un mero documento (que nos permitiría reflexionar sobre la educación en ese periodo, la alimentación o la vestimenta) y pasa a ser, a nuestros ojos, un *objeto de memoria* (Farge, 1989).

Este modo de actuar de las imágenes de la memoria (o a partir de las mismas), como señala el propio Kracauer, tiene repercusiones en la relación que estas establecen con el espacio y el tiempo: “rompen la realidad natural, trastocan sus fragmentos” (2006, 298)⁸. Con la ayuda de estas fotografías (en consonancia también con lo que hemos visto con el mapa de España) sus protagonistas y nosotros, sus espectadores (y es en este sentido en que las entendemos como imágenes de la memoria), articulan con ella una narración y ponen en marcha todo un imaginario. Desatan la imaginación, en el sentido en que es entendida por Baudelaire, como la capacidad de establecer analogías. *Liberadas* y puestas al servicio de esa escritura de sí, rompen “el pacto de la memoria con el pasado beneficiando una escritura íntima del espacio imaginario” (Yates, 2005, citado por Ricœur, 2000, 80). Se abre la posibilidad de “desembarazar la historia de su tejido temporal” y acceder a otra, hermenéutica, capaz de hablarnos de nuestra intimidad, para la cual las fechas no tienen importancia, pero sí su emplazamiento en los “espacios de nuestra intimidad.” (Bachelard, 2012, 37)⁹.

⁸ Dirá, refiriéndose a ese carácter fragmentario, tan importante en este estudio “[las imágenes de la memoria] se organizan, pues, según un principio que por su propia esencia se distingue del de la fotografía. (...) Desde el punto de esta vista de esta última, aparecen como fragmento –como fragmento, sin embargo, porque la fotografía no abarca el sentido al que están remitidas; cuando se orientan hacia él, dejan de ser fragmento-, de modo que, desde su punto de vista la fotografía aparece como una mezcla que se compone en parte de deshechos”.

⁹ Todas estas teorías son recogidas en lo que Assmann denomina la memoria cultural, en la que constata que los recuerdos (culturales) suelen referirse a acontecimientos entre los que pueden establecerse “correspondencias, analogías y continuidades” (2010, 37) usando un léxico que enlaza directamente con Baudelaire.

Forzando algo este pensamiento que relaciona, desde antiguo, memoria y espacio, la imagen (fotográfica) se nos muestra de nuevo como ese *lugar* donde lo imposible se escenifica, donde, a través de la imaginación, se puede entrar en el pasado a través de la imagen, incluso aunque no se aparezca en ella. Para todo esto la imagen fotográfica es un lugar privilegiado ya que en ella convergen la libertad que hemos acordado a la imagen de la memoria con el carácter probatorio de la imagen fotográfica que se “aferra” a lo real, arrastrando todas las resonancias que rodean a ese real. Podemos apropiarnos, en la misma imagen, de todo lo que el propietario de la imagen (entendido casi como “autor” en cuanto que la modifica, recoloca, etc.) a través de sus afectos e imaginación le ha añadido, pero que ella sigue siendo una mera fotografía que sigue afirmándose ante nosotros y manteniendo algo que ha podido ser desechado para quien recuerda con ella.

Sin pretender explorar a fondo los mecanismos de la rememoración o la construcción memorial (algo que trasciende los límites de este trabajo que reivindica una fenomenología privada, trasladada siempre a mí, al espectador) sí quiero pensar, en este momento, a partir de esta imagen y la rememoración que provoca, en los efectos materiales que disponerse a rehacer una imagen deja en el conjunto de las colecciones fotográficas, y que se manifiestan, como en este caso, en la elección de las imágenes, pero también en su disposición en el álbum o en toda una suerte de reapropiaciones, agenciamientos, intervenciones, recuadros, etc.; síntomas todos ellos de que la imagen es un lugar donde poder construir la identidad y la memoria de un modo activo. Las preguntas que me hago, en este momento, son ¿qué huellas deja la escritura de sí en las imágenes y en el conjunto de las colecciones...? Pero, ante todo: ¿qué nos muestran esas huellas?, ¿de qué son síntomas?, ¿de qué otra(s) experiencia(s) acumulada(s) en las imágenes nos hablan...?

Porque la imagen, como nos ha enseñado Sartre, “est un acte et non une chose” (2012, 162) y poseer una imagen –adueñarse de ella, aunque ya existiese, habitarla con lo íntimo- requiere un esfuerzo muy grande. Un esfuerzo que no es otro que el de adueñarse de una experiencia al que dedicaré el último capítulo.

CAPÍTULO III. REHABITAR EL PASADO. INSCRIBIRSE EN LA HISTORIA.

Tiempo tiene un significado cuando consideramos a la memoria como fuente del tiempo y otro cuando la consideramos como un retrato que se preserva de un evento pasado.
(Wittgenstein, *Observaciones filosóficas*)

Para Proust, nos dice Benjamin, “es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia” (1993,127). En cambio, continúa, no siempre es así, en modo alguno resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar. En muchos casos hay un deseo consciente de adueñarse de la propia experiencia, incluso de revivirla, y de construir una imagen (un relato) de sí mismo. En este esfuerzo de apropiarse de la experiencia y construir la identidad -que pasa, invariablemente, por apropiarse del pasado- las fotografías tendrán un papel central, convirtiéndose precisamente en el *lugar* a través del cual volver al pasado. La imagen, como he anticipado, se transfigura: si hasta ahora hemos visto la imagen como un lugar donde huir del tiempo, permitiendo a los representados refugiarse en la realidad de lo representado (de lo cual resultan imágenes ocupadas por el pasado que nos chocan en nuestro presente, imágenes *revenants*), ahora todo se invierte y la fotografía es un lugar a través del cual (pasando por él, un medio, un umbral) se puede volver al pasado para apropiarse de la experiencia. Un lugar que permite a quienes las miran, y recuerdan con ellas, escribirse a sí mismos.

Un esfuerzo y un deseo (el de apropiarse de la experiencia, de contar lo íntimo) que surge sin que sepamos muy bien por qué: en ocasiones, como veremos volviendo al ejemplo de las fotos en prisión de Ángel Fernández, parece obedecer a una ruptura histórica, como la causada por las reivindicaciones memoriales, que “reestructura la narración del pasado, lo hace legible de otro modo” (Žižek, 1992, 88). En este caso hay algo nuevo (la visión adquirida de ser parte de un grupo, los presos y represaliados franquistas, que ya no necesita ser ocultado) que se infiltra en lo antiguo y lo modifica (y enriquece) retroactivamente¹. Con esta nueva mirada, Ángel puede rehabitar su imagen, no reduciendo su experiencia a la del prisionero, que tanto se había afanado en borrar, pero sí incluyéndola como una parte más de sí.

Y recordamos de nuevo a Benjamin cuando nos dice que “el signo histórico contenido en las imágenes del pasado muestra que estas sólo alcanzan la legibilidad en un

¹ En otros casos la motivación no es tan evidente, pero de nuevo vemos infiltrarse en las fotografías algo “incesante y espeso” (Benjamin, 2016, 59) en lo que nos es conocido.

determinado momento de su historia” (citado por Agamben, 2009, 27). O en varios. Por ejemplo, para los dueños de las fotografías que analizaremos, estas pudieron ser legibles en un momento en que se reconocieron como parte de unos derrotados cuya memoria es legítima. Para mí (para nosotros) hoy, se hacen legibles de otro modo: sobre estas imágenes veo replegarse el tiempo, las experiencias y los relatos, veo, por ejemplo, a la misma fotografía servir a distintos usos; veo que recurrir a marcos colectivos (o buscar una imagen ausente, o reapropiarse de una ajena...) no es necesariamente monumentalizar el recuerdo, sino hacerlo más complejo, que vistas así cada imagen se revela como un palimpsesto de experiencias propias y ajenas y que, pensando con Benjamin, a veces la experiencia sólo es posible de un modo colectivo², veo que la imagen, incluso la misma imagen y para la misma persona, puede ser al mismo tiempo el refugio de la Historia o el lugar a partir del cual tratar de inscribirse en ella.

Por todo ello me permito desplazar el análisis hacia imágenes en las que late (como antes latía el deseo de habitar el pasado o de “hacer como todo el mundo”) el deseo de inscribirse en la historia. Una latencia que, de nuevo, no es unívoca: el deseo, veremos, puede surgir en distintos momentos y manifestarse bajo diversas formas. A su servicio pueden ponerse mecanismos como la reapropiación y resubjetivación de imágenes oficiales o ajenas³, la elección de imágenes que permiten integrar la experiencia individual en una colectiva, vinculándose con otros imaginarios a través de desplazamientos, transfiguraciones, *déjà-vus*, etc., o la realización de nuevas fotografías asociadas a experiencias claves. En algunos de estos casos los mecanismos llevados a cabo por los dueños de las imágenes sugieren un modo de rememoración práctica, en otros parecen más próximos a un deseo de volver a experimentar lo vivido.

En base a todo ello, este capítulo mostrará una pequeña selección de imágenes que son, en cierto modo, imágenes *ausentes*, que los protagonistas consiguen crear, apropiarse, etc. y que son, ante todo, *imágenes de la memoria*, conservadas por lo que significan. Imágenes que abren la posibilidad de escribir otra historia en cuanto que están habitadas por sus protagonistas que las han conservado, creado, modificado, etc. por lo que ellas significan. Que con esos procesos las han devuelto a la vida desatando, en ellos

² Al final de su comentario sobre Proust en que cuestiona que la memoria sea fruto del azar (1993, 127), señalará que finalmente en él no están tan separados el recuerdo voluntario o el involuntario o la experiencia individual y colectiva. En Proust “cuando impera la experiencia en el sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo (...) provocaban la reminiscencia en determinados tiempos y seguían siendo manejo de la misma durante la vida entera. Reminiscencia voluntaria e involuntaria perdían así su exclusividad recíproca” (*ibíd.* 128).

³ En consonancia con las del bautismo de Pilar en el campo, fig. III-10.

(y sobre todo en nosotros) lo que Benjamin considera una rememoración práctica, capaz de crear otra historia que se opone a la Historia, con mayúsculas que, como nos recuerda J. Assmann, sólo “comienza cuando el pasado deja de estar habitado” (2010, 40)⁴.

Todo ello se hará adoptando una postura metodológica concreta, pensando en estas imágenes, con Benjamin, no como en mariposas a las que se sujeta con una aguja para observarlas escrupulosamente sino vivas, es decir, “observando sus posibilidades para desatar la rememoración” (Pic, 2010a, 12) en quienes recordaron y crearon con ellas su recuerdo, y en nosotros, en el siglo XXI.

Con esta mirada se hará en este capítulo un viaje a través de los modos de inscribirse en la historia que comienza con el deseo físico de salvar la imagen (arrancándola literalmente a otros relatos, a otros lugares, a otros archivos), un deseo casi corporal, intuitivo, en que salvar la propia imagen parece equivaler a salvarse a uno mismo (una identificación entre la imagen y lo que representa de la que la antropología nos ha dado buenos ejemplos) y que sugiere también que las imágenes gestadas por organismos de control pueden “activarse” más eficazmente precisamente desde la apropiación de ese carácter oficial.

Un viaje que continúa con el relato de encuentros, más o menos azarosos, de imágenes que aparecen en diversos lugares (postales, fotografías de otros, etc. poco importa. Sus protagonistas, como decía Lacan, toman lo que les sirven, venga de donde venga) y que se incorporan a la colección familiar para construir la intimidad y la propia historia. En este momento veremos fotografías que se encuentran donde menos se esperan, y otras que, pese a estar ante sus protagonistas continuamente, habían permanecido invisibles a sus (nuestros) ojos y las que sólo una modificación en el modo de mirar, de *llamarlas* para otro uso, vuelve visibles⁵. Las personas a quienes me refiero serán en ocasiones cazadores de imágenes y en otras descubridores; este papel activo de cazador/descubridor/demiurgo se hará siempre a través del recuerdo y de la memoria que les sitúa en el papel de espectador y protagonista⁶ y también de narradores de su intimidad (Pardo, 1996).

⁴ En este sentido, sigue las ideas de Halbwachs para quien la historia tiene una relación de continuidad con la memoria: es cuando se deja de recordar, de habitar y vivir el pasado, cuando la historia aparece. “C’est qu’en général l’histoire ne commence qu’au point où finit la tradition, moment où s’éteint où se décompose la mémoire sociale” (1968, 68).

⁵ Será el paso del tiempo, en consonancia con las ideas de Bergson (2013), el que permita ver el pasado de otro modo. Igual que, como defiende T. S. Eliot, no hay nada “inaudito en que el pasado quede alterado por el presente en la misma medida en que el presente está dirigido por el pasado” (citado por Bal, 2009, 275).

⁶ Borges en el epílogo al *Libro de Arena* y hablando del doble dirá que “(...) esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal, o del agua, o simplemente de la memoria que hace de cada cual un

Este viaje se seguirá con ayuda de los recuerdos de sus protagonistas, pero también concediendo libertad a las imágenes. Pensando, como siempre, que estas tienen una vida autónoma, casi biológica: son capaces de engendrar otras, de relacionarse con otras, de impactarnos, aunque no sepamos nada de ellas. Y pensando también que ellas encierran un saber que puede ser menor⁷ pero que apunta de nuevo a ver estas fotografías como lugares donde se produce otro encuentro fantasmático: donde a lo íntimo le está dado habitar lo colectivo.

Y esto puede suceder en cualquier imagen. Porque cualquier fotografía puede ser una imagen de la memoria.

1. Salvar la imagen. Cualquier fotografía puede ser una imagen de la memoria.

Sean cuales sean las escenas que recuerda un hombre, significan algo que se refiere a él,
sin que tenga porqué saber qué quieren decir
(Kracauer, *La fotografía*)

La mirada de los otros: la mirada del poder. La imagen-prueba.

Le rassemblement de certaines catégories d'individus (...) aura pour conséquence administrative la constitution d'un dossier, d'une fiche ou carte, etc. Spécialiste des questions ayant trait à "l'Identité", nous nous permettons d'attirer particulièrement votre attention sur l'intérêt que présentent nos machines automatiques Photomaton susceptibles de photographier un millier de personnes en six poses et ce en une journée ordinaire de travail (carta de Claude Marjan, responsable de desarrollo exterior de Photomaton)

Comencemos por el principio. Si hay un modo evidente para inscribir la experiencia (y la imagen) íntima en una historia colectiva es precisamente hacerlo a través de imágenes gestadas por instituciones ajenas a los protagonistas de dichas fotos. Emanadas, por tanto, de un deseo del todo extraño a los de quienes son representados en ellas y al servicio de una finalidad que les es igualmente extraña y a la que se pliegan únicamente por obligación. Fotografías realizadas, por ejemplo, por los organismos de control que buscaban, con ayuda de la imagen, registrar esa realidad que ellos mismos estaban imponiendo. Imágenes que esperamos encontrar en archivos públicos pero cuya aparición en una colección privada, formando parte de la narración íntima, no puede menos que chocarnos.

espectador y un actor" (1980a, 536). En este doble papel es en el que sitúan los protagonistas de este último capítulo y sobre la frase de Borges volveré a menudo.

⁷ Me remito a la distinción entre menor a subalterno señalada en la introducción.

Este choque me produjo una fotografía de Luis Vidaller al verla en casa de su hijo, en Buenos Aires, entre otras que mostraban la familia en España, antes de la guerra y después en Francia y la Argentina. En ese momento José Luis, el hijo del protagonista de la imagen, me contaba, por ejemplo, que su madre, que había sido sombrerera en España había continuado su trabajo en Burdeos y luego en Buenos Aires, donde había abierto una sombrerería llamada *chez Françoise* (que consideraba más refinado que “casa Francisca”) en que había llegado a confeccionar los sombreros de Eva Perón. Algo que había a medias disgustado a Luis, su marido, que tras dejar su trabajo en España nunca había ganado tanto dinero como su esposa. Escuchando este tipo de anécdotas, de pronto, en medio de este infra-ordinario, la imagen de Luis apareció, serio y esbozando una sonrisa resignada, posando ante lo que de inmediato me hizo pensar en un barracón de un campo de concentración (fig. V-1).



Figura V-1 *Luis Vidaller en el campo de Bram. Reverso de la fotografía.* Colección particular de su hijo José Luis Vidaller.

En efecto, la fotografía fue realizada en el campo de Bram, en el Aude, y, cuando Luis lo abandonó se afanó en llevarse consigo una copia de esta imagen que testimoniaba su paso por el mismo, al que llegó el 6 de marzo de 1939. En este retrato Luis posa con gran dignidad y, al reverso de la copia, revelada sobre cartón, ha anotado los datos concretos del lugar y la fecha en que se tomó. Aunque la imagen no da lugar a dudas, Luis se encarga de eliminarlas, al incluir esos datos.



Figura V-2 Despacho de José Luis Vidaller donde se ven algunas de las fotografías de sus padres. Colección de José Luis Vidaller. Fotografía de la autora.

La fotografía se usó de modo corriente en los campos de concentración en un afán por clasificar, identificar y contabilizar (About, 2001)⁸. Hasta tal punto que, en 1941, intuyendo las posibilidades comerciales que albergaba, la empresa *photomaton* ofreció sus servicios a las autoridades colaboracionistas en Francia sugiriendo su uso para agilizar la clasificación de los judíos (Rochebrune, 1997, 314)⁹. El negocio propuesto no prosperó, pero las imágenes creadas en los campos provienen de una mirada despersonalizadora, taxonómica, destinada a identificar, a contabilizar, para la que el individuo no existe salvo como un objeto a ser controlado, que podría ser perfectamente la de una máquina¹⁰. Una mirada capaz de ver al sujeto a controlar, pero tras la que no parece haber nadie, que recuerda al *effet de visière* es decir, esa potestad del espectro de poder ver sin ser visto (Derrida, 1993).

Fotografías destinadas a identificar y clasificar, útiles para los organismos represores, que chocan cuando aparecen en el ámbito privado. Particularmente en este

⁸ Me remito también a la nota 37, cap. II, p. 112.

⁹ El texto de la empresa decía literalmente: “ Nous pensons que le rassemblement de certaines catégories d'individus de race juive dans des camps de concentration aura pour conséquence administrative la constitution d'un dossier, d'une fiche ou carte, etc. Spécialiste des questions ayant trait à l'identité, nous nous permettons d'attirer particulièrement votre attention sur l'intérêt que présentent nos machines automatiques Photomaton susceptibles de photographier un millier de personnes en six poses et ce en une journée ordinaire de travail “ (Rochebrune, 1997, 314). Es especialmente interesante la mirada automática, así como la relación entre identidad y fotografía, como si la mera representación fotográfica pudiera ser constitutiva de la identidad.

¹⁰ Aunque los servicios del fotomatón no llegaron a utilizarse, sí se mantuvo un modo de fotografiar heredero de las prácticas de Alphonse Bertillon como testimonian los retratos antropométricos de los archivos del campo de Vernet, que pueden ser consultados en línea:

<http://www.campduvernet.eu/album-photos/paysages/plaques-de-verre/photos-anthropometriques-2/8/>.

A este respecto hay una bibliografía enorme, aunque no es siempre fácil distinguir entre el “periodo español” en los campos y los posteriores, su consulta es igualmente interesante, entre otros: Phéline (1985), o Solinas, 2011.

momento, avanzada una investigación que ha mostrado, una y otra vez, el afán continuo de utilizar la imagen como lugar donde protegerse, donde ocultar ciertos aspectos de lo real. ¿Por qué las mismas personas que se han afanado en construir, con la ayuda de sus imágenes, un lugar al refugio de la historia, la dejan penetrar así? ¿por qué Luis codiciaba la imagen proveniente de un mero acto de “registro” que parece no decir nada de él? ¿por qué este afán por *salvar* esa imagen? ¹¹.

Quizá porque con su carácter oficial esa imagen dice muy claramente una única cosa, que es la única que parece contar: que en marzo de 1939 Luis estaba en el campo de concentración de Bram. El mismo campo por el que pasaron Aurora y su hija Libertad y también el fotógrafo catalán Agustí Centelles, en cuyas fotografías late el deseo, ya citado, de inscribir su vida, “incluso su muerte, en una cadena de transmisión histórica y genealógica” (Didi-Huberman, 2010b: 210). Deseo sobre el que quiero profundizar ahora.

En el texto que Didi-Huberman dedica a las fotografías de Centelles en Bram, se refiere a la mirada que este dirige a los otros internos, a través de su cámara, como a un acto de conocimiento (“quand l’humilié regarde l’humilié fait de son regard un acte de connaissance”, 2010b, 212)¹². En esta imagen Luis, como la mayor parte de los *humillados*, no ve posarse sobre él la mirada de un igual. O, al menos, no provista de una cámara de fotos y cargada de reflexión, conocimiento y comprensión. La mirada que se posa sobre él, mediada por la cámara, es una mirada ajena, que apenas lo ve, como un fotomatón; o lo mira simplemente como miraría a un objeto, o un número, o a un espécimen que debe ser registrado y catalogado. La representación resultante, en cambio, es codiciada precisamente porque le permitirá cumplir ese deseo de inscripción (“en una cadena de transmisión histórica y genealógica”) con una fotografía que testifica su paso por el campo del modo más contundente posible, ya que proviene de alguien diferente a él. ¿quién podría cuestionar la mirada del represor?

Y será esta imagen ajena la que, al penetrar en su espacio íntimo, le permita (y nos permita) escribir su historia, volviéndola a mirar desde otro lugar, dirigirle esa mirada que es un acto de conocimiento. Y es que será en el espacio de la colección, del álbum, donde estas imágenes nos permitan ir más lejos, ¿qué sucede con ellas?, ¿podemos hablar de afectos en este tipo de imágenes?, ¿cómo cambian ellas mismas? pero, ante todo, ¿cómo modifican el relato?, ¿cómo nos ayudan a mirar a las otras, a las precedentes?

¹¹ De nuevo el término *salvar* no es desinteresado, alude de nuevo al uso de Didi-Huberman, 2003.

¹² Pensemos, de nuevo, que el verbo francés *regarder* significa mirar y, al tiempo, sentirse concernido por algo, preocuparse por algo.

El cambio de estatuto, de lo público, de lo que sirve al control, a lo íntimo, choca. En la imagen de Luis se aprecia el deseo de incorporar la experiencia *concentracionaria* al espacio y la narración íntimos, y al hacerlo a través de una copia (otra copia de esa imagen seguramente permaneció en el campo, junto a su ficha) se consigue sin gran violencia. No siempre es el caso, algunas fotografías (entendiendo la fotografía como un objeto al tiempo visible, material y sensible) no logran *salvarse* del campo impunemente y quedan marcadas por la violencia.



Figura V-3 Fotografía de Miguel Esteve en el campo de bois brûlé (Loir-et-Cher), c. 1939. Colección de Rafael Esteve.

Una violencia que testimonian las huellas que quedan sobre la imagen de Miguel Esteve que, al arrancar literalmente esta fotografía (fig. 3) del documento al que acompañaba no pudo evitar los agujeros por los que estaba unida al mismo. En esta imagen, que testimonia su paso por el campo llamado *bois brûlé*, cerca de Blois, en el centro de Francia, Miguel posa con la misma dignidad que hemos visto en todas sus fotografías del primer capítulo (figs. I-26 y I-27), casi desafiante¹³.

La imagen, seguramente tomada con fines de control, parece más bien emanar del propio deseo de Miguel de testimoniar su paso por el campo, aunque varias huellas la alejan de fotografías anteriormente vistas de él: Miguel no ha podido ocultar la

¹³ Rafael, el hijo de Miguel, que nos ha mostrado esta fotografía no conocía las circunstancias en que se tomó la imagen. Sólo que fue realizada en el campo y que su padre la había arrancado de un documento para conservarla. Estableciendo otra comunidad, esta fotografía de Miguel me hace pensar, inmediatamente, en una fotografía de Rudolf Cisar (colección USHMM, publicada por Chéroux, 2011, 84) en que aparece posando junto a un barracón en Dachau en la primavera de 1943. En ella posa con el uniforme a rayas abierto, dejando ver un jersey y una camisa blanca, con las manos en los bolsillos y un gesto que me recuerda al de Miguel. No vemos en absoluto a un derrotado.

deformación de su frente, causada por una herida en la guerra, como solía hacer gracias a las gafas o la postura. Como en toda imagen tomada para la identificación, está prohibido posar de otro modo que de frente o con nada que oculte los rasgos; esta prohibición hace aparecer los primeros rastros del acto de control, -impidiéndole borrar las huellas de la violencia sobre su rostro, impidiéndole posar como desee- al que se suman, más violentas, las roturas al arrancar la imagen; pero que su fotografía esté tan marcada no impide que Miguel (al que hemos visto tan preocupado por mantener la mejor imagen de sí mismo) se afanase en recuperar esta imagen y no quisiera nunca desprenderse de ella, todo lo contrario.

En el caso de esta fotografía o de las imágenes salvadas por Luis¹⁴ sería absurdo, ya lo hemos dicho, hablar de un acto de conocimiento en la mirada del fotógrafo, cuyo único interés por los individuos se limita a sus rasgos físicos, aquellos que permiten distinguirlos físicamente de otros. Sí podemos hablar, en cambio, de una búsqueda del conocimiento en la mirada que Miguel y Luis se dirigen a ellos mismos (a sus “sí mismos” del momento, a su experiencia de esta época) con ayuda de esta imagen y, siguiendo el pensamiento de Didi-Huberman, podemos ver también en esa mirada retrospectiva una visión que no suaviza la experiencia vivida pero que, al modificar la perspectiva temporal, la convierte en experiencia adquirida y susceptible de ser transmitida. (2010b, 212)

Esto es más fácil cuando se cuenta con la ayuda de estas imágenes salvadas que son pruebas y, al tiempo, vehículos de narración, umbrales para rehabilitar el pasado. Pero, cuando hablamos de salvar la imagen, ¿quiere esto decir que Luis o Miguel salvan a estos retratos de ser meras imágenes-documento? La respuesta en este caso es ambigua: sí, pero no. Al incluir esta imagen en el contexto íntimo, la fotografía, por más ajena que sea, pasa a formar parte de la intimidad, pero nunca deja de ser, para ellos, un documento; y esto es importante, porque es precisamente su carácter de documento el que las hace tan valiosas a sus ojos.

Por supuesto, una imagen oficial puede subvertirse por el afecto, puede despertar emociones, como hemos visto en el capítulo precedente. No cabe duda de que en las manos de los seres queridos se recuperan imágenes que quedan totalmente *redimidas* de su origen oficial, que la distinción entre oficial y doméstico deviene vana. Pero no es esto lo que desean Miguel ni Luis, lo que ellos buscan es precisamente, incorporar ese carácter

¹⁴ Ésta, como he señalado, es una copia a partir del negativo, por lo tanto, no guarda esa relación de proximidad física con el documento.

oficial a su relato. Incluir una prueba que no pueda ser refutada, precisamente porque ha sido creada por el enemigo.

Con ayuda de esa prueba Miguel y Luis se dirigen a sí mismos la mirada, no del humillado (los actos de humillación de que pudieron ser objeto en los campos no se dejan ver en estas imágenes) pero sí del vencido que se reconoce como tal y que desea que ese retrato forme parte de su imagen de sí mismo, de su intimidad y también de la imagen que va a transmitir a otros. Y es también, porque conservan su carácter probatorio, ajeno, por lo que están en la colección. Son, si pensamos otra vez con Kracauer, imágenes de la memoria, conservadas por lo que suponen para ellos, pero nunca dejan de ser fotografías en las que, “quien mirase con una lupa, reconocería la retícula” (2006, 275) y aún mucho más: reconocería de dónde proceden, qué ha querido representar con ellas quien las tomó y el acto de poder del que emanan.

Otras fotografías que hemos visto hasta el momento no podrían ser reconstruidas sin la narración oral que las acompaña. En estos dos últimos retratos, en cambio, una parte de la historia, que podríamos denominar la “oficial”, el paso por el campo, sí podría reconstruirse solo con mirarlas y es la voluntad de incorporar esta al relato de un modo material la que me hace hablar de un deseo de transmisión en estas imágenes.

Encontramos también en ellas la posibilidad de abrir un umbral que ya hemos intuido antes. Un umbral que lleva a Luis a su pasado, que le permite rehacerlo, y rehacer la imagen añadiendo a ésta otras experiencias que no pudieron ser captadas por el fotógrafo. Un umbral que abre el aposento no sólo al pasado sino a un particularísimo espacio en que lo íntimo se encuentra con lo colectivo y la intimidad con la historia permitiéndonos ver que ciertas divisiones son muy frágiles. O quizá ni existen. Y un umbral que, ante todo, nos permite entrar en la colección de cada familia con otra mirada y permitir que, como en una constelación, las imágenes se iluminen unas a otras, como fragmentos de una misma experiencia que, al tiempo, es sólo un fragmento (un reflejo) de la de muchos otros.

Del paso de Luis por el campo de Bram quedan tres fragmentos materiales, tres objetos: ese retrato realizado para dejar constancia de su paso por el mismo, tras el cual ha manuscrito el lugar y la fecha, un juego de ajedrez realizado por él y una fotografía que pudo enviarle su esposa en la que ella aparece junto a su pequeño, nacido durante la guerra y que fue tomada en un pueblo cercano donde estaban refugiados. Estos únicos restos materiales de los meses pasados en el campo muestran, unidos, una combinación compleja de temporalidades y deseos. El ajedrez y el retrato de su esposa parecen

hablarnos de sendos esfuerzos por huir del tiempo y de lo real; un afán compartido dentro y fuera del campo que unifica la relación de cada miembro de la pareja con el tiempo vivido. En cambio, los retratos de su paso por el campo se aferran a ese tiempo y a esa realidad.

Tallar el ajedrez, destinado a pertenecer a su hijo, que hoy lo conserva, es una evocación hacia un futuro compartido con él, con ellos, único horizonte de espera posible, pero es también un modo de ritmar el tiempo, de escapar de la realidad cotidiana, a través del ejercicio de una actividad si larga y prolija¹⁵. En lo que se refiere a la imagen de su esposa, ésta, que estaba refugiada junto con otros españoles en una localidad cercana a su esposo, logra borrar en este retrato cualquier rastro de otra realidad que la esencial: este muestra únicamente su supervivencia y la de su pequeño, y la constancia de su espera.



Figura V-4 De izquierda a derecha. Retrato de Francisca, esposa de Luis, con el hijo de ambos, José Luis. c. 1939 y Juego de ajedrez tallado por Luis en el campo de Bram. Fotografía de la autora.

Para este retrato, como en los vistos en el primer capítulo, ella posa, elegante y sonriente alzando a su pequeño que ha crecido desde la última vez que su padre le vio y que, para la ocasión, se ha vestido con blancos calcetines, pantalón corto, chaquetita de lana, pulcros zapatos y un cuidado peinado, con el flequillo muy liso sobre la frente. Seguramente Francisca no tuviera posibilidades de acudir al estudio de un fotógrafo, pero también en Francia pudo encontrar un fotógrafo ambulante que consiguió, con la mera ayuda del fondo de una pared desnuda y un óvalo algo torpe que los rodea, la imagen

¹⁵ Los dibujos que enviaba Enrique a Felipa que hemos visto en el interludio (fig. II-22) apuntan a lo mismo.

deseada, percibida como la adecuada, envuelta, de nuevo, por esa aura y esa atmósfera protectora que no permite que nada se adivine de las dificultades que pasaban.

Tres fragmentos que, unidos hoy, nos hablan de un momento en que se superponen diversos acontecimientos y experiencias: el fotógrafo que toma el retrato de Luis, al servicio de su registro, el intento de éste de huir del tiempo a través de la construcción del juego de ajedrez¹⁶ y el de su esposa de huir de la historia (y proteger de ella a su esposo) refugiándose en lo íntimo en el retrato que se toma con su pequeño. De la experiencia de Luis y Francisca emanan estos objetos, que materializan la espera, aludiendo ambos a un futuro en que la familia esté reunida. Y sólo cuando este futuro tan deseado deviene real, tras la salida del campo de Luis, se suma a estos dos fragmentos un tercero: la fotografía salvada de ser instrumento de registro y que atestigua, ahora, una tercera experiencia: la del deseo de incorporar lo vivido en el campo.

Si aludo a esta combinación de objetos es porque, si tratamos de abordar el conjunto de las colecciones, será la combinación de las distintas fotografías, de distintas imágenes¹⁷, la que nos permita leer cada una de ellas correctamente. Mirar los tres objetos al tiempo desata, en la narración oral de sus protagonistas que las revisitan, un proceso de “rememoración práctica” (Brüggemann, 2007)¹⁸ y en nosotros, observadores atentos, un ejercicio similar al que, con otros comentadores de Benjamin, podemos considerar una suerte de “imaginación histórica” (Aguirre, 1993, 14)¹⁹.

Este tipo de fotografías ajenas y creadas para fines de archivo y control, *chocan* al aparecer en una colección familiar y es precisamente como tales y en este contexto en que se revelan fundamentales para la construcción del yo y del relato íntimo²⁰. Apropiarse

¹⁶ Convirtiéndose en esa suerte de “arma maravillosa contra la opresiva monotonía del tiempo y el espacio” (Zweig, 2001, 62) que supone el ajedrez, en este caso como actividad intelectual, para el protagonista de la novela.

¹⁷ Es difícil decidirse entre los términos fotografía (necesario porque alude a lo tangible, legible, etc.) pero a veces es necesario incluir imagen porque, cuando se trata de recuerdo, es más bien una imagen de la memoria.

¹⁸ Sin entrar en ello, sería interesantísimo ver los variados mecanismos que estos ponen en marcha: reconstituyendo la historia de sus padres durante nuestra entrevista Luis recurrió a mapas, a otras imágenes y a herramientas como *google maps*.

¹⁹ Este modo de entender la imaginación está muy analizado por Didi-Huberman, particularmente 2010a y 2011.

²⁰ Una de las primeras cuestiones que problematizaron esta investigación fue, precisamente, ya lo he dicho, definir los límites del concepto de “fotografía familiar/ doméstica”. ¿Qué entendemos por foto de familia? Como se ha aclarado en la introducción el principal motivo de inclusión de una fotografía en el corpus es práctico: en el contexto de esta investigación entiendo por fotografías familiares todas aquellas imágenes con que se construye la memoria familiar, lo cual no excluye, si pasan a formar parte del álbum, del relato, fotografías que no han sido tomadas por la propia familia o no emanan directamente de un deseo de esta como un retrato realizado por un profesional. En este sentido observaremos que casi todas las familias poseen este tipo de imágenes: por ejemplo, fotografías de grupo de algunos de sus miembros, otros (fundamentalmente retratos) gestadas en diversos organismos de “control” e, incluso, fotografías realizadas

de todo lo que conlleva el estatuto de documento de archivo, de esa mirada externa, es un modo de establecer un punto de anclaje entre la historia íntima e Historia; desde este lugar es desde el que se convierten en imágenes muy apreciadas en la colección. Además, permiten leer el conjunto de la colección de otro modo, estableciendo una tensión dialéctica al evidenciar de un modo más eficaz los esfuerzos de las anteriores por huir de lo real, o por normalizar la situación vivida: ¿no es acaso iluminados por estos esfuerzos de aferrarse a lo Real cuando los afanes de huir ese mismo real aparecen más claros? ¿no es esta aparente contradicción del montaje de ambas imágenes las que nos permite mirar ambas de nuevo? Porque es, precisamente, esta combinación de estatutos, esta mezcolanza de archivos íntimos y de la represión, la que hace que la lectura de toda la colección se reconfigure y se revele de un nuevo modo.

Desde aquí cabe cuestionarse de nuevo el lugar de estas imágenes en el contexto de la colección: ¿cómo se transforman al pasar al espacio íntimo?, ¿hay un cambio de estatuto?, ¿existe realmente una distancia entre una imagen de archivo y una íntima? Porque, ¿qué es lo íntimo? Si pensamos con Pardo que lo íntimo sólo existe si se narra, que la intimidad es un efecto del lenguaje que evidencia algo que no se vería de otro modo, y que la intimidad “está ligada al arte de contar la vida” (1996, 29); la inclusión de este tipo de imágenes, salvadas del exterior, se muestra como una parte más de ese complejo lenguaje (visual) con el que Luis narra su vida, es decir, nos permite ver su intimidad. Un modo más de realizar una escritura de sí en la que, como nos muestra Foucault (2001), lo ajeno tiene cabida, ya que todos podemos apropiarnos de algo cuando sentimos que habla de nosotros.

La decisión de Luis, de Miguel, de escribir su intimidad con estas imágenes, que ha permitido que sean hoy ellas quienes nos interpelen, nos pregunten desde su estatuto privilegiado de documento (que parece fuera de lugar en el álbum) acerca de nuestro pasado, me hace pensar en el modo en que este tipo de fotografías gestadas por el control, *identitarias*, han sido utilizadas por las víctimas de las dictaduras latinoamericanas, donde la fotografía ha tomado con singular contundencia los espacios públicos, sean estos políticos o artísticos, aunque las distinciones no siempre estén claras.

Se configura de nuevo esa comunidad espectral de la que hablábamos al inicio del estudio entre dos imágenes gestadas en tiempos y lugares distintos pero emanadas, finalmente, del mismo lugar (en este caso el poder) y que nos interrogan, juntas, desde

para otros ámbitos completamente ajenos y que, por lo que sea, acaban formando parte de la colección familiar.

lugares que nos parecen serles extraños. Las fotografías de Luis y Miguel parecen tan fuera de lugar en su álbum familiar como las de las abuelas de la plaza de mayo las primeras veces que salieron a las plazas o como las imágenes de los desaparecidos junto a sus familiares en la ya citada obra de Lucila Quieto o en la de Inés Ulanovsky *Fotos tuyas* (2006).

Cuando miro una de las imágenes de esta obra (fig. V-5) en que, en un espacio íntimo que dialoga con un exterior, una mujer, en un interior y de espaldas a una ventana, mira una foto de identidad de un familiar desaparecido (¿o mira a través de la ventana y no hace más que mostrar la foto?) no puedo evitar sentir del mismo modo algo que me punza, ¿por qué mira una fotografía de identidad y no una imagen en que, por ejemplo, aparezcan juntos? Se instaura una disimetría que no es sólo temporal (el de la imagen y el de quien la mira) sino también espacial, ya que la fotografía aparece ocupando un espacio íntimo en que no la esperamos; como la de Luis, como la de Miguel.²¹

Son imágenes que llegan del pasado, o intempestivas, sí; pero son ante todo imágenes fuera de lugar, con todas las implicaciones que esta expresión tiene en castellano, que aparecen donde no debieran estar y que apuntan, juntas, a lo fotográfico que deviene emblema del cuerpo político (Richard, 2000).



Figura V-5 Inés Ulanovsky. *Fotos tuyas* (2006). Fuente: publicada en Ulanovsky, 2006.

Sin asimilar el quehacer de Luis o Miguel con el de los familiares de los desaparecidos, del que les separan muchas cosas, en ambos late una relación muy especial con estas imágenes, que emanan de un dispositivo de control que “testimonia, certifica y

²¹ En este caso la disimetría se produce en primer lugar en el interior de la propia obra, pero también, de nuevo, en la visualización de esta en un museo.

evidencia” (Deleuze, 1990)²². Será la recuperación de ese carácter de evidencia lo que cuente en ambos casos. En el caso de los activistas latinoamericanos, muy raramente los familiares muestran fotografías íntimas, escogen estas que “individualizan” al tiempo que devienen “dispositivos de supresión de identidad” (*ibíd.*), es decir, generalizan, amplían el sujeto político²³. Los retratos fotográficos, particularmente los gestados en entornos represivos (y en general todos los que buscan una identificación clara) tienen un estatuto privilegiado, “clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida” (Giunta, 2014, 33) y en este sentido se aproximan a lo que parecen significar para Luis o Miguel: son también lugares desde donde revisar la vida, donde lo individual se encuentra con lo colectivo, y que actúan como prueba –no en este caso de la ausencia, ya que ambos han sobrevivido- pero sí de la experiencia vivida.

Son, parafraseando a Nabokov, “pruebas concluyentes” (“pruebas concluyentes de que yo había existido”, dirá en su autobiografía²⁴) y tal como muestra su autobiografía –que llega incluso a falsear algunos aspectos de su vida íntima para hacerlos coincidir más exactamente con la Historia- estas pruebas parecen a veces necesarias para construir la identidad. La voluntad (o la necesidad) es aferrarse a las pruebas, dejar penetrar a la historia directamente, con todo lo que tiene de pobre y de escueto, a partir de la aparición no mediada de documentos lo más claros y concisos posibles. Imágenes-documento, que pueden ser “aussi courte(s), générale(s) et pauvre(s) de sens que la plupart des inscriptions qu'on lit sur les tombeaux” (Halbwachs, 1968, 100) pero que precisamente desde ese lugar pueden ponerse al servicio de un relato íntimo y, ante todo, que precisamente desde ese lugar, nos tocan.

Pienso en un familiar de un represaliado republicano que muestra, ante la cámara para un documental, una lista, escrita a mano, con los nombres de familiares y amigos

²² La diferencia más evidente es que en un caso, el de Luis o Miguel, la imagen representa un momento de su pasado cuya memoria quiere conservarse; en el de Ulanovsky, en cambio, representan a un ausente. Ella las recupera en nombre de otros mientras que Luis y Miguel se encargan de salvar su propia imagen. Pero ambas se encuentran en su posibilidad de reclamar justicia con una imagen oficial y ello las iguala en términos estéticos y políticos. Recientes estudios, vinculados al movimiento memorialista en España y, sobre todo, a la apertura de fosas, apuntan a una recuperación de imágenes y usos que remiten a los latinoamericanos. Sobre esta nueva comunidad de imágenes ver Ferrándiz, particularmente 2011.

²³ Entendiendo individualizar como señalar una serie de características meramente físicas y no la serie de subjetividades en las que pensamos normalmente.

²⁴ Esta frase está recogida en el prólogo de 1966. El libro se publicó después bajo el título, en inglés, *Speak, Memory*, título conservado en la ed. española: *Habla, memoria* (1994). por ejemplo, referirá en numerosas ocasiones a lo largo de su autobiografía, que en su origen se tituló *Conclusive Evidence (Pruebas concluyentes)*, cómo su deseo de buscar pruebas

que él sabe muertos y desaparecidos durante la guerra civil española. El realizador monta esta imagen al lado de una placa mostrando a los “caídos por la patria”²⁵. Los nombres detallados, con ambos apellidos, sobre esa lista, remedan la prolijidad y la voluntad de identificar y salvaguardar del documento oficial o el archivo y sugiere la necesidad de inscribirse en una narración, aunque sea en la de los vencidos, una vez que han sido expulsados de la de los vencedores y que es más fuerte en momentos, como el actual, en que los vencidos comienzan a tener un lugar en las narraciones oficiales²⁶.

No se trata sólo de inscribirse en la historia sino también de hacerlo con las escuetas herramientas con que se escribe esta, que exige brevedad porque está continuamente llenándose de nuevos datos, de nuevos muertos (“C'est que l'histoire, en effet, ressemble à un cimetière où l'espace est mesuré, et où il faut, à chaque instant, trouver de la place pour de nouvelles tombes” Halbwachs, 1968, 100). Para el protagonista del documental, muchos de esos nombres serían más bien apodos, irían acompañados de historias personales. Pero eso lo guarda para él porque lo que busca esa lista es permitir una aprehensión colectiva²⁷.

Aunque toda distinción es baladí y se desmorona cuando apreciamos que cualquier fotografía puede ser una imagen de la memoria y todo documento de archivo puede ser un *objeto de memoria* (Farge, 1989), cuando miro estas imágenes-documentos no puedo evitar pensar que tienen su propio lenguaje donde ambos se intrincan. Si en toda imagen fotográfica el noema bartheano *ça a été* se hace presente, en estas parece ser más fuerte. Como sucede en ocasiones a lo largo de *La chambre claire*, el pretérito compuesto *ça a été* (ha sido) parece dejar paso al pretérito simple *ça était* (fue). Una modificación de la temporalidad que establece una diferencia entre un pasado reconfigurable y otro

²⁵ Moreno y Douglas, 2016. Una lista que, siguiendo el razonamiento de Schmitt sobre las *memoria* clásicas, puede percibirse como una técnica clasificatoria que “ponía a los muertos en su lugar de muertos para que los vivos, si recordaban sus nombres, pudieran hacerlo sin miedo ni pasión (1994, 18).

²⁶ Esta imagen del documental se encuentra, de nuevo, con otra: en otro documental *Les tombeaux sans noms* (*Las tumbas sin nombre*, 2018) y en el seno de otra búsqueda del pasado que se identifica con una reivindicación de justicia, el realizador, Panh, filma en Camboya las manos de un hombre que entierra cuidadosamente una pequeña hija de papel con los nombres de sus desaparecidos bajo tierra. Este acto, por el que, a falta de una imagen, se recurre al nombre para dar sepultura (cuyas cualidades mágico-adánico-demiúrgicas ya he apuntado en numerosas ocasiones) se inscribe en un documental que recoge toda una serie de búsquedas y duelos simbólicos. El doble carácter del nombre –que, como la foto, puede ser al tiempo lo más íntimo y aquello que nos identifica- se pone al servicio en ambas películas de rituales íntimos y públicos.

²⁷ El mismo quehacer que hemos señalado en Benjamin y que las prácticas de memoria más recientes (en el ámbito literario, cinematográfico, etc.) usan de un modo similar; pienso, por ejemplo, en *Transcription* de Bäcker (2017) en que se acerca a la Shoah a través únicamente de listas de todo tipo gestadas bajo el nazismo, el libro, que recoge documentos reales los transcribe sin ninguna interpretación en una apropiación muy efectiva de la estética del archivo.

cerrado, indiscutible. La misma que me parece encontrar estas imágenes que parecen materializar el *ça était*: lo que la historia ha dictado (el paso por el campo de Miguel, de Luis, por ejemplo) y probado con una fotografía no puede ser puesto en duda.

Esto tiene que ver con ese carácter cerrado del pasado que materializan, pero también con esa supresión de la identidad (Deleuze, 1990) que consiguen este tipo de retratos destinados a clasificar: el sujeto que hace visible ese pasado ya no es sólo quien aparece en la foto (Luis, Miguel) sino un sujeto político genérico, el prisionero, el refugiado. La táctica de supresión de identidad de los mecanismos de control lleva a una cierta dispersión del sujeto que, tal como señala Benveniste, puede llevar a la ampliación del sujeto político (1966, 253). No es una enunciación particular, o no sólo, ya que incluyendo esta imagen Luis o Miguel se muestran como parte de todos esos republicanos que fueron fotografiados del mismo modo, mirados por la misma cámara que no diferenciaba a unos de otros.

Nos instalamos en una cierta paradoja: será precisamente el carácter cerrado e indiscutible de estas imágenes (al que tanto se habían afanado por huir, pensemos en Ángel tratando de ocultar el penal de Ocaña) el que interese a sus protagonistas y el que permita seguir funcionando a estas imágenes, el que hace posible que sean rehabilitadas en términos íntimos y políticos.

Podemos hablar de un cierto cambio de estatuto (convertir el documento en objeto de memoria, si es que tiene sentido esta diferencia, e incluso en objeto de afectos) pero, para que sea efectivo, la imagen-documento debe seguir siéndolo, evidenciar su lenguaje propio, el hecho de haber sido elaborado de acuerdo a normas ajenas y manteniendo siempre la posibilidad de testimoniar, evidenciar y certificar. Luis y Miguel valoran estos retratos precisamente por lo que los acerca al archivo: es decir, en tanto que representación de un pasado cerrado, simple, de un hecho inmutable sobre el cual quien mira la foto no tiene ninguna posibilidad de actuar. La fotografía, creada para identificarles, para certificar su paso por el campo, es preciosa precisamente por su carácter cerrado, oficial.

Es la inserción de todos esos (anti)valores la que le interesa y es el contraste entre esos y lo íntimo es el que permite a sus protagonistas volver, a través de estas imágenes, *re-habitadas*, a entrar a su pasado desde otro lugar.

Y es este mismo choque el que abre para nosotros, como otra puerta estrecha, una nueva legibilidad al conjunto de fotografías. Junto a las imágenes que hemos visto en los dos primeros capítulos, estos retratos sudan el deseo de aferrarse al carácter “oficial” de

la imagen y de unir el destino individual y el colectivo y, en ambos, mostrar la supervivencia *pese a todo* a través del choque de esa imagen-prueba que, originada con una finalidad oficial, se integra junto a las imágenes familiares y estructura nuevamente el relato.

Este modo de hacer me recuerda, de nuevo, a esa conjunción difícil de “leer” de la frase del diario de Kafka del 2 de agosto del 14 que ha abierto esta investigación. Recordemos:

2 August. Deutschland hat Rufland den Krieg erkärt. - Nachmittag Schwimmschule.

Esta frase, breve y magistral trabajo de montaje, en que experiencia colectiva e íntima se dan cita, ha abierto este estudio y se ha ido transfigurando a medida que el mismo avanzaba: al inicio me parecía cifrar la distancia insalvable entre experiencia íntima e historia y, ante todo, la necesidad de refugio de la historia en la pequeña intimidad. Poco a poco, de la mano de imágenes como ésta y las que veremos a continuación, me hace pensar, por qué no, en un simple intento de inscribir la intimidad en Historia, de ligar ambas para siempre.

El mero orden de las frases (al fin y al cabo hay un sentido de lectura, un tiempo), parece más bien sugerir una huida de la Historia hacia la experiencia íntima pero si pienso en la frase como en una imagen, como algo al tiempo legible y visible, (al fin y al cabo la he visto varias veces escrita como en esta página, ocupando una sola línea, con su guion en medio, y en este momento siento la necesidad de ver el manuscrito original de Kafka, ver si ocupa una sola línea, si el guion está realmente) no puedo evitar compararla con la inserción de esta contundente imagen identitaria de un interno en Bram en el seno de un álbum pleno de imágenes que muestran una intimidad al abrigo de la Historia.

El choque que producen ambas es igualmente ambiguo, igualmente indescifrable desde el punto de vista de la intención del creador: ¿quería Kafka provocar una reacción?, ¿es consciente Luis de hasta qué punto esta imagen choca con las otras? Seguramente ni lo uno ni lo otro, Kafka sólo escribió esto en su diario, que de no haber desoído Max Brod sus deseos hoy se habría destruido: Luis o Miguel la han guardado junto al resto, pero no parece lógico pensar que las imágenes que ellos han escogido para conformar su colección o el modo de guardarlas y colocarlas responda a otra cosa que a un deseo íntimo.

En todo caso, esa interacción entre las imágenes de la intimidad, de la memoria, y estas imágenes-documento nos inquieta, nos hace situar nuestra mirada en un nuevo

contexto. Se opera algo parecido en nosotros, espectadores, a lo que logra el cine de Peter Forgacs, en que se abre un espacio de reflexión a partir de la contraposición entre tiempo personal e histórico²⁸.



Figura V-6 Peter Forgacs, *Fotograma de Caída libre* [20'00]. Fuente: Bibliothèque Nationale de France (BnF).

Observemos, por ejemplo, un fotograma de *Caída libre* (1996), que puede entenderse como un trasunto visual de la frase de Kafka: en la parte superior, un video doméstico de la familia de un músico húngaro, György Pető, muestra una escena de la cena de celebración de su 33 cumpleaños en la que uno de los invitados sonríe francamente junto a una de las camareras (fig. V-6). En la parte inferior, y sobre ella, el realizador ha montado, sobreimpresa, una filmación de archivo que muestra al regente húngaro dando un discurso ante la asamblea nacional. En este discurso, nos informa el realizador, el regente adopta públicamente algunas de las llamadas “leyes sobre los judíos”; al tiempo, escuchamos una voz en off leyendo textos emanados de esta legislación. La tensión entre las dos imágenes se hace más explícita gracias a los textos: las leyes escogidas remiten precisamente a regulaciones sobre lo más íntimo, las relaciones sociales, incluso los ámbitos sexuales. Los textos muestran, en un ejercicio visual y auditivo de biopolítica, aquello que las imágenes domésticas ocultan: que algo normativo, externo, impuesto, como una ley, puede modificar hasta lo más privado de la vida del hombre²⁹.

²⁸ Artista húngaro que trabaja a partir de materiales domésticos. La película citada forma parte de un proyecto cuyo título es ya muy elocuente: *La Hungría privada*. Y, pese a este título todas sus partes, hechas a partir de videos privados, los contraponen con el tiempo histórico mostrando las tensiones entre ambos. Un excelente estudio de su trabajo, muy en consonancia con los intereses de esta investigación en Alphen (2009).

²⁹ No serán solo las leyes, como muestra Todorov (1995), con lo que las dictaduras del siglo XX penetran en lo más íntimo: mecanismos de vigilancia entre iguales, intentos de modificar la memoria privada, no sólo la pública. Como ya hemos señalado, Rosón (2016) se ha ocupado de este mismo tema en la España franquista.

En el vídeo doméstico la familia húngara se entrega a la fiesta y parece tan alejada de la historia que transcurre sobre ellos, como los retratos de los republicanos que hemos visto en los capítulos precedentes, o como la mujer y el hijo de Luis Vidaller en su retrato recortado por un óvalo. Es Forgacs quien, a través del simple trabajo de montaje nos invita a mirarlos en otro contexto, a inscribirlos en la Historia, a situar mejor nuestra mirada³⁰. Algo que no elimina en absoluto la intimidad de las imágenes pero que permite un (muy benjaminiano) trabajo de reflexión histórica a través del montaje al que se ha denominado “nueva historiografía” (Alphen, 2009)³¹.

Lo mismo sucede cuando la imagen del campo de Vidaller hace su aparición en la colección familiar (no hablaremos de álbum en este caso, ya que hoy no existe como tal)³²: el resto de las imágenes parecen resignificarse junto a la presencia de los campos y el exilio, la yuxtaposición de ambas las ilumina, permite leerlas de otra manera. Opera como el montaje de Forgacs aunque en este caso es el propio protagonista quien lo pone en marcha. Junto a ese retrato esas otras imágenes con aura, como el retrato recibido de su esposa, o, también, esas imágenes en que se trata de “hacer como todo el mundo” (fig. V-8) muestran lo conmovedor de esos afanes y, al tiempo, la decisión de salvar este junto a estas imágenes que tan bien representan los aspectos más positivos, muestra cuán importante es salvar esta, e inscribirla en lo íntimo.

Se produce un choque que no desbarata el éxito de esas otras imágenes que logran el refugio o la normalización, pero que hacen tambalearse el simulacro: que nos permiten apreciar hoy, con contundencia, el afán y la necesidad por mantener esas *fantasías*³³ junto a la tensión por no olvidar. Los retratos del campo, en este caso, sirven a un uso íntimo:

³⁰ El trabajo de Forgacs, sobre el que no me extenderé, nos permite también reflexionar sobre las distintas temporalidades. La diferencia entre tiempo histórico y personal se resalta jugando con imagen, ralentizándola, suspendiéndola, etc. Un ejemplo que me parece muy elocuente en relación a esta investigación: en esta misma escena, en un momento dado, las imágenes “oficiales” —esas del regente— siguen su curso; el vídeo de la cena, en cambio, se fija a menudo en los momentos en que los protagonistas miran a la cámara. Sólo unos segundos, pero suficientes. Forgacs los convierte en fotografías, los monumentaliza precisamente cuando miran a la cámara, haciéndoles, a través de esa suspensión del tiempo, aludirnos, como los santos cristianos, como los fotografiados en el primer capítulo. Los círculos se cierran y así vemos que un modo de hacer que suponíamos propio de la “huida” de la Historia, es también usado para inscribirse en ella.

³¹ También numerosos autores han señalado la tendencia, cada vez más generalizada a considerar los videos y fotografías domésticos como documentos (Odin, 2003). Buena muestra es, entre otras, la proliferación de instituciones que se encargan de custodiarlos. Pero, la distancia entre la imagen y lo real no es sólo propia de los derrotados. Sobre los vencedores también nos hace reflexionar Forgacs o Boltanski en *Sans Soucis* (1991) visibilizando la similitud entre víctima y verdugo que ya Bataille (1988) supo ver ya en 1947.

³² Algunas de las fotografías de la familia de Luis están expuestas (fig. 2) pero la mayor parte, así como algunos documentos, están cuidadosamente guardadas en sobres por su hijo, ordenadas cronológicamente (fig. 7).

³³ Seguimos empleando fantasía en el sentido que Lacan otorga al término, así como a la lectura lacaniana emprendida por Žižek.

nunca serían enviados a su mujer o su hijo y seguramente no se mostrasen a menudo ¿por qué inquietar a los suyos? ¿a qué serviría mostrar continuamente ese pasado cuando hay fotografías como la de su mujer y su pequeño?



Figura V-7 Detalles de la colección fotográfica de José Luis Vidaller en su domicilio de Buenos Aires: despacho y sobres donde conservan la mayoría de las imágenes y retrato enmarcado. Fotografías de la autora.

Pero la imagen se conserva en casa del hijo de Luis, en su despacho, no dentro de un sobre sino junto al ajedrez, al retrato de su mujer y su hijo enmarcado en un pequeño óvalo dorado. Se ha guardado celosamente y se ha perpetuado oralmente su historia, y ambas precauciones garantizan que lo veamos hoy de este modo.



Figura V-8 La familia Vidaller paseando por Burdeos, c. 1948. Colección de José Luis Vidaller.

Y convive con fotografías como la siguiente en que toda la familia avanza por las calles de Burdeos (fig. V-8). La imagen, realizada unos 7 años después del retrato en Bram los muestra avanzando, perfectamente integrados en una ciudad que vive en torno

a ellos, muy elegantes, sonrientes, una sonrisa algo triste en el caso de Luis y resplandeciente en el de su hija, nacida en Francia, que se para, como si quisiera mostrar a la cámara la elegancia de su atuendo.

Una imagen en que late el deseo de hacer como todo el mundo pero que, al aparecer junto a la del campo, nos recuerda lo escrito por Nicolás: “se trata de hacer como todo el mundo”, pero nuestras preocupaciones y las de ellos son diferentes.

De la mano de las fotografías en el campo, hemos penetrado hacia otras de la misma familia (y viceversa, cada imagen es una imagen-umbral) y también hacia ese lugar en que lo íntimo se integra con una experiencia colectiva, la de tantos españoles (y tantos hombres y mujeres, no importa de dónde) que fueron forzados a posar para este tipo de fotografías, mientras su familia estaba lejos, o no; que se aferraron por salvar su imagen, como él, o no, y cuyas experiencias, como sus imágenes, quedan olvidadas, en un olvido que se entremezcla con otros olvidos, inciertos, pero a los que se puede regresar.

La imagen, recordemos a Benjamin, tiene el poder “para abrir un determinado aposento cerrado hasta entonces” (Aguirre, 1993, 19). La entrada de Luis y de Miguel a este aposento es, en este caso -como sucedía en la frase de Kafka- contemporánea a la toma de la imagen, inmediata, intencionada. Ambos parten con su imagen y la incorporan a su intimidad, modificando radicalmente su uso al consagrarla al recuerdo, y modificando también la temporalidad respecto a lo que muestra: el tiempo pasado en Bram se convierte en una experiencia vivida, incorporada a la identidad y susceptible de ser transmitida. Pero todavía cabe preguntarse, ¿transmitir qué? ¿a quién? ¿qué relación gestan esas imágenes entre la experiencia individual y la Historia? ¿son diferentes de otros casos en que la inscripción, la entrada al aposento es muy posterior a la toma de la imagen?³⁴

Seguramente, como la frase del diario de Kafka, destinada a un uso íntimo, Luis no pensase mostrar inmediatamente esa imagen, salvo a los suyos, pero el hecho es que conservó la imagen e, incluso, añadió al reverso el lugar y la fecha. Nadie que mire esta imagen puede dudar, y así ha llegado hasta nosotros. Desde este lugar tan claro, nos miran Luis y Miguel hoy. Ya lo he dicho: a través de mecanismos tan simples como datar y nombrar, de aferrar todavía más a lo Real una imagen que ya lo está, cuando estos retratos

³⁴ A este problema volveremos más adelante con ayuda del ejemplo de Ángel Fernández.

entran en contacto con el resto de la colección permiten un nuevo modo de conocer el conjunto, instauran un nuevo distanciamiento³⁵.

Lo hemos visto con Forgacs y lo vemos, muy claro, en la obra de otro realizador. Pienso en Farocki, particularmente en *Aufschub* (2007), otra película que parte de imágenes ajenas y recuperadas, en este caso no por sus protagonistas, sino, como en el caso de Forgacs, por el realizador. Se trata de filmaciones del campo de Westerbork realizadas en 1944 por uno de los internos, un metraje sin montar destinado a la elaboración de una película de propaganda que nunca se finalizó. Farocki interroga estas imágenes con la ayuda del montaje y la única intervención de unos intertítulos extremadamente concisos, habitualmente solo una fecha o nombre, como el texto de Luis, que invitan al espectador a situar su mirada una y otra vez ante las imágenes³⁶.

Puede parecer poco, pero es suficiente para permitirnos ver de otro modo, para salvar a esas imágenes de ser meros “estímulos descontextualizados” o “imágenes sin sustancia” (Zelizer, 1998)³⁷ - “imágenes mudas”, dirá Semprún (1995)- y aprender con ellas una nueva manera de ver, de interrogarlas. Estos textos y estos montajes actualizan las imágenes, les hacen permiten hablarnos (preguntarnos, al menos) y nos obligan a mirarlas de otra forma, las inscriben en la historia, pero lo hacen sin eliminar su carácter íntimo y los afanes (a veces contradictorios) que laten en ellas.

No podemos saber qué pensaba Luis, pero la presencia de esta fotografía, con su texto manuscrito, celosamente guardada hoy y conviviendo con otras, nos muestra una enorme tensión entre el deseo de huir de la Historia y el de inscribirse en ella, de tocarla, aunque sea un único momento, con la ayuda de las imágenes de quienes escribieron esa historia, con las fotografías hechas por los organismos de control. Y para ello se comienza por el esfuerzo por salvarlas de ese archivo de control, lo que supone un acto de resistencia contra esos mismos organismos, que podrá permitir un día testificar esta represión, probarla y subvertirla.

³⁵ Un distanciamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*), y también un modo de hacer que Arendt asocia directamente a la imaginación (“Sólo la imaginación nos permite ver las cosas en su adecuada perspectiva, nos permite ser lo bastante fuertes para poner a cierta distancia lo que nos resulta demasiado próximo, de tal manera que podamos verlo y comprenderlo sin predisposición y prejuicio (...)", (1995, 45).

³⁶ La importancia de nombrar, ya señalada, adquiere en varios autores una importancia casi mágica, planteándose como un acto demiúrgico. Monteleone (2016) señala la importancia del nombre en Benjamin, relacionándola 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, en el mismo sentido: Bailly, 2000 o Schöttker, 2014.

³⁷ Para ella, estas imágenes sólo se activan a través de recuerdos codificados y habrían dejado de ser vehículos de producción de recuerdos. Algo que señala en el mismo sentido Batchen, 2012.

Una posibilidad que, en el caso de las fotografías de la represión en la España Franquista -esas que estaban destinadas a documentar las Causas Generales y que hoy se encuentran en el Centro Documental de la Memoria Histórica- se ha hecho paradójicamente real hace unos años. Los documentos destinados a perseguir y controlar durante la dictadura devienen, a partir de la ley 52/2007 las principales fuentes para atestiguar la represión y conseguir el reconocimiento y la reparación³⁸.

Si acudo a esta paradoja es porque en ella el papel de la fotografía es importante. Al contrario de lo que ha sucedido en otras dictaduras³⁹, los franquistas, en sus labores de represión no se preocuparon demasiado por las fotografías. Uno de los pocos casos, sino el único, en que los franquistas robaron fotografías a los republicanos fue precisamente para constituir los archivos de la Causa General, guardándolas, por tanto, en lugar de destruyéndolas. No se trata, vemos, del deseo de borrar las huellas de esa persona o periodo sino el de tener una prueba y un instrumento para identificarla y poner en marcha la represión. Para algunos de estos reprimidos y, especialmente, para las familias de aquellos que habían muerto, acudir a los archivos de la Causa supuso no sólo el primer paso de un acto de justicia sino un acto que, por azar, les llevó a encontrar fotografías que se les habían arrebatado o, en algunas ocasiones, que ni tan siquiera conocían. Los responsables del archivo facilitan copias de esas imágenes y la recuperación de esas fotografías y su incorporación al álbum genera una segunda vuelta de tuerca por la que estas imágenes que habían pasado del ámbito íntimo al oficial/represivo regresan al relato íntimo⁴⁰.

Establecer diversos estatutos en la imagen, oponer una imagen realizada con fines de control a otra íntima se revela cada vez más fútil; la imagen aparece continuamente en

³⁸ Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, conocida generalmente como Ley de la Memoria Histórica.

³⁹ En otras dictaduras acompañas de procesos de represión similares, en cambio, robar o destruir las fotografías era una práctica común, en una lógica de destrucción de toda huella encaminada a lograr la desaparición y la destrucción total de ciertos individuos. Por continuar citando la experiencia argentina, los testigos señalan que robar las fotografías de los desaparecidos era una práctica común. Un caso más radical se produjo en Corea, donde los jermes rojos destruyeron toda fotografía y toda imagen. Mirar fotografías o incluso ir al cine estaba prohibido en un intento no sólo de destruir al enemigo sino cualquier imagen que precediera al nuevo orden instalado.

⁴⁰ José Luis Hernández Luis, técnico del CDMH, ha señalado que habitualmente todos los familiares solicitan copias de estas fotografías y que, en algunos casos, se sorprenden de encontrar fotografías que ellos mismos no conocían. En mi archivo no hay casos de personas que hayan encontrado este tipo de imágenes desconocidas tratando de buscar justicia, pero sí casos en que, a lo largo de la investigación, las familias con que he trabajado han (hemos) encontrado documentos o imágenes que no poseían y que han incorporado inmediatamente a su archivo familiar. Como señalaba en la introducción, el mismo Luis Vidaller incorporó inmediatamente esa fotografía de su padre que encontré en los fondos de la guerra de la BNE.

movimiento, viva como la mariposa de Benjamin, capaz de saltar de un espacio a otro, de desatar la rememoración y de reescribir la historia.

La mirada de los otros: las miradas ajenas.

Pero muy pocas de las personas enfrentadas a la represión tienen una imagen que la certifique, que la pruebe. ¿Cuántas personas pudieron abandonar, como Luis o Miguel, un campo de concentración con el propio retrato? La lógica nos dice que fueron muy pocas. Y para aquellos que permanecieron en España este tipo de imágenes, de existir, como esas de las causas generales, sólo podrían regresar a la casa tras la muerte del dictador o, para los presos, tras la salida de la cárcel⁴¹.



Figura V-9 Photo Sagarra. Postal francesa representando a un grupo de refugiados españoles en Gurs, manuscrita por Luis Cañas en junio 1939. Colección de Josefina Murillo.

Algunos poseen documentos, a los que se aferran preciosamente, pero esto no parece suficiente: el poder de una fotografía es mayor y poseer una imagen de lo vivido es una garantía de aferrar esa experiencia a su recuerdo. Inscribir la experiencia individual en la colectiva a través de la imagen -aunque no aparezcamos forzosamente en ella, como sucedía en la imagen del interludio del pequeño en el patio del colegio- parece algo fundamental. Pero, ¿dónde encontrar esas imágenes? La respuesta es que poco importa (toman lo que les sirve, allí donde lo encuentran, como decía Lacan), mientras la imagen sea capaz de realizar la inscripción deseada.

⁴¹ Lo que explica que en el anterior apartado el discurso se haya limitado a los exiliados, en el caso de los reprimidos en España, algunos que consiguieron poseer alguna imagen de sí de los periodos de represión también se aferran a ella, como vemos más adelante.

Luis Cañas, por ejemplo, recurrió a una postal del campo de Gurs donde se hallaba interno. Se trata de una fotografía del campo realizada por el fotógrafo Sagarra y distribuida en Francia como parte de una amplia colección dedicada al campo⁴². Luis, se sirvió de ella para, ya durante su internamiento, tratar de comunicar a los suyos su experiencia. De toda la serie escogió precisamente una titulada “un group de refugiés espagnols” (fig. V-9) y la dirigió a su hijo, Félix, diciéndole:

Gurs a 22 de Junio de 1939

En prueba de cariño tu padre te manda esta para que veas nuestros refugios a donde nos en contramos recogidos por el Gobierno Francés, tu padre

Luis Cañas.

La postal, que salió de Gurs con él, ya que no consiguió enviarla antes, muestra un idéntico deseo de inscribir la historia íntima en una colectiva⁴³. Cada uno de los *refugiés espagnols* que aparecen en la imagen podrían ser el propio Luis. Una imagen cuya pertenencia a un régimen externo, en este caso un circuito comercial, la dota de objetividad y la reviste de ese estatuto de documento del que Luis deseaba también apropiarse.

No sabemos si Luis pudo escoger entre toda la serie de fotografías, pero no parece casual que haya utilizado precisamente aquella en que aparece el hombre designado precisamente por su estatuto de refugiado, precisamente el grupo donde él puede inscribirse. El mismo tipo de inscripción que posibilitan las imágenes de Luis y Miguel conseguidas a través de otro tipo de imagen en que los refugiados conservan su dignidad: aunque las alambradas no desaparecen (en contra de lo que sucedería seguramente en las

⁴² La serie contaba con de fotografías de distintas instalaciones, vistas aéreas, etc. La minuciosidad de estas series está muy bien retratada en la película *No pasarán, Album souvenir* de Henri-François Imbert (2003) que parte, precisamente, de la inquietud de encontrar en la colección familiar de sus bisabuelos algunas postales sin enviar de los campos de concentración franceses que constituían precisamente la serie “Album souvenir de l’exode espagnoles dans les Pyrénées Orientales”. El realizador, al tiempo que descubre su memoria familiar, indaga sobre la historia de su país y sobre la gestación, los fines y el público al que pudieran ir dirigidas estas imágenes. Los resultados no son muy concluyentes, aparentemente era una producción muy local editadas a veces por los *bureaux de tabac* y que generalmente no se distribuyeron demasiado.

⁴³ Testimonios recogidos por el *Amical du Camp de Gurs* muestran que la correspondencia allí era corriente y que muchos lo hicieron a través de esa misma serie de postales de Sagarra (<http://www.campgurs.com>). Pero las dificultades eran grandes y algunas de estas cartas, postales o fotos no llegaron a ser enviadas nunca y nos llegan hasta hoy como documentos de una comunicación truncada (igual que narra Sierra Blas [2009] respecto a las cartas de los niños de Rusia). Aunque la existencia de este tipo de series de postales era muy corriente, es todavía difícil saber en qué circuitos circulaban, ¿quién las compraba?, ¿para qué? y pensar que estuvieran destinadas a un uso por los propios internos no es quizá lo más lógico. Algunos estudios se encargan de recopilarlas (Imbert, 2004) pero casi siempre con el fin de ilustrar la vida en el campo y sin cuestionar mucho la vida de estas imágenes en el momento.

imágenes si hubieran sido tomadas por los protagonistas)⁴⁴ pero la actitud de los hombres es digna y su situación parece buena, como corresponde a este tipo de producciones comerciales gestadas por el país que había puesto en marcha los campos. Esto la convierte en una imagen ideal para al tiempo, tranquilizar a los suyos, informarles sin huir la realidad, aferrándose a ella, y para garantizar la transmisión.

Sagarra, al registrar lo que sucedía en el campo, ofrece a Luis la posibilidad de obtener otra imagen de sí, una imagen cuya creación ajena a su vida y su circulación en circuitos que no son los del álbum familiar, al insertarse en el mismo abren ese umbral entre lo colectivo y lo individual, facilitando una imagen del campo que hubiera sido muy complicado conseguir de otro modo⁴⁵. Una imagen ajena, doblemente ajena, ya que no sólo ha sido hecha por otro, sino también para otros fines completamente ajenos (opuestos, incluso) permite a Luis tanto mostrar su pertenencia a un grupo como fijar en el álbum una referencia concreta al espacio del campo, al tiempo simbólico y físico.



Figura V-10 Photo Sagarra. *Postal francesa representando una vista general del campo de Gurs, intervenida y enviada por Fernando Gallego, mayo 1939.* Fuente: Amical du Camp de Gurs.

De la misma serie proviene esta imagen enviada por Bernardo Gallego a su esposa Fernanda (fig. V-10), en este caso Bernardo parte de una vista general del campo, que se

⁴⁴ No hay más que pensar en la distancia entre estas y la foto del bautismo de Pilar o, más todavía, las de Pilar con la enfermera en la playa (figs. 11 y 12, cap. II)

⁴⁵ Aunque las dificultades de tomar fotografías en los campos eran enormes existen casos paradigmáticos como el de Centelles en Bram, sobre Gurs hay un documento similar, el álbum del brigadista internacional húngaro Turai, albergado en el Palais de la Porte Dorée en París, sede del museo de la inmigración y algunas de sus imágenes pueden consultarse en línea: <http://www.histoire-immigration.fr/collections/camp-de-gurs-ete-1939-photographies-de-turai> A estas hay que añadir las fotografías clandestinas de Dachau de Rudolf Cisar. Hay otros ejemplos, como las célebres fotografías de los Sondekommendo (ver más adelante nota 158, p. 209) pero me centro en otras que lo que tienen en común con las analizadas es precisamente mostrar la vida cotidiana aferrándose también a los momentos de posible subjetivación y dignificación.

apropia a través de unas pequeñas cruces “la de arriba es donde yo vivo, la de abajo donde se realizan las visitas”, pudiendo a través de esa imagen ajena hacer partícipe a su esposa de una parte de su cotidiano, de eso que veía cada día, “al fondo los Pirineos aragoneses, cubiertos de nieve, aunque ahora ya no hay casi nada”⁴⁶. Una postal donde se inscribe, sobre una imagen con una finalidad informativa y comercial, un pequeño fragmento de intimidad, de un cotidiano del que no permite saber mucho, pero al menos dar una imagen, general, y evocar ese lugar donde hubiesen podido verse, con una gran cruz.

Luisito, el hermano de Andrés Hernández, sobre cuya colección volveremos en numerosas ocasiones a lo largo de este capítulo, recurre también a una postal para comunicarse con los suyos de los que también le separaba el exilio. Luis, algo mayor que su hermano había decidido quedarse en Vitoria, con una parte de su familia materna, mientras que Andrés y sus padres estaban en Francia⁴⁷. En 1949 envía a Andrés y sus padres una imagen de, precisamente, esa frontera que los separaba, representada por el símbolo más emblemático para una persona que vivía en el País Vasco: el puente internacional de Irún.

Al escoger como imagen el puente, se elude al tiempo a la separación y a la reunión, del mismo modo que lo hace el texto manuscrito al reverso, en que diversas manos aluden, primero, a aquello que los separa (“desde la frontera”) y, finalmente, a la posibilidad de una unión: “muchos besos y muchas ganas de estar contigo”.



Figura V-11 Estel. Postal de la frontera Franco-española. La Bidasoa, el Puente Internacional y la isla de los faisanes, a lo lejos, España. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.

⁴⁶ Recogida del *Bulletin trimestriel de l'amicale du Camp de Gurs*, 135, junio 2014. pp. 9-10.

⁴⁷ Una parte de la familia de Andrés, como hemos visto, atravesó varias veces la frontera antes de que éste, su padre y su madre se instalasen en París y luego en la Argentina.

Si la imagen que aparece en la postal es sugerente, todavía más lo es su reverso, en que se superponen escrituras diferentes, distintos colores de tinta que revelan diversos momentos de escritura, sellos que certifican el paso real de la carta de la frontera, etc. Un conjunto de elementos propios y ajenos (una postal comercial, los sellos que certifican el paso de la frontera) que hacen que hoy aparezca en el álbum como una cápsula donde se depositan afectos y miedos que se manifiestan por escrito en los deseos de verse y en el hecho de que la carta no se dirigiera directamente a los padres de Andrés sino a unos amigos. Y todo ello ha quedado unido para siempre a una imagen muy simbólica de la frontera (el puente internacional de Irún que quedó abundantemente representado durante la “retirada”) que revela, junto a todos estos sentimientos, el papel central que ocupaba la frontera, la *hantise* por este puente (o esta montaña, o esta raya) para las familias separadas por ella.



Figura V-12 Reverso de la postal anterior manuscrito por Luis Hernández y otros amigos de su familia. 28-II-1949. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.

Una suerte de *hantise* por este espacio, al que se vuelve una y otra vez, de manera simbólica, o incluso física⁴⁸. Como si la frontera, de acuerdo con lo propuesto por Balibar fuera un lugar que impregna toda la vida, del que ni los exiliados, ni los refugiados ni sus familiares pueden escaparse nunca y del que tener una imagen, para inscribirse en esa

⁴⁸ Sobre el modo físico de regresar a la frontera hablaremos más adelante con el ejemplo de Enrique Tapia (ver p.230 y siguientes).

experiencia común parece fundamental⁴⁹. Poco importa que la imagen sea gestada por otros, como ésta, hay que hacerla visible a toda costa.

Un ejemplo muy llamativo de este deseo nos lo proporciona Jorge Moreno (2018, 177) con una fotografía de Víctor Sánchez, un republicano exiliado posando junto a los Pirineos, del lado español. Sobre la imagen él mismo ha marcado, con un bolígrafo azul, una línea que separa Francia y España, identificadas con sus nombres. De nuevo la intervención está destinada a apropiarse de la imagen, pero sobre todo a hacerla legible de un modo colectivo. Esta imagen, igual que la postal reforzada con las palabras “desde la frontera” (“inquietos estamos, si podemos junto a las fronteras” dirá Brecht en su poema *Sobre la denominación de emigrantes*, 1996, 122) muestra el doble esfuerzo al que nos hemos referido a lo largo del capítulo: apropiarse de imágenes ajenas para construir con ellas el discurso íntimo⁵⁰ pero hacerlo sin que pierdan, nunca, su carácter ajeno y concreto, su posibilidad de ser, incluso años después, comprensibles para todos, fijadas para siempre como un documento de archivo, como pruebas visuales de lo vivido. Unas imágenes por donde entrar en la Historia.

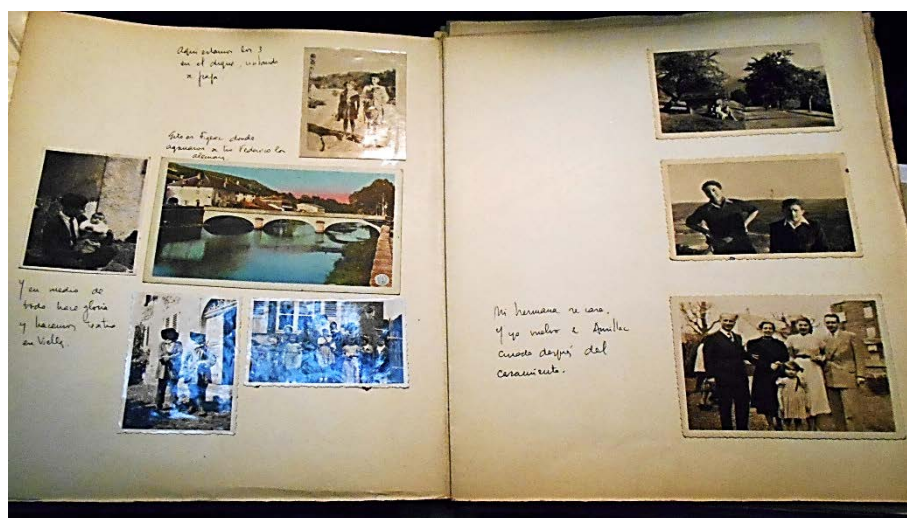


Figura V-13 Páginas del álbum de Nicolás Rubiό, fotografías de la dέcada de 1940. Álbum elaborado en 1960. Fotografía de la autora.

Las páginas del álbum de Nicolás Rubiό -el mismo en que escribió “se trata de hacer como todo el mundo”- muestran una reutilización de materiales ajenos que se

⁴⁹ Se referirá Balibar a la frontera como un “estado de excepción permanente” (2015, 138).

⁵⁰ Foucault sitúa los orígenes de este quehacer en los *hypomnēmata* que suponían una suerte de ayuda-memoria, que “Constituían una memoria material de las cosas leídas, oídas o pensadas, y ofrecían tales cosas, como un tesoro acumulado, a la relectura y a la meditación ulteriores”, pero no se limitan a apoyar a la memoria, sino que terminan formando parte de la propia identidad, clavados en el alma, como decía Séneca”. (2001)

combinan con los propios y con textos añadidos *a posteriori* destinados a la construcción del discurso íntimo que ha dejado así sus huellas en el álbum. En la página de la izquierda (fig. V-13), conviviendo con fotografías hechas en Francia, aparece una postal en color que representa el puente de Figeac, en la región de Occitana. Junto a la postal, que fuera del álbum no querría decir nada, Nicolás ha escrito “esto es Figeac, donde agarraron a tío Federico los alemanes”, inscribiendo la historia de su familia, marcada por el exilio, en la de la segunda guerra mundial. Además, junto a las fotografías, a las postales, Nicolás, como Forgas, como Kafka, ha colocado otras imágenes y textos: la primera le representa con sus dos hermanos visitando a su padre, ingeniero, en su lugar de trabajo (“aquí estamos los tres en el dique, visitando a papá”), a la izquierda de la postal del puente una fotografía anuncia un nacimiento en España y el padre sostiene orgulloso a su hija, debajo, dos instantáneas muestran a Nicolás y sus hermanos disfrazados junto a sus vecinos. El comentario “y en medio de todo nace Gloria y hacemos teatro en Vielles” une experiencias a ambos lados de la frontera.

En esta página, con su conjunción de texto e imágenes propias y ajenas, Nicolás crea a través del montaje y las reapropiaciones su propia narración íntima. En este caso un *trabajo* hecho a posteriori y que en esta combinación deja la huella de un nuevo tiempo: el de la realización de un álbum que corresponde con el de un hombre que *rehabita* su pasado y lo hace concediendo igual importancia a lo cotidiano (el teatro), lo excepcional (el nacimiento) y la Historia (su tío preso por los alemanes).

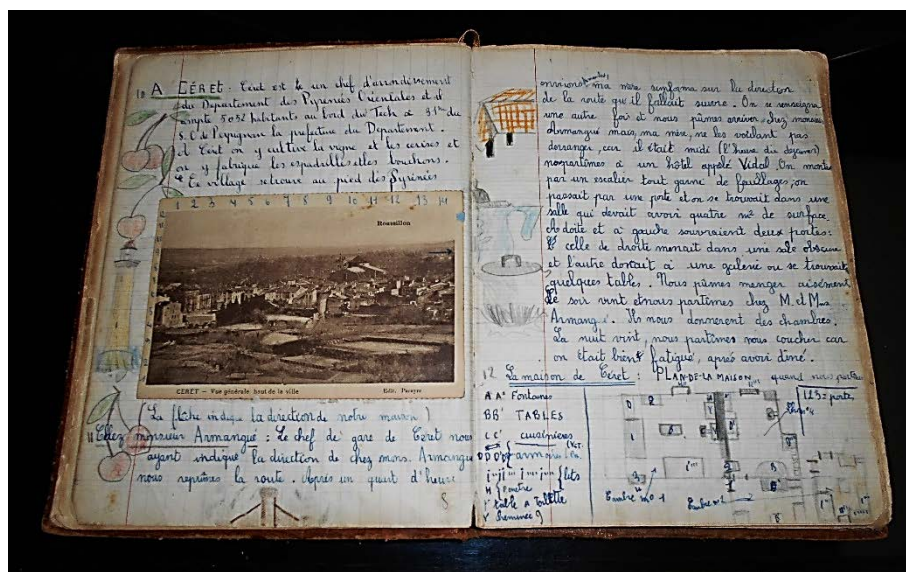


Figura V-14 Páginas del diario de Nicolás Rubió de 1940. Colección de Nicolás Rubió. Fotografía de la autora.

El mismo modo de hacer, que pasa por la utilización de imágenes ajenas y datos muy concretos, lo encontramos ya en los diarios que escribió siendo niño y en los que la imagen juega un papel fundamental⁵¹. Si examinamos una de las páginas (fig. I-14), realizada en el momento en que la experiencia se vivía, vemos repetirse el quehacer del álbum: sobre la postal Nicolás ha señalado con una flecha que apunta un fuera de campo a la derecha, donde se encontraba su casa. Y por si la imagen no fuera lo suficientemente clara, el pequeño ha añadido datos concretos sobre Céret, ciudad donde habitaban, que parecen extraídos de una enciclopedia: figuran el número de habitantes, los productos cultivados, que ha dibujado alrededor y, en la página siguiente, un detallado plano del interior de la casa que habitaban, en que el pequeño ha aproximado incluso las medidas y la disposición de los muebles.



Figura V-15. Detalle de la figura anterior.

En este diario, elaborado por un niño, sorprende el afán de precisión y de fidelidad a lo real, buscando sus aspectos más reconocibles, más objetivos; en él late el deseo de aferrarse a lo real, a los lugares donde se sobrevive y para ello pone a su servicio todos los materiales posibles, incluso los ajenos. Algo que hoy me choca, permitiéndome pensar que “la incertidumbre última del pasado hace que estemos aún más ansiosos por verificar que las cosas hayan sido realmente como suponemos. Para asegurarnos de que el ayer fue tan sustancial como el hoy, nos saturamos de detalles relicarios, reafirmando la memoria

⁵¹ El diario, escrito en tres cuadernos comienza en 1939, cuando llega a Francia, y se prolonga hasta 1942 aunque las fechas, el final, no son muy precisas.

y la historia en un formato tangible” (Lowenthal citado por Bal, 2009, 275): ¿estas medidas de la casa, ¿no son un modo de garantizar lo vivido? Si realmente la habitación estaba allí y medía más o menos eso, ¿no es cierto todo lo demás?⁵²

Estas páginas del álbum y el diario establecen una comunidad con las imágenes precedentes, con la que comparten ese uso de imágenes ajenas, pero también se acercan, por su materialidad, por esa mezcla de “texto e imagen, de retórica y escritura”, a obras que algunos teóricos denominan *memory art* (Huysmann, 2001). Como en estas obras; en las fotografías analizadas en este epígrafe, se trata de recordar, de inscribirse en un relato colectivo certificado por lo ajeno de la mirada que ha creado la imagen. Su carácter ajeno será, ya lo hemos dicho, precisamente lo que les permite funcionar de un modo más efectivo como lugares desde los cuales construir la memoria.

La mirada de los otros: el extranjero, *le voyant*

“l’on avait reconnu en lui l’étranger au fait que lui regardait dehors”
(Sebald, *Historia natural de la destrucción*)

En ocasiones, he encontrado en los álbumes de los republicanos otras fotografías emanadas de miradas ajenas que me chocan, en cambio, de un modo bien distinto: el choque proviene de que esa mirada “extraña” devuelve imágenes de una gran naturalidad, inesperadas en medio de tanto disimulo, y que parecen plenas de una intimidad que no acostumbramos a ver en las colecciones.

Es el caso de la siguiente imagen (fig. V-16) en que vemos a una familia en un momento de ocio en el campo. Una escena cotidiana, que resulta inaudita respecto a las fotografías vistas hasta el momento. Simplemente una pareja con sus dos hijos comiendo en el campo. Si algo sorprende en esta imagen es precisamente su naturalidad: el grupo no se constituye cerrado, frontal, posando frente a la cámara sino que muestra un juego de interacciones y miradas completamente natural. Desde el primer plano, y dando la espalda al fotógrafo, la hermana mayor, vestida de blanco y con una diadema con un gran lazo también blanco sonríe mirando a su padre que sostiene en su regazo a su hermanito que mira enfurruñado en dirección al fotógrafo, pero sin mirar verdaderamente, no se preocupa de posar ni de dirigirse a la cámara. Sólo los padres, si bien no posan, sí miran

⁵² Esta inquietud por lo verosímil se produce en muchas obras que se enfrentan a recuerdos de infancia: en *El (im)posible olvido* (2016), Habegger se inquieta por la disposición de las habitaciones de su casa hasta límites extraños. ¿no es el único modo de garantizar el resto a partir de la veracidad de ese fragmento?

al fotógrafo: la madre sonriendo abiertamente, sorprendida en el instante de comer, y con una sonrisa más bien triste, o tímida, el padre. El grupo no está justo en el centro de la composición y alrededor de ellos podemos ver la mochila que contendría el picnic o intuir grupos que imaginamos formados por otras familias que están haciendo lo mismo.



Figura V-16 Walter Reuter, *Prisionero en un campo de concentración el día de la visita*. Fuente: BNE, GC-Caja/58/12/2.

La fotografía, que parece un simple día de picnic, fue realizada por Walter Reuter en un campo de concentración franquista en España y de ella se conserva una copia en la Biblioteca Nacional en cuyo reverso está manuscrito: “el padre está hace 14 días en el campo de concentración y la madre y los niños van a visitarle”.

Reuter, habilmente, consigue una imagen desprovista de toda artificialidad y que encuadra a los personajes en su cotidiano. Ello hay que atribuirlo a su pericia como fotógrafo pero, sobre todo, a la ausencia de toda intención de la familia de retratarse, lo que les impide adoptar las actitudes propias de las fotografías deliberadamente creadas y preparadas. La imagen se hizo con fines informativos y solo por obra del azar pudo pasar a formar parte de la colección de la familia devolviéndole un recuerdo que hoy nos parece mucho más familiar, más cotidiano que esas imágenes extremadamente preocupadas por generar una imagen determinada que legar al futuro⁵³.

La imagen, como sugiere el texto manuscrito al reverso de la copia de la BNE, seguramente se tomara pensando en una futura publicación (fig. V-17)⁵⁴, y precisamente

⁵³ Aunque en general, como ya hemos señalado al hablar de otras imágenes, estas llegan a las casas más que por el azar, tras un intento deliberado de poseerlas, una caza, una búsqueda, *a posteriori*, que es la misma que visibiliza *El (im)posible olvido*.

⁵⁴ No he conseguido localizar la publicación ni saber si finalmente fue publicada. Fuente: BNE, GC-Caja/58/12/2.

por ello y por ser fruto de esa mirada ajena se encuentra tan lejos de las fotografías vistas hasta el momento. No está Reuter preocupado por dar una imagen determinada, no recae sobre él la tensión que sienten las familias por retratarse de un modo determinado, tampoco mira simplemente a la familia tratando de clasificarla o cuantificarla sino que le dirige una mirada ajena y, al tiempo, empática, ya que el fotógrafo alemán, tras haberse alistado a las filas de la Republica, se dedicó sobre todo a fotografiar la Guerra Civil con una finalidad informativa y propagandística al servicio de la Republica. Ello devuelve a esta familia, por fruto del azar -y de una búsqueda deliberada- una imagen plena de intimidad y que podemos conjeturar enormemente lejana de la que ellos hubieran gestado si el control de la imagen estuviera en su poder.



Figura V-17 Reverso de la fotografía anterior. El texto manuscrito dice: “el padre está hace 14 días en el campo de concentración y la madre y los niños van a visitarlo”

La mirada de Reuters me recuerda a una descripción del viaje de Stig Dagerman, corresponsal sueco, por la Alemania de la posguerra. En 1946 se encontraba en un tren en Hamburgo, el tren, escribe Dagerman, “como todos los trenes de Alemania, estaba muy lleno, pero nadie miraba a fuera. Y a él –continúa- lo reconocieron como extranjero porque lo hacía” (Sebald, 2003, 39-40). Con él comparte Reuter la mirada “hacia fuera”, que permite ver aquello que es invisible a los ojos de quienes lo observan cada día. Si los republicanos en España parecían poco capacitados para experimentar lo que pasaba, ¿cómo representarlo en imágenes? Creo que si esta imagen es preciosa para nosotros (para la familia evidentemente lo es porque ha visto llegar ante ellos una imagen de ese periodo que no se esperaban), lo es sobre todo por cómo nos permite, de nuevo, apreciar la enorme distancia entre esa fotografía y la que hubiera resultado de ser tomada por uno de los miembros de la propia familia, o a iniciativa de esta. De haber tenido una cámara ese día ¿qué foto se hubieran hecho? La respuesta es que, seguramente, aquello que hubieran

escogido sería muy distinto ya que, quizá, lo que representa esta imagen fueran incapaces de verlo.

Seguramente esa fotografía, de ser realizada por la familia o por un fotógrafo “a su servicio”, no estaría muy lejos de algunas imágenes de la colección de Ángel Fernández (fig. V-18) que lo representan junto a su familia también en excursiones al campo.

Ambas son casi contemporáneas a su primer encuentro con su padre y fueron realizadas poco después de ese día inmortalizado por un retrato de estudio y casi al tiempo que esa otra imagen que los muestra juntos en compañía de madame Dourroty, que aparece entre ellos y su padre (figs. III-16 y III-17). Como esa última imagen, estas muestran también otras de las primeras salidas juntos al campo. Respecto a las anteriores, estas dos parecen más cotidianas: en ellas el padre establece un contacto físico con sus pequeños y sus ropas, sin descuidar una cierta atención (lo contrario hubiera sido aún más extraño, ¿quién, todavía hoy, no se arregla antes de posar para una foto?) son más naturales, al igual que sus poses y sonrisas.



Figura V-18 *Dos retratos de Ángel Fernández con su padre y sus hermanos. c. 1947. Colección de Ángel Fernández.*

Están, sin embargo, muy lejos de la fotografía resultante de la mirada de Reuter. En los retratos de Ángel, por supuesto, los cuatro miran a la cámara, directa y frontalmente, como los santos cristianos, ocupando las mismas posiciones y ocupando, también, exactamente el centro de la composición. Nada los rodea salvo el campo, ninguna mochila olvidada, ningún resto de comida que estropee el entorno, y tampoco hay nada que impida verlos completos, y los elementos superfluos no contribuyen, como en la anterior, a dar una sensación de cotidianidad sino que parecen más bien parte de un decorado, nos *chocan*, parecen fuera de lugar en esa imagen, remiten a otro tipo de fotografías: el enorme lazo blanco de la niña o su muñeca nos recuerdan más bien a los retratos del primer capítulo, tomados en los estudios, frontales y cuidadosamente preparados, en que cada miembro de la familia debía posar con un “atributo” que atestiguará su posición siendo, evidentemente, el del niño el juguete

Cuando es la familia la que trata de representarse cae en convenciones que muestran claramente su deseo de alejarse (¿protegerse?) de lo “real” a través del uso de códigos que considera los adecuados. En cambio, el espectador externo, pero interesado, se revela capaz de ver aquello que los protagonistas son incapaces de ver. Al “éxito” de esta imagen contribuye, seguramente, el hecho de que Reuter, si bien no estaba en la situación de los fotografiados (ni preso ni represaliado), su mirada era empática con los republicanos y, sobre todo, seguramente sería percibida como tal por ellos que no adoptaban ante él la misma actitud que ante un informador al servicio de los nacionales.

Reuter, interesado, se emplaza en el papel que Deleuze (2003b) atribuye a los *voyants*, espectadores externos o marginales, que tienen la posibilidad de ver de otro modo porque no son parte directa interesada. O no del todo. Pero quieren serlo⁵⁵. Todos ellos alzan la mirada y miran francamente revelando su carácter marginal (al menos marginal respecto a lo mirado) y permitiéndonos ver, a través de esa mirada, asumiéndola, un lugar anómalo que surge del choque entre lo extremo y la banalidad cotidiana. Como los ojos con que Bergman, en su rol de mujer burguesa, mira en *Europa 53* a la clase obrera asombrada de ver unidos lo trágico de la situación que viven y la banalidad de su día a día.

Porque lo peculiar de esta imagen es que permite introducir en el relato familiar un cotidiano que no nos es dado a menudo ver, o sólo de un modo descontextualizado.

⁵⁵ Deleuze (2003b) desarrolla sus ideas en relación a la trilogía dedicada a la posguerra por Rossellini: el niño en la ciudad destruida en *Alemania año cero*, la extranjera en la isla de *Stromboli* o, finalmente, la mujer burguesa que en *Europa 53* mira a la clase obrera.

Lógico, no cabe más que preguntarse de nuevo ¿quién querría dejar una huella de su paso por un campo de concentración? Y de dejarla, ¿por qué no limitarse, como los anteriores, a recuperar la imagen del enemigo? ¿a qué dejar una imagen positiva, tan natural, de una experiencia por definición negativa como un campo de concentración?

En este momento pienso de nuevo en las filmaciones que Farocki visibiliza *Aufschub*, algunas de las cuales permiten ver momentos de ocio dentro del campo, estos aparecen como auténticos instantes a los que nos cuesta mirar, allí, ¿se bailaba?, ¿podía hacer momentos positivos..? Por supuesto, se trata sólo de un momento entre otros muchos instantes, pero no debe ser despreciado, y su salvación hoy, como la imagen de Reuter, nos muestra la posibilidad de conservar la esperanza, la dignidad e incluso resquicios de alegría en casi todo momento.

El cambio de registro de ambas imágenes (hacia una reflexión pública en Farocki y hacia lo íntimo en el caso de la imagen de Reuter) abre una nueva legibilidad a través del montaje ya sea con intertítulos como los de la película o con imágenes íntimas gestadas por la familia en el álbum. Nos permiten interrogarnos sobre las circunstancias en que se gestaron y muy particularmente sobre la invisibilidad de ciertas imágenes en la actualidad: ¿tratamos deliberadamente de ocultar lo positivo de ciertas experiencias para no banalizar una experiencia básicamente negativa?⁵⁶

En efecto, coincidiendo con lo que muestra Farocki, también las fotografías de los republicanos suelen moverse en ese impulso histórico entre ocultar lo real (cuando son creadas por ellos) o por inscribirse en lo real privilegiando sus aspectos más claros, y denunciando las atrocidades parecidas. Lo positivo que puede entremezclarse en el horror suele quedar excluido de nuestro imaginario. La recuperación de este tipo de imágenes es doblemente valiosa: en primer lugar ese registro externo de lo real pone al servicio de la memoria familiar imágenes de una naturalidad inusitada, pero, además, al incluirse en sus colecciones (y en los modos en que son incluidas, no queriendo nunca ocultar que esa imagen procede de un espectador o una institución externa, garantizando así su inscripción en la historia en la que el registro de un fotoperiodista parece más válido) nos

⁵⁶ Sobre la conveniencia o no de mostrar los campos a través de imágenes, podemos situar los dos polos del debate en Didi-Huberman y Lanzmann. También la postura de Huberman (2003) ha sido muy criticada por Wajcman y Pagnoux (2001), a cuyas críticas responde Huberman (2003 y 2006), suponiendo este último un excelente estado de la cuestión sobre el asunto. Aunque su debate se centra en un caso más radical (el de los campos de exterminio) es interesante el debate mantenido acerca de la visibilidad de estas imágenes que, en algunos aspectos, puede trasladarse a este periodo. Ver, entre otros: Insdorf, 1985; Avisar, 1988, Deguy (dir.), 1990, Friedlander, 1992, Zelizer, 1998, Niney, 2002, 253-292 o Lowy, 2001, 38-56.

invitan aun esfuerzo de reflexión sobre ese modo de hacer y sobre la radicaldiferencia entre esas imágenes y las gestadas por la familia.



Figura V-19 Foto MAYO. Cola para el reparto de leche en polvo que se hizo durante el gobierno de la República. El bebé que aparece en el primer plano en la foto superior (y abajo a la izquierda) es Alberto del Castillo con su madre Dolores. Fuente: ARCM. Fondo "Madrileños".

Otra imagen que sería casi inconcebible pensar que se gestase en el ámbito doméstico es la siguiente que Alberto del Castillo, en cambio, conserva en su colección familiar. Se trata de una imagen suya, cuando era bebé, en los brazos de su madre, Dolores, que hacía cola para recibir leche en polvo durante la Guerra Civil. La fotografía, con un cierto contrapicado, muestra a las madres que esperan alzando a sus hijos como un grupo compacto y hambriento en el que algunos bebés lloran. En primer plano Dolores destaca, sonriente, mirando al fotógrafo mientras alza al pequeño, que también mira al fotógrafo boquiabierto.

La imagen fue tomada por Mayo⁵⁷ para ilustrar, precisamente, el reparto de leche y es una fotografía completamente anómala en una colección familiar, una imagen ajena que se incorpora a su relato íntimo completándolo. La familia, que ha incluido esta imagen en el archivo “Madrileños” (ARCM) junto a otras de su cotidiano, tomadas por ellos o por fotógrafos profesionales a que acudían, señala expresamente que fue publicada en el diario *Mundo obrero*, añadiendo así una garantía de su autenticidad así como un punto más de unión con la Historia. La reproductibilidad técnica de la imagen, al hacerla participar de distintos registros, algunos presuntamente más objetivos, como la prensa, incrementa la autenticidad de la imagen y su donación a un archivo que aspira a constituir la memoria colectiva de los madrileños muestra el deseo de inscripción al que estoy refiriendo.

2. Rehabitar la imagen. Habitar el pasado.

“...tal vez al futuro lo contenga el pasado” (T. S. Eliot, *Burnt Norton*)

Pero estas imágenes ajenas raramente llegan por azar a las colecciones particulares. Normalmente cuando se consiguen, es respondiendo a un deseo posterior de sus protagonistas que emprenden esa búsqueda (caza) de cualquier fotografía “otra” de experiencias de las que no les queda ninguna imagen y que, enseguida, se transforman en imágenes-umbrales por las que acceder a su pasado.

A lo largo de esta investigación he visto a menudo cómo los derrotados, en un momento determinado, miran atrás, tratando de encontrar en sus imágenes espacios de lo Real que, antes, se habían esforzado contumazmente en borrar. Miran atrás buscando eso que, intuyen, corre el riesgo de desaparecer de la manera más terrible, no sólo como desaparece algo pasado sino de un modo más radical, como si ese algo nunca hubiera tenido lugar y, como tal, corriese el riesgo de convertirse en un fantasma. Como si vieran tenderse sobre su pasado, casi como una amenaza, la sentencia que Derrida dedica al comunismo: “est fini et non seulement est fini mais il n’y pas eu lieu, ce ne fut qu’un

⁵⁷ El colectivo Foto Mayo o Hermanos Mayo en este periodo estaba formado por cuatro hombres de dos familias: los hermanos Francisco, Julio y Cándido Souza Fernández y Faustino del Castillo Cubillo. Francisco comenzó a trabajar con fotógrafo con la proclamación de la República, al tiempo adopta el nombre a Foto Mayo y comienza a colaborar con su hermano Julio. Con el comienzo de la Guerra el equipo se amplía con su hermano Cándido y con Faustino del Castillo. Documentan los frentes de Guerra y la vida en Madrid, Valencia y Barcelona. Terminada la Guerra se exilian a México, país donde reinician su labor fotográfica bajo el sello Foto Hermanos Mayo.

fantome” (1993, 163). ¿Cómo salvar sus experiencias de ese carácter fantasmático? Ya lo he dicho: a través de su visualización. Como si aquello que se hace visible pudiera tomar inmediatamente el carácter de lo real.

En todo caso, se exige dar forma material a lo vivido y se inicia, entonces, una caza a esas imágenes para hacerlas visibles, incluirlas en un relato y salvarlas de ese estatuto fantasmático de aquello que ha sido enterrado demasiado pronto, o demasiado profundo (Deleuze, 1968, 25)⁵⁸. Una caza cuyo aspecto espectral describe perfectamente Sebald (2004)⁵⁹: en un pasaje en que el protagonista, Austerlitz, trata de encontrar la imagen de su madre en una filmación del campo de Terenzin por el que sabe que ella pasó. Mira la filmación, una y otra vez, pero no consigue dar con la imagen de su madre, reconocerla. Lo más probable es que ella no aparezca en la película pero Austerlitz no quiere renunciar a esa imagen, así que encarga una copia más lenta y comienza a verla: los personajes del vídeo, hechos de luz y condenados (por la decisión del propio Austerlitz) a un movimiento lentísimo, pasan ante sus ojos al ralentí, en una danza espectral.

Esta búsqueda desesperada de la imagen, en la que para *salvarla* hay que transitar por un terreno espectral, recuerda a las que estoy describiendo y sugiere que también nuestros protagonistas se mueven, al buscar una imagen, en un lugar en que sólo el recuerdo puede salvar (o redimir) esta imagen de un pasado acechado por fantasmas.

Pese a que el relato de Sebald pueda parecer la descripción de un fracaso, ya que su protagonista no encuentra nunca la imagen de su madre, quizá no lo sea: la búsqueda de ésta le impulsa a una convivencia con esos espectros que, pese a no ser los esperados, se incorporan a la narración de su relato, y a su identidad. Finalmente, poco importa que no fuera su madre (como poco importa que la abuela de la fotografía de Kracauer no fuera finalmente la abuela, como poco importa que el niño del interludio no se reconociese o que Luis Cañas no fuera ninguno de los españoles refugiados de la postal): la apropiación de las imágenes encontradas y el propio acto de búsqueda que las ha llevado hasta las

⁵⁸ “N’est-il pas vrai que les seuls morts qui reviennent sont ceux qu’on a trop vite et trop profondément enfouis, sans leur rendre les devoirs nécessaires, et que le remord témoigne mois d’un excès de mémoire que d’une impuissance ou d’un raté dans l’élaboration d’un souvenir ? (Deleuze, 1968, 25), Esta idea, que parte del psicoanálisis puede remontarse a la antigüedad: Schmitt se refiere a las *memorias* (esso registros antiguos de los muertos tanto como de una “técnica social del olvido” como de una forma de memoria colectiva. (1994, 18).

⁵⁹ Es relevante la relación entre historia y narración de los relatos de Sebald que han sido calificados por Pic como ficción documental (2016, 10)

colecciones, son síntomas de los mismos deseos de inscribirse en la historia y de habitar el pasado.

La intimidad, como nos recuerda Pardo, es el arte de narrar la vida y hay numerosas imágenes que pueden ponerse al servicio de esta narración, aunque no aparezcamos en ellas. Incluso hay imágenes que siempre han estado allí, presentes, y sólo un día, cuando comienza a buscárselas realmente, aparecen. Un bello aforismo de Kafka habla de la existencia de algo real dispuesto “en toda plenitud, alrededor de cada uno, pero cubierto por un velo, en las profundidades, invisible, muy lejos. Sin embargo, - continúa Kafka- está ahí, nada hostil, nada a disgusto, nada sordo, viene si uno lo llama con la palabra exacta, por su nombre preciso. Es la esencia de la magia, que no crea, sino llama” (2005, 160). Y hay imágenes que siempre han estado ahí pero ocultas, al menos a los ojos de sus protagonistas que un día, de pronto, son capaces, casi mágicamente, de retirar el velo que las cubría y hacerlas visibles de un nuevo modo. Pero ¿porqué y cómo alguien se siente llamado a retirar ese velo, a mirar de otro modo, desde otro lugar?

Los motivos no son unívocos y responden a motivaciones personales que no es mi objeto identificar; pero, como nos recuerda Žižek, cada ruptura histórica cambia el significado del pasado, lo hace legible de otro modo (1992, 88). La ruptura histórica puede ser por ejemplo, en España, la aparición de las llamadas leyes de memoria histórica⁶⁰; pero también hay rupturas más íntimas. A lo largo de esta investigación, he constatado (como muestran claramente las ideas de observación participante en antropología) que el ser objeto del interés de un investigador puede modificar la mirada de los interrogados hacia su pasado. También el hecho de alejarse (temporal y físicamente) del lugar de la represión facilita la revisitación del pasado: el caso de los exiliados muestra, por ejemplo, cómo vivir en un lugar en que la memoria es más legítima (pensemos que muchos estaban organizados políticamente) permite, en general, aferrarse más rápidamente a lo real.

Una combinación de todos estos elementos se apreciará muy claramente a través de una nueva mirada que Ángel Fernández dirigirá hacia sus fotos en prisión a las que me he referido en el apartado “escribir con un lenguaje ajeno”. Cuando Ángel me mostró por primera vez sus fotografías vi en todas ellas unos mecanismos unívocos de reapropiación y subjetivación destinados a crear una realidad alternativa, una suerte de *evasión* del

⁶⁰ Me remito a la nota 141, p. 195 de este mismo capítulo.

universo carcelario⁶¹. En cambio, meses después, cuando me dirigí de nuevo a él interesándome por su experiencia concreta de la prisión, Ángel me mostró nuevas imágenes que no había incluido anteriormente⁶². Aunque, paradójicamente, esas nuevas imágenes eran, en cierto, modo las mismas.

Trataré de aclararlo: por ejemplo, Ángel me había mostrado ya una fotografía (fig.III-34) que el 6 de octubre del 54 había enviado a su familia desde el penal de San Miguel de los Reyes en Valencia. La imagen, de formato vertical, lo mostraba en la entrega de premios en un concurso de la prisión junto a un compañero. Ambos habían ganado uno de los premios. Ángel gracias a un motor que había construido y con el que posa, junto al otro preso, sonriente y orgulloso. La fotografía enviada por Ángel es una copia realizada a partir del mismo original de la del periódico, pero de la cual seleccionó un fragmento que fue revelado en un estudio valenciano y enviado a su familia. Esta positiva imagen parece haber sido considerada oportuna para pervivir en un álbum familiar que crece fuera de la prisión, llamado a conservar un determinado recuerdo para los futuros espectadores cuya mirada (recordemos *La invención de Morel*) parece guiar, desde el futuro, los actos de Ángel.



Figura V-20 Recorte de Redención conservado por Ángel. Fotografía de la autora.

⁶¹ De nuevo, además de una alusión implícita a Levinas (1998) que, recordemos, aproxima evasión a revuelta, quiero aprovechar la amplitud del término que evoca desde la fuga a “evitar un daño o peligro”, pero también a una actitud más activa, que presupone astucia.

⁶² Para la realización de una comunicación presentada al Congreso Internacional *La Prison: expériences, imaginaires et créations*, (Sfax, 2018) con el título “Écrire avec un langage reçu. Les photographies des prisonniers politiques sous le franquisme”, todavía sin publicar.

Este, con un simple recorte, logra mostrarse como individuo, evadirse de la cárcel, al menos en la imagen; modificándola para que sólo muestre lo deseado y que cuando ella salga (se evada, físicamente) de la prisión, a través de su carácter de prueba, instaure en el exterior una vida paralela a la carcelaria.

Recordemos que esta fotografía apareció publicada en el semanario *Redención* del 9 de octubre, hecho al que Ángel se refirió en la primera entrevista -y que me permitió encontrar esa portada en que se ve, no sólo a Ángel y su compañero sino una foto de grupo de los ganadores en la ceremonia (fig. III-34)- pero del que no parecía quedar ninguna huella material en su colección fotográfica en Toulouse. Al volver a dirigirme a él interrogándole sobre la prisión Ángel me mostró un recorte de la publicación, justo el que corresponde a su fotografía, con la huella de diversas dobleces, rasgado y con la fecha de la toma de la imagen escrita cuidadosamente en bolígrafo, entre la parte inferior de la imagen y el pie de foto (fig. V-20).

Una imagen que no sé dónde había guardado hasta entonces pero que en mi siguiente visita apareció entre las páginas de su álbum, al lado de la copia ya vista. Junto a esa primera copia, revelada en papel fotográfico, de buena calidad, y con una dedicatoria al verso - rastro material de los afectos de Ángel por los suyos y de sus deseos, de no inquietarlos, pero también de instaurar la certeza de que vivía esa vida otra en que no era gobernado. Junto a esa copia, repito, en que la sonrisa de Ángel parece borrar cualquier elemento negativo, aparece este pedazo de papel, frágil, que junto a la fragilidad propia de un papel de periódico de los años 50, lleva la huella indeleble de lo “real” que atribuimos a esos documentos que se almacenan en las bibliotecas, en los archivos, catalogados ya y puestos al servicio de la Historia. Una historia que podemos escribir en mayúsculas pero que esta imagen nos muestra que no es única, que debemos escribirla con minúsculas y en plural porque, en los lugares más mínimos (como esta fotografía) ya es múltiple: fue, primero, una imagen que podría escribir la historia de la propaganda de un régimen al servicio de la redención, que después (ahora), podría escribir la historia de los presos políticos y que, seguramente, encierre todavía muchas otras historias.

Una imagen en que ahora, en este frágil fragmento de periódico, el pie de foto define a Ángel como “interno”, con una tipografía tan normalizada como el cotidiano de su vida en prisión. Un texto en caracteres de imprenta que se sitúa en el extremo opuesto de la firma manuscrita de Ángel en el reverso de la copia que envió a su familia. Si en ésta el texto manuscrito refuerza el carácter íntimo y afectivo de la fotografía, la tipografía

de imprenta no hace sino añadir un elemento suplementario de normalización que redundante en esa categorización como interno.

Estamos ante dos fotografías que muestran (representan) lo mismo -y que, desde el punto de vista de la reproductibilidad técnica, son en cierto modo la misma, meras copias de un mismo original- pero que están cargadas de estratos sucesivos que las hacen legibles de diferente manera. Este fragmento de periódico (que sigue siendo un fragmento, Ángel no conservó la página entera en que se veía un escudo franquista hecho de serrín o noticias relativas a la festividad de la Merced, a la exposición y a la “calidad, variedad y gusto” de los trabajos expuestos⁶³) inscribe la imagen de Ángel en la realidad penitenciaria y el hecho de que, en un momento determinado, esta imagen haga su aparición yuxtaponiéndose a la otra, es sintomático, ante todo, de un cambio en la mirada de Ángel que, cuando mira su pasado, lo hace con el deseo de dejar de ocultar esa parte de la historia que se afanaba en olvidar. Ya no es el momento de evadirse.

Y esto deja, desde la inclusión del recorte, una nueva materialidad en su álbum que nos choca por el montaje de ambas fotografías que son de algún modo la misma y tan distintas. En la primera copia, de calidad, se ha seleccionado un fragmento particular de la imagen, escogiendo lo que cuenta, un fragmento que permite desplazar nuestro modo de lectura, estableciendo una correspondencia formal con las fotografías propias de la intimidad; ésta convive hoy con un fragmento materialmente más frágil, el recorte del periódico, que aferra, en cambio, la imagen de Ángel a lo colectivo, a lo institucional, remitiendo a esfuerzos de propaganda destinados a lograr la mecanización del hombre. Pero, ¿Qué nos dicen, unidas, dos imágenes que representando lo mismo aluden al doble deseo de evasión y de inscripción? ¿no vemos, gracias a la reproductibilidad, una doble y compleja inscripción, una dialéctica que también nos permite reflexionar en los encuentros entre lo íntimo y en lo colectivo y sobre la continua reconfiguración de la memoria?

Ángel y yo seguimos hablando, ahora por correo electrónico, de su paso por la prisión. A lo largo de esta correspondencia me envió, por ejemplo, una imagen del penal de Ocaña, escaneada de un libro (fig. V-21). En ella no se le reconoce, aunque efectivamente corresponde al momento en que él estaba allí, pero él asume su pertenencia a esta comunidad, como el niño del interludio en la foto de su colegio, o como Austerlitz se identifica con esas formas espectrales que podrían ser su madre. Las imágenes de los

⁶³ Según lo expresa el artículo “La fiesta de la Merced en las prisiones. En San Miguel de los Reyes” *Redención*, 9 -X-1954, p. 3.

tres comparten el mismo carácter espectral, inasible, desenfocado, que vemos en estos hombres; aunque en este caso son fantasmas disciplinados, obligados a formar para siempre.

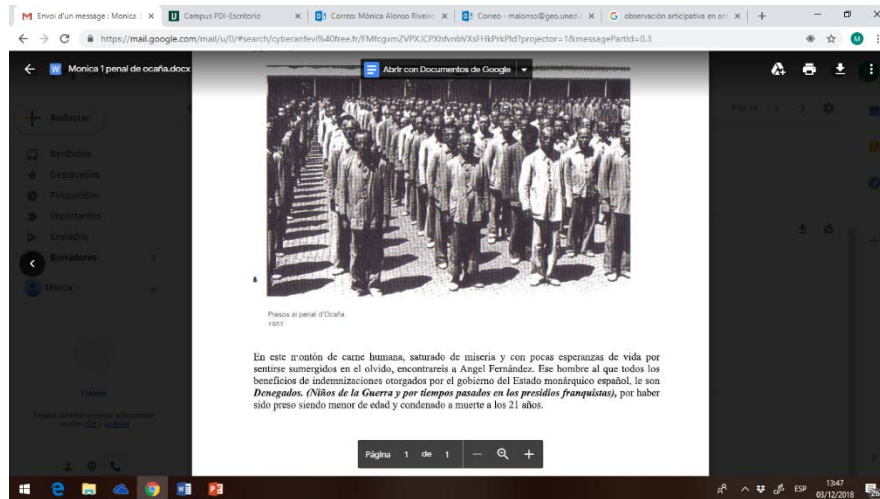


Figura V-21 Captura de pantalla de un correo electrónico de Ángel Fernández del 24 de abril de 2018.

Aunque es lícito preguntarse ¿obligados o, más bien, invocados precisamente por Ángel por su carácter de gran fantasma colectivo? A esto apuntan las palabras del correo que acompañan la imagen:

En este montón de carne humana, saturado de miseria y con pocas esperanzas de vida por sentirse sumergidos en el olvido, encontrareis a Angel Fernández. Ese hombre al que todos los beneficios de indemnizaciones otorgados por el gobierno del Estado monárquico español, le son *Denegados*, por haber sido preso siendo menor de edad y condenado a muerte a los 21 años.

La decisión de incluir en la narración íntima un elemento despersonalizador, en el que el protagonista se reconoce primero en la categoría de “interno” (incluso en la “montón de carne humana”) que el poder le ha donado, me lleva de nuevo a las ya citadas reflexiones de Beneviste sobre la despersonalización del “yo” que conduce a una ampliación del sujeto político⁶⁴. ¿No es esto lo que consigue esta imagen, que me recuerda también a ciertas reflexiones dispersas en Deleuze en torno a la (im)posibilidad

⁶⁴ Este carácter se refuerza con la inclusión en el mismo mensaje de otros documentos adjuntos que muestran el carácter al tiempo individualizador y despersonalizador al que nos hemos referido al hablar de las fotos de identidad: su expediente penitenciario y el certificado de trabajo penitenciario. Dos documentos que inciden en la necesidad de aferrarse a lo oficial.

de un relato íntimo cuando de trata de aludir a lo experimentado? Dirá, por ejemplo, que “l’émotion ne dit pas « je » [...] l’emotion n’est pas du régime du moi mais de l’évènement” (2003a, 172).

La atractiva sentencia -en la que, como señala Didi-Huberman, resuenan ecos de Blanchot cuando dice que hay más intensidad en la afirmación “il souffre” que en “je souffre”-, puede discutirse: ¿quién podría negar la existencia de la emoción en el orden íntimo?, lo que quizá está en juego es su intensidad, como señala Blanchot, o la posibilidad de su aprehensión colectiva. El yo tiende a desaparecer para convertirse en una suerte de caja de resonancia de otras voces, de otras experiencias. De nuevo pienso con Pardo que lo íntimo sólo existe en tanto es narrado, a través del lenguaje. Y es a través de un lenguaje en que aparecen estrechamente unidas la imagen de lo íntimo y lo colectivo, hecho al tiempo de esfuerzos de subjetivación y de apropiaciones de una mirada despersonalizadora, con el que Ángel realiza la escritura de sí, situado en un nuevo lugar desde el que mirarse y obligándonos a situarnos de nuevo, a tomar posición.

Cuando en su álbum se superponen las dos copias de la misma fotografía lo hacen también dos temporales a través de las que el tiempo puede recorrerse en todos los sentidos, no hay un origen ni un fin, sino que nos mueven como en un torbellino. Como si a través de la primera (la copia enviada por él a su familia) se hubiera abierto el umbral a la publicada, que en cambio la precedía, permitiéndole verla, y a través de esa segunda se hubiera abierto el umbral a la Historia. Y pienso de nuevo que estos caminos muestran que las imágenes del pasado sólo alcanzan la legibilidad en un determinado momento de su historia. O en varios. Las imágenes de Ángel han devenido legibles desde distintos lugares para él con el paso del tiempo.

Estas fotografías, y el proceso que han vivido, los sucesivos posicionamientos de Ángel ante sus imágenes, nos hacen mirarlas inscritas en esa suerte de torbellino en que se reconfiguran una y otra vez, abriendo una legibilidad en continuo movimiento que nos permite leer la tensión constante entre el tiempo personal y el histórico, resuelta de distinto modo, revelando una *anacronía*⁶⁵, la(s) imagen(es) de Ángel aparecen fuera del tiempo y “doués du même coup de la capacité de définir les aiguillages temporels inédits, d’assurer le saut ou la connexion d’une ligne temporelle à une autre” (Rancière, 1998, 61).

⁶⁵ Traduzco *anacronía* para respetar la distinción de Rancière entre *anachronie* y *anachronisme*.

No es, sin embargo, frecuente que apreciemos tan claramente los mecanismos y momentos precisos que pueden llevar a rehabilitar una imagen. Cuando hablo de rehabilitar una imagen, quiero recordarlo, me refiero a evitar que imágenes como estas sean imágenes despersonalizadas, vacías; no se trata de reducir la experiencia personal a una mera imagen, a un decorado, sino *llenarla* con otras cosas, hacerla más densa, más rica: cuando Ángel se inscribe en su papel de preso no está simplemente recurriendo a una imagen prefabricada en la que reconocerse, sino que está añadiendo a esta toda su experiencia personal, añadiéndole una capa más de experiencia. En su álbum lo hemos visto de un modo material, aunque extremadamente sutil: un simple recorte de periódico que se coloca junto a una fotografía que parece representar lo mismo. Esto no es siempre así. Las huellas materiales de este proceso, ante todo cognitivo (la imagen que surge es, finalmente, un acto de reconocimiento) no tienen por qué existir, o no son rastreables.

Por ello el ejemplo de Ángel me parece tan precioso, porque nos invita a mirar de manera interesada cada fragmento, pensando que todas las lecturas que podemos intuir son legítimas y dejando que nuestra capacidad de deducir, de establecer analogías y correspondencias (regresando al concepto baudelaireano de la imaginación) se desarrolle. Pensando, como ya he señalado, que cuando se trata de imágenes la fenomenología sólo opera (o sólo puede tenerse en cuenta) en nosotros espectadores, que miramos. Y que lo que nos choca, porque no está codificado (espectro), porque lo está sobre un código ajeno (anacronismo/ escrito con un lenguaje ajeno) o porque simplemente no es lo que esperamos ver (un registro de la represión en el relato íntimo del reprimido) es lo que *abre* la imagen. Es un síntoma, que irrumpe en lo que creemos saber, que lo detiene, pero que nos invita a pensarla de nuevo.

En el caso de Ángel la imagen tomada por el fotógrafo en la exposición deviene, primero, documento fotográfico destinado a mostrar la bondad de la prisión, después lugar de subjetivación, cuando Ángel escoge la parte que le representa según sus deseos; deviene, al tiempo, prueba de vida para los suyos cuando decide enviar esa copia, pero también lugar a partir del que edificar el recuerdo; y, finalmente, la entrada del recorte junto a la copia marca para él un umbral por el que volver a rehabilitar el pasado, uniendo todas las experiencias.

Todo ello ha dejado sus marcas en los pliegos del papel, en los textos, y todo ello nos llega hoy, junto, susceptible de “abrirse” de nuevo, como una cápsula del tiempo en que todos esos tiempos habitan juntos, como reunidos por el movimiento centrípeto de un remolino, pero que permite, también, el movimiento refractario de un caleidoscopio,

en que cada fragmento refracta otros tiempos y otras experiencias con las que podemos seguir pensando.

3. Hacer visible la imagen necesaria. Expulsar a los espectros.

“(…) esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal, o del agua, o simplemente de la memoria que hace de cada cual un espectador y un actor”
(Jorge Luis Borges, epílogo al *Libro de Arena*)

Ángel ha conseguido “llamar” a la imagen necesaria para inscribirse en la historia. Una imagen que existía, oculta, pero que había pasado desapercibida, bajo un velo, hasta que la llamó (la deseó, la convocó o la necesitó). Pero esta “caza” a las imágenes a la que me referido, destinada a salvar al pasado de devenir un fantasma, a veces es más compleja. ¿qué pasa con las personas que carecen de ciertas fotografías que, cómo le sucedía a J. L. (interludio), parecen necesarias para narrar la intimidad? Si no desean narrar su historia con imágenes ajenas, en que no aparecen, ¿qué hacer? Una solución (¿la única?) para materializar esas imágenes que necesitan, para hacerlas visibles, parece ser crearlas ellos mismos⁶⁶.

Con esta creación, quienes las tomaron parecen no sólo querer suplir una ausencia sino, ante todo, expulsar los espectros que podrían acudir ante esa ausencia. Cuando no se posee una imagen material, ¿cómo conjurar la *hantise* derivada de su ausencia? Lo que tienen de peculiar estas fotografías, el choque que producen, proviene de que éstas nos resultan familiares. Encajan en un imaginario prefijado, en un almacén de formas preestablecidas⁶⁷ que hoy nos es familiar (por la prensa, por los libros de historia o las exposiciones), pero aparecen donde no las esperamos, en una casa, en un relato íntimo, otra vez fuera de lugar.

Y precisamente porque se trata de imágenes que, en cierto modo, esperamos ver, ante ellas quiero retomar, para mirarlas, la pregunta que Perec se hacía en su viaje hacia Ellis Island, haciendo mío su miedo a no comprender, a no saber interrogar a esas

⁶⁶ En un quehacer que me recuerda a un testimonio de Boltanski en torno a su obra *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1970) en la que toma fotografías que nunca se hizo cuando era niño y atribuye a la fotografía la función de autentificar los momentos de la infancia y la vida anterior (1981, 39). Aunque la intención de que surgen las imágenes de este epígrafe y las reconstituciones de Boltanski son radicalmente distintas, ambas apuntan a la misma pregunta, ¿se puede autentificar el pasado?

⁶⁷ Por aludir a Warburg, aunque también las reflexiones de Boltanski sobre la extrema codificación de la fotografía amateur serían también relevantes (ver nota 75, cap. I, p. 46).

imágenes: “Comment ne pas voir seulement ce que l’on savait que l’on verra?” (1994, 37). O, mejor, reformular su pregunta: ¿cómo ver algo más, cuando estamos viendo eso que esperamos ver?, ante una imagen esperada, preguntarnos de nuevo ¿qué posición tomar?, “¿cómo interrogarla?, ¿cómo describirla?” (“comment l’interroger, comment le décrire ?” [Perec, 1989, 11]).

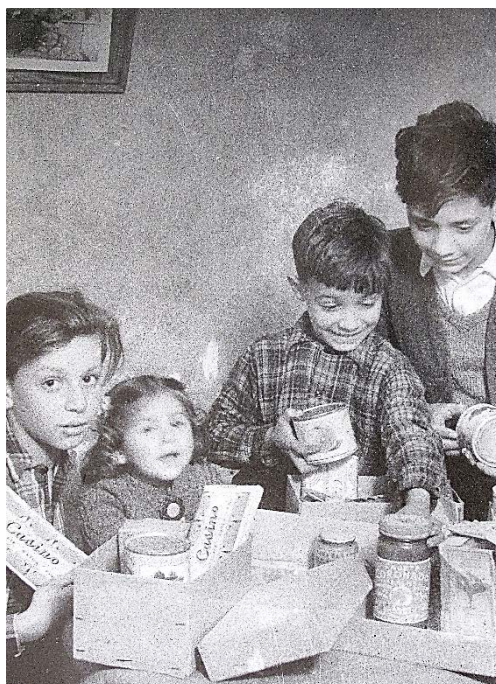


Figura V-22 Enrique Tapia. *Niños abriendo un paquete de provisiones*. Toulouse. c. 1945. Colección de Henri Tapia Herreros.

Estas preguntas me asaltan al ver la siguiente fotografía que representa a cuatro niños residentes en la *Cité Madrid*, en Toulouse, abriendo los paquetes de provisiones enviados por organizaciones de ayuda a los refugiados. La fotografía, realizada por Enrique Tapia durante su exilio, forma parte de su colección particular, ya conocida para nosotros (ver figs. I-19 y I-20, fig. del interludio y III-8, III-9, III-19 y III-20).

Si aludo a Perec para hablar de esta imagen es porque a primera vista nada nos choca en ella, excepto el lugar en que se encuentra. Vemos aquello que esperamos ver, aquello que sabemos que sucedía, pero no donde esperamos. Es una fotografía que podemos imaginar en la prensa, ilustrando la llegada de la ayuda internacional a los refugiados, en informaciones próximas a la propaganda que solían recurrir a los niños para producir la empatía del lector. Una fotografía en que resuenan también ecos de una imagen alimentada dentro de España, desde la guerra civil, en que la figura del niño (la más frágil) se convierte en la más adecuada cuando se trata de ilustrar un bienestar que podría ser puesto en duda y también en un lugar de de identificación más eficaz que éste,

por estar menos singularizado es más fácilmente objeto de múltiples proyecciones (Hirsch, 2015, 218-19)⁶⁸ y la propaganda, particularmente la franquista, pero no sólo ésta, mostrará una y otra vez niños correctamente alimentados y disfrutando -incluso aquellos que se encontraban en situaciones más difíciles- de regalos y otros pequeños “lujos”. Pero volveremos a ello más adelante.

La pregunta ahora es, ¿por qué un padre fotografía así a sus hijos? Ante esta pregunta no puedo sino decirme que no hay una respuesta unívoca y que, en torno a Enrique, cuando tomó esta fotografía, flotaba toda una serie de imágenes y lo rodea (y lo mira) una comunidad más compleja de lo esperado: personas de su pasado, del futuro, como nosotros, que mirarán sus imágenes, sus contemporáneos; e imágenes, como los niños que comen pan blanco en la prensa, que pueblan su cotidiano; y que, sin duda, todo ello influye en las imágenes que crea.

Miremos la imagen: en ella cuatro niños abren paquetes de provisiones enviados por los comités de ayuda a los refugiados españoles. La fotografía, de gran calidad, les muestra sonrientes y naturales: en el centro aparecen los dos hijos de Enrique, la pequeña mira a la cámara, tras la cual se hallaba su padre, con una sonrisa, y mayor es aún la sonrisa que, a la derecha, su hermano mayor dirige a los alimentos. A ambos lados dos amigos, un poco más mayores y con una actitud más serena, miran respectivamente a los alimentos y a la cámara, sujetando las provisiones en sus manos. El encuadre está muy cerrado y los paquetes de comida se sitúan en primer plano, quedando parte de ellos cortados, fuera de cuadro, algo que refuerza su importancia y sugiere, además, que podría haber muchos más. También cobran gran importancia las manos de los pequeños sujetando los botes y las masas de la fotografía se equilibran con la inclusión, arriba a la derecha, de la parte inferior de una fotografía enmarcada.

Tras haber observado la colección del fotógrafo, sabemos que la fotografía fue tomada su casa, reconocemos el papel pintado y la imagen que cuelga de la pared: un retrato de su hija cuando era bebé, realizado en el mismo cuarto, con el mismo papel pintado y de la cual una pequeña copia convive en el álbum familiar con la imagen que estamos observando (fig. V-22)⁶⁹. La fotografía muestra, por tanto, la recepción real de

⁶⁸ Sobre el imaginario del niño y su “utilización” me remito a mi artículo, Alonso Riveiro, 2016a.

⁶⁹ Esta fotografía muestra a la hija de Enrique cuando era aún un bebé, en la misma sala donde se realizó la imagen con la comida. En ella, a su vez, el padre ha colocado junto a la pequeña varios objetos muy importantes para él: la maqueta de un avión que él mismo había realizado y dos fotografías también tomadas por él colocadas en un portarretratos. Una de ellas representa a un grupo de refugiados republicanos en una reunión. Con esta economía de medios el fotógrafo logra situar en una sola imagen aquello que cuenta para

los alimentos en el lugar donde la familia vivía, lo cual no impide que en ella resuenen ecos de otras imágenes creadas para la información y la propaganda, conviviendo con aquello que formaba parte de su cotidiano; lo cual no impide tampoco que al verla casi podemos imaginar que Enrique pensaba en nosotros, en el espectador futuro que contemplaría esa imagen que le permite inscribirse en un lugar determinado de la historia.



Figura V-23 Enrique Tapia, *Retrato de su hija*. c. 1942 Fotografía completa que aparece en la anterior figura.

La fotografía ha sido tomada en el ámbito íntimo, pero alude a lo colectivo, o al menos permite una comprensión colectiva: en las cajas podemos leer perfectamente los nombres de los alimentos y a partir de ella podríamos establecer un inventario de lo que recibía una familia de refugiados de 4 miembros a mediados de la década de los 40. Los alimentos recibidos los sitúan en tanto refugiados, receptores de unos paquetes que son los mismos para todos, en un papel compartido, colectivo, al que también alude la imagen en términos formales y estéticos: el cerrado encuadre sugiere, como suele suceder en prensa, un fuera de campo en el que no sólo podría haber más alimentos sino también más niños. Ellos no son los únicos que viven esa experiencia, que se repite en otras casas, en otras ciudades. Y en otras épocas.

Enrique se sitúa, al tomar esta foto, en un lugar particular: ese lugar en que lo íntimo y lo colectivo se dan cita. Cuando decide tomar esa fotografía es al tiempo padre y testigo, se produce una suerte de disociación; Enrique es ahora él y otro, como ese doble

él: su militancia política, su supervivencia, las habilidades que le habían permitido tirar para adelante, o su gusto por la fotografía que le permite crear estas *mises en abyme*.

al que se refiere Borges que procede de la memoria, “que hace de cada cual un espectador y un actor” (1980a, 536).

¿Podemos mirarnos a nosotros mismos con esa mirada ajena, como el extranjero a que se refería Sebald (2003) o el *voyant* de Deleuze (2003b), desdoblarnos como sugiere Borges? La imagen de Enrique responde que sí, que a veces a los protagonistas de una historia, por más mínima que esta sea, les está dado situarse en el papel del que crea sus recuerdos (siempre lo hacemos) a través de imágenes que parecen destinadas, desde su creación, a transmitir un relato que sea al tiempo íntimo y colectivo. Algo posible gracias a un distanciamiento reflexivo, brechtiano, que permite al fotógrafo transitar por lo propio con el paso seguro del que penetra en lo ajeno. Porque, finalmente, ¿no nos dice el análisis de todas estas imágenes que es el terreno de lo íntimo donde más nos jugamos, donde los esfuerzos por conseguir la imagen deseada son más fuertes? ¿no nos dicen una y otra vez que convivir con lo propio, cuando este propio ha sido removido, y desplazado, y convertido en falso una y otra vez hasta que apenas podemos reconocerlo, es mucho más difícil que moverse en lo ajeno, dónde siempre puede hablarse el lenguaje de los otros?

En la imagen de los hijos de Enrique resuenan fotografías como la siguiente, realizada por la agencia “Actualidades gráficas”⁷⁰, que muestra a varios niños recibiendo regalos procedentes del auxilio social (fig. V-24), insistiendo en el destino colectivo de la ayuda prestada. Este tipo de imágenes propagandísticas que aluden a lo colectivo solían combinarse en prensa, como hemos visto al hablar de la prisión con el reportaje de Santos Yubero (fig. 34, cap. II), con otras en las que se invierte el proceso y se recurre al mecanismo inverso: un recuadre que, mediante la selección de unos pocos individuos, remite a los códigos de la fotografía íntima apropiándose de los valores positivos que lo íntimo presupone.

Esto sucede en la siguiente imagen (fig. V-25, izq.) que muestra a dos niños el comedor de una guardería en Denia, destinada a acoger a niños durante la Guerra Civil⁷¹. El fotógrafo, de la multitud de niños de esta colonia escoge para esta imagen sólo a dos que podrían perfectamente ser dos hermanos en su casa, sonrientes, mirando a la cámara

⁷⁰ “Actualidades gráficas” o CIFRA, se centró en la cobertura gráfica de la guerra y sus imágenes se publicaron en la prensa extranjera y en los diarios españoles Faro de Vigo, ABC (Sevilla), Sur (Málaga), Noticiero (Zaragoza), Hierro (Bilbao) y Alerta (Santander). Los primeros fotógrafos de la agencia fueron Hermes Pato, Antonio Verdugo y Manuel Iglesias, que contaron con un laboratorio en el que revelaba y positivaba Aurelia Pérez Iglesias.

⁷¹ Algunas referencias sobre estas instituciones, destinadas a ayudar sobre todo a los republicanos. Muchas, como esta de Denia, se instalaron en la costa mediterránea. por una organización de ayuda al niño sueca. Ver, por ejemplo, Grego Navarro, 1989.

con una naturalidad que podría hacer suponer la presencia de un ser querido tras la misma. Observando el resto de las fotografías tomadas para el reportaje vemos que los aspectos colectivos de la guardería (sus instalaciones, las grandes cantidades de comida, etcétera), no se han descuidado, pero esta imagen de los dos pequeños produciría inmediatamente la empatía del espectador.



Figura V-24 Actualidades gráficas. MADRID. –Niños jugando alegremente con los juguetes recibidos de Auxilio Social. Fuente: BNE, GC-Caja 60/14.

La fotografía poco difiere de la de su derecha en que los hijos de la familia Caamaño (fig. I-8 y fig. V-25 dcha.), situada del lado de los vencedores, aparecen desayunando ante enormes platos con las mismas servilletas anudadas a sus cuellos y el mismo mantel de cuadros. Curiosamente ésta, como la de Enrique, nos hace pensar en un acto de propaganda. Ya que, en efecto, la propaganda se reapropió hasta tal punto de lo íntimo que cuando una imagen de este tipo aparece en una colección privada nos sugiere, paradójicamente, un remedo de un imaginario ajeno, propagandístico.

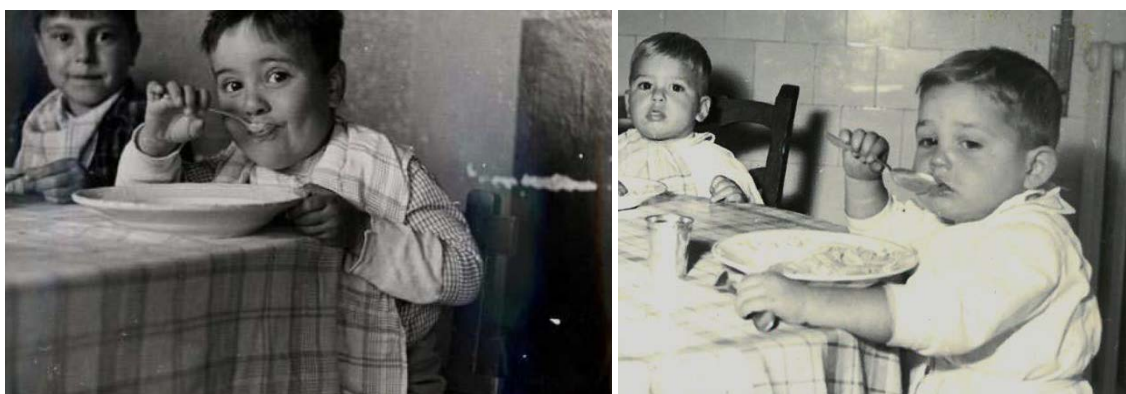


Figura V-25 De izquierda a derecha: Guardería costeada por organizaciones suecas en Denia. c. 1937. Fuente: BNE. GC-Caja/106/4. Retrato de los hermanos Caamaño en su cocina. Galicia, c. 1950. Colección de Luis Caamaño.

Nos encontramos ante cuatro fotografías que se encuentran en diversos lugares (archivos institucionales creados por el régimen⁷², prensa, colecciones familiares); pero de las cuatro sólo una procede de la propaganda franquista a la que inconscientemente podríamos atribuir todas. La genealogía de estas imágenes es más compleja: se gesta en una dura guerra en que ambos bandos se afanaron en mostrar que garantizaban la alimentación de sus pequeños y se perpetúa en una posguerra igualmente difícil, en la cual la imagen de pequeños comiendo ávidamente reviene en diferentes contextos; siendo difícil saber si ha de atribuirse al carácter cotidiano que la fotografía había vuelto a adquirir en los años 50 para algunas familias, como parece ser el caso de los Caamaño, o si en esa década esa imagen de un niño que come ávidamente es algo tan digno de retratar como una boda o un bautismo.

Quizá lo más lógico sea pensar en la pervivencia de una comunidad de imágenes todavía latentes que circulan y reaparecen en lugares que no le son propios, invitándonos a pensar, de nuevo, que lo íntimo y lo público son categorías vanas cuando hablamos de imágenes⁷³. La diferencia, ya lo hemos dicho, entre íntimo y público es maniquea. Lo es siempre, pero más en un momento en que los poderes públicos intervienen en lo íntimo, en que las imágenes se construyen en un régimen de dominación y por personas que no estaban acostumbradas a una escritura de sí, menos todavía con un lenguaje tan complejo como el visual. La distinción, como muestran las imágenes, es inútil, sobre todo pensando, como venimos haciendo, que lo íntimo es un efecto del lenguaje, de la narración y que cualquier fotografía, como hemos visto, puede ser una imagen de la memoria.

La pregunta más pertinente es: ¿cuál es la narración que construye Enrique cuando decide incluir estos elementos que aluden sutilmente a lo colectivo? ¿por qué hacer aparecer esos alimentos, los mismos para todos? ¿por qué recurrir a ese encuadre que parece sugerir la multiplicidad de esos niños? O, más bien, de nuevo, ¿de qué este modo de hacer es síntoma? y ¿cómo nos interpela todo esto cuando aparece en una colección

⁷² Los archivos de la Guerra Civil de la BNE provienen de una incautación sistemática del régimen, lo cual los convierte en un fondo con un origen muy complejo en que fotografías de propaganda de ambos bandos conviven y en cuyos reversos podemos ver las huellas de su reutilización. El trabajo en la clasificación de estos fondos me ha ayudado a ver, de un modo práctico, cómo las imágenes pueden resignificarse una y otra vez y acabar en una caja, ajenas a todo origen.

⁷³ Como he explicado en la anterior nota, las imágenes circulan de un modo consciente o inconsciente y pueden reaparecer con otros significados, en otros contextos. Sobre la existencia de un régimen de circulación y reapropiación de fotografías (desde el punto de vista material) e imágenes (códigos, etc.), del que hemos visto numerosos ejemplos son también interesantes las reflexiones de Tisseron (1999) o Rosón particularmente el ejemplo de un álbum doméstico de un falangista, algunas de cuyas imágenes pasaron a ser parte de la publicidad del SEU (2013 y 2016).

íntima? Creo que, en el caso de Tapia, de nuevo, no es arriesgado hablar de un deseo de inscribirse en la historia colectiva desde el mismo momento de su creación, de un deseo de testimoniar y de transmitir con ayuda de la imagen.

Esta fotografía de Enrique, como muchas de los derrotados, se sitúa en ese límite de lo mínimo, lo marginal, junto al que transcurre lo que llamamos Historia, pero precisamente desde ese límite puede acercarse a ella, abre de nuevo un resquicio por el que hacerla entrar.

Esto no es extraño.

Hemos visto sucederse esfuerzos análogos a través incluso de imágenes ajenas, postales, etc. Lo que es extraño es que la inscripción en la historia se haga de un modo tan lúcido. Esta fotografía me parece emanada de un hondo proceso de reflexión, como si ya desde el momento de su creación estuviera concebida para dar una imagen colectiva y generacional.

Una mirada que sin perder nada de intimidad, busca el testimonio y la transmisión con una sutileza que me recuerda las breves *imágenes*⁷⁴ que componen *Infancia en Berlín hacia 1900* (2016)⁷⁵. Recordemos que en los textos de Benjamin las experiencias individuales aparecen presentadas por elementos aprehensibles de un modo colectivo: la casa de su abuela está designada por la calle, la topografía es a la vez objetiva, aquella que podría representarse en un mapa, y la del recuerdo. Mecanismos muy sutiles de objetivación con las que pretendía que sus *imágenes*, con el ejemplo de su infancia, sirvieran para ilustrar todas las infancias de una gran ciudad europea. Igual que el nombre de una calle, los nombres escritos sobre esas latas permiten un acercamiento colectivo, una experiencia mínima, única, que se integra en una colectiva.

⁷⁴ El término imagen es usado por el Benjamin, ya en el prefacio; “me he esforzado en apropiarme de las imágenes” (2016, 135). En varios textos redundará en un campo semántico próximo a la imagen e incluso a la fotografía (instantánea, revelar, etc.). 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” (1987, 53). El campo semántico de la fotografía (revelar, rayos ultravioletas) aparece unido a otra idea central, la de profecía, anticipando conceptos básicos para su heurística de la imagen.

⁷⁵ La obra, 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 redactado 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 libro y sólo aparecieron en algunos diarios alemanes entre 1933 y 1935. Szondi (2013), ha sentado las bases para leer ese texto insistiendo en unas claves anticipatorias a nivel histórico y social. Esta visión ha sido posteriormente cuestionada por otros teóricos, como Lavelle (2013), que explica que Szondi no pudo acceder a todas las versiones del texto Sobre el mismo carácter fragmentario y visual en *Crónica de Berlín* y *Calle de dirección única*, ver también, Buck-Morss, 1995.

También esta imagen fotográfica comparte con los textos de *Crónicas de Berlín e Infancia en Berlín* una estructura fragmentaria, sintética y cerrada, que es la propia del recuerdo. Cuando miramos las fotografías de los hijos de Enrique no accedemos a un relato continuo de su infancia, sino, como en los textos de Benjamin, a pequeñas historias fragmentarias, visuales, que recuerdan a esas imágenes encerradas en bolas de nieve que son vendidas, precisamente, como recuerdos. Además, la cuidada disposición de los elementos en la imagen (la foto de su hija, etc.) parece obedecer a un proceso de construcción similar al del texto, en el que, si se examinan las sucesivas versiones, se observa un creciente deseo de síntesis y de objetivación a través del uso del lenguaje⁷⁶: del mismo modo Enrique reúne lo que debe ser visible y objetiva lo representado, y en su fotografía el “yo” ocupa un lugar destacado, pero conviviendo con esos alimentos reconocibles (que podrían ser también monumentos, plazas, lugares u objetos concretos). No se trata tanto de eliminar lo subjetivo, de difuminar una excesiva presencia del yo, como de asociarla a lo colectivo, añadiendo el carácter probatorio de la fotografía en cuanto técnica tradicionalmente asociada a la no intervención.

La fotografía parece creada para que sirva como una imagen de todas las infancias de los refugiados. Al verla, la necesidad, o el deseo, de inscribirse en la historia nos alcanza hoy con contundencia. Parece el testimonio, no tan común, de una imagen que ha sido construida ya pensando en su destino, que será convertirse en un umbral para penetrar en la historia. Al final del análisis de esta imagen vemos latir el deseo de visibilizar una experiencia que les inscribe en un grupo muy determinado, el de los exiliados, cuya conciencia colectiva en Toulouse, donde ellos vivían, era muy fuerte⁷⁷. ¿Por qué esta necesidad?

La respuesta parece clara con todo lo que hemos visto hasta el momento: se desea contar esa historia, testimoniar, transmitir de un modo colectivo, inscribirse en una genealogía y en un relato histórico; pero no puedo evitar pensar que tras ese deseo hay otro (que es en cierto modo el mismo) que es evitar que estas experiencias acaben, no sólo olvidadas, sino, todavía peor, tomando la forma fantasmática de aquello que nunca se ha materializado en una imagen. Su experiencia como refugiados, ¿no corre el riesgo,

⁷⁶Los manuscritos depositados por Benjamin en 1938 en la BNF, hoy albergados en la Akademie der Künste que pueden considerarse la última versión del texto, muestran ese proceso de síntesis en varios textos.

⁷⁷ Como se desprende también de la observación de las imágenes de Enrique: pensemos en las imágenes del interludio en que su bebé alza el puño o la exhaustiva representación de actividades políticas y culturales de los republicanos. Parte de estas imágenes han sido publicadas en un libro que se centra en la labor de Tapia como documentalista del exilio (Tapia Jiménez, 2004) cuya confrontación con las imágenes más íntimas, tomadas del archivo familiar, que he analizado aquí es también interesante.

que ya he señalado, no sólo de acabar, sino que pareciera no haber sucedido nunca, no ser más que un fantasma? No podríamos pensar lo mismo de estas experiencias, ¿no se trata de redimirlas, a través de la imagen, de salvarlas de ese espacio fantasmático, intempestivo?

¿No corren el mismo riesgo los derrotados -los exiliados en este caso- de que sus experiencias, si no son mostradas en imágenes, desaparezcan condenadas a llevar una experiencia espectral, triste destino de todo aquello que no ha sido visibilizado y, me permito añadir, correctamente codificado? ⁷⁸ En este caso, cabe pensar, la manera de expulsar al espectro es no sólo hacer visible lo real sino, quizá, hacerlo visible en los términos esperados. Aunque, ¿es una exigencia mostrar aquello que esperamos ver, representarse de acuerdo a un código que ya existe? ¿o es simplemente que es casi imposible no recurrir a códigos habituales sobre todo cuando hablamos de un lenguaje tan complejo como es el visual?

En cualquier caso, si una conclusión sacamos de esta imagen de Enrique, y por ello nos choca, es que en ella late el deseo de expulsar a esos espectros (o más bien evitar que aparezcan) creando una imagen legible, capaz de inscribir la historia personal en la colectiva y capaz de perpetuar el testimonio.

Pero no es lo más habitual, ya lo he dicho.

Quien vive en el lugar de los vencidos no siempre quiere, o puede, representarse a sí mismo en imágenes. Hay fotografías que nunca se hacen, pero cuya imagen sigue persiguiendo (*en hantant*) a quienes pudieron tomarlas, o protagonizarlas. De una de esas imágenes voy a hablar a continuación.

De nuevo, es una fotografía Enrique Tapia que representa a su familia posando junto al puente internacional de Irún que marca la frontera franco-española, en Hendaya, en el lado francés (fig. V-26). Al verla pienso en la protagonista de *El amante*, diciendo: “Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé” (Duras, 1984, 16). Imagino estas mismas palabras, refiriéndose a una fotografía que no existe, en la boca de Enrique refiriéndose a una imagen de la frontera, una fotografía posible de su paso de la frontera en la que sólo él piensa y de la que quizá nunca hubiese hablado. Y pienso que es quizá a esa imagen latente, en la que él pensaría a menudo, a la que ésta fotografía que miramos hoy debe existencia.

⁷⁸ Lo mismo cabe pensar del pasado durante el periodo franquista en términos generales, tal como lo plantea Marzo (2017) situando su origen fantasmático en la aprobación de la 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

Porque si esta imagen impacta no es sólo por lo peculiar de lo que representa (sobre lo que volveré enseguida) sino por su carácter intempestivo. De nuevo presenta algo que esperamos ver, la frontera en una colección de un exiliado, pero no lo hace en el momento esperado, ya que fue tomada en 1946. Si la imagen anterior nos parecía fuera de lugar en el álbum familiar esta nos parece más bien fuera de tiempo, intempestiva, sí, y de nuevo equivocada, capaz de ponernos alerta. La disimetría, de nuevo, se apodera del álbum.



Figura V-26 Tapia, Enrique, *La familia de Enrique Tapia posando junto al puente internacional de Irún*, Hendaya, agosto 1945. Colección de Henri Tapia Herreros.

Si hay una experiencia que los exiliados recuerdan, que les *hante* y de la que siempre hay referencias muy precisas, es la frontera. Cuentan que ante la frontera Baroja dijo, “¿se puede?”, Nicolás Rubió, cuyo álbum ha abierto el anterior capítulo recuerda que el gendarme francés se dirigió a su madre llamándola “madame” y ofreciéndoles sentarse, palabra y sensación, la del reposo, que no ha olvidado. Frases, sensaciones físicas concretas, perviven. También imágenes, precisas, pero que son casi siempre imágenes del recuerdo. O imágenes ajenas, como esas postales que del mismo puente enviaba el hermano de Andrés, que sirven para volver sobre la experiencia, para apropiársela, *implantarla en el alma*⁷⁹, y para dejar testimonio de ella.

En cambio, en todo mi archivo, no he encontrado ninguna fotografía realizada por un miembro de la familia ese mismo día. Podemos especular que una fotografía (aparte de esas que poblaron la prensa francesa y, como hemos visto, incluso generaron postales)

⁷⁹ Según la expresión de Séneca en sus consejos a Licilio.

se hubiera tomado, pero ¿quién hubiera podido pensar en eso? Es ante esta posibilidad, de que esa imagen hubiera podido existir, y ante la *hantise* por esa imagen, por esa posibilidad, donde quiero situarme para mirar la siguiente fotografía.

La familia de Enrique Tapia posa en ella ante la barrera de la aduana del puente internacional de Irún, el mismo que hemos visto en la postal de Andrés. La fotografía - como esa a la que se refiere Duras- hubiera podido existir, ya que ellos cruzaron en 1939 esa frontera. Pero no es esta imagen, que ha sido tomada en 1946, siete años más tarde. La fotografía hubiera podido existir, pero, -pienso, me corrijo- sería muy diferente: en ella, por ejemplo, la pequeña no estaría presente ya que aún no había nacido.

La fotografía, en su contundencia, choca, es evidente que no puede ser casual, no puede responder al azar, pero, ¿qué representa esta imagen?

Saber que se tomó en 1946 y que quienes aparecen en ella es una familia de españoles exiliados no facilita la lectura. Su carácter intempestivo la torna todavía más compleja: ¿supone un intento de llenar un hueco, de poseer esa imagen ausente que certifique lo vivido, que permita, de nuevo, inscribirse en la historia?

Cabe preguntarse si, en cambio, la aparición (y creación) de esta imagen ausente no muestra, más bien, el deseo (o la necesidad) de revivir la experiencia (quién sabe si con los fines terapéuticos que Fédida atribuye a estos actos de temporalización); podemos pensar, con Sebald, que la descripción de una situación traumática “incluye en sí la posibilidad de su superación” (2005, 13) y describir la infelicidad (*Die Beschreibung des Unglücks*) es más que una mera necesidad psicológica: permite comprender lo sucedido (revivirlo, repensarlo) no necesariamente para olvidarlo sino, quizá, buscando una “orientation politique favorable au bonheur” (Pic, 2016, 11-12) o, de nuevo en palabras de Sebald: “Cuando con la mirada fija se repasan las cuentas para ver cómo ha podido ocurrir eso, se ve que la motricidad del desconsuelo y la del conocimiento son idénticamente ejecutivas” (Sebald, 2005, 13-13) que incluso la melancolía que lleva a revivir lo vivido, ya lo he dicho, puede ser una forma de resistencia.

Pero muestra también el deseo de convertir la experiencia en representación, quizá porque, como sugiere Rancière lo “réel doit être fictionnel pour être pensé” (2000, 61). Seguimos pensando con Rancière y Sebald que la representación permite asumir lo vivido, pensarlo y, finalmente, transmitirlo: en palabras de Semprún, la verdad esencial de la experiencia sólo es transmisible mediante la escritura literaria, “mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto!” (1995, 141). Mirando así la imagen la *hantise* por la frontera, el deseo de revivir la experiencia (para pensarla, asumirla, ¿para aspirar a la

felicidad como afirma Pic?) y de dejar una huella material (para transmitirla) se entremezclan de un modo complejo.

No es mi intención, de nuevo, penetrar en las intenciones de Enrique (que quizá ni él mismo comprendiera) sino pensar la imagen hoy. Para ello, empecemos por un inicio posible: considerando esta imagen desde su posibilidad de suplir el hueco de esa imagen “ausente”, de la que no queda rastro material. Desde esta óptica Enrique toma una decisión inédita hasta el momento, y sorprendente: no busca en fuentes ajenas esa imagen que falta, sino que la crea. Un mecanismo no lejano a ese a que nos hemos referido con el ejemplo de *La invención de Morel*, pero con una diferencia central: la experiencia representada en la imagen que se construye sí ha tenido lugar; en otro momento, en otras circunstancias, pero ha existido. La imagen resultante no sólo reproduce, como sucedía anteriormente, algo íntimamente real, como la unión de la familia, sino algo que ya se ha vivido, pero desea vivirse de nuevo ¿o cabe pensar que se vive de nuevo sólo para crear esa imagen ausente?

Hablo de imagen ausente, y el término coincide, de manera deliberada, con el título de la película de Panh, *L'image manquante* (2013) en la que el realizador recrea, a través de muñecos de barro, las imágenes posibles que no llegaron a hacerse a causa del genocidio en Camboya o que desaparecieron con el mismo⁸⁰. Obsesionado por la ausencia de una representación de estas experiencias, el cineasta las recrea ante su cámara, pero de nuevo lo hace de tal modo que el artificio queda resaltado: lo ausente aparece sensiblemente diferente de lo real, tiene otra materialidad (muñecos de barro frente a personas filmadas) y, de este modo, al tiempo que se revive la experiencia y se visibiliza lo ausente, se resalta el simulacro y la imposibilidad de estas imágenes.

Las figuritas que Panh pone en movimiento no pueden confundirse con lo real, son una reconstitución (mística, podríamos añadir) en que, como sucedía con los montajes del primer capítulo, con la representación de las visiones, con las fotografías espiritistas o las imágenes de Quieto, parece adecuado que lo representado no tome la misma forma que lo real. Porque no son lo mismo y quizá también porque esta evidencia es crucial para señalar que ciertas imágenes no han sido posibles, y reflexionar sobre el porqué de esta imposibilidad y sobre la *hantise* que esta imagen ausente provoca, que se manifiesta en el carácter intempestivo de su reaparición.

⁸⁰ Como ya he señalado, los jemeres rojos sufrían de un odio visceral a toda imagen gestada antes del nuevo orden instaurado, y destruyeron toda fotografía y toda imagen durante la dictadura, en la cual hasta mirar fotografías era un delito, constituyendo así un caso extremo de una época ausente de imágenes.

En esta misma comunidad espectral habita esta imagen de Enrique, cuya fotografía, tomada en 1946, sólo 7 años después de su paso “real” por la frontera, nunca podría confundirse con ese día. En ella Felipa y sus dos hijos posan, frente al puente internacional⁸¹ y en su modo de pensar, sorprende ante todo su dignidad y su cercanía con un retrato de familia cuidadosamente posado ante un fotógrafo. Inevitable preguntarse: ¿qué puede empujar a una familia a posar ante una barrera como lo harían ante un decorado del estudio de un fotógrafo? Si se tratase de mostrar su nueva vida en el nuevo país, ¿por qué no la torre Eiffel?⁸² ¿Por qué la frontera?

Podemos pensar simplemente que deseaban poseer una imagen que materializase su experiencia, no que la autentificase, pero que la fijase, que dejara una huella; pero parece mucho más. Si el deseo hubiera sido inscribirse en esa experiencia, podrían buscarse las imágenes que la prensa había mostrado: familias cargando con sus fardos, bebés al cuidado de extranjeros o el ejército a las puertas de ese puente. Pero no se trata de mostrar eso, la toma de esta imagen supone la realización de un acto (recordemos con Sartre que una imagen es un acto y no una cosa) y lo que parece revelar este acto de regreso (o al menos lo que sugiere la aparición intempestiva de esta imagen) es que la frontera ocupaba su presente y acudir a ella era un camino necesario.

La aparición de esta imagen sugiere, tal como lo defiende Balibar, que la frontera acompaña a los exiliados mucho después de cruzarla, que no es una línea sino algo disuelto, difuminado, que es el lugar en que el exiliado habita, donde no puede evitar habitar: un lugar temporal más que espacial, una detención del vivir o, más bien, la obligatoriedad de habitar en ese límite, en esa frontera⁸³. ¿Sería este regreso físico al lugar geográfico una suerte de intento por asumir su condición de exiliados (habitados, ocupados por la frontera, más que lo contrario)? Los actos de dirigirse a ella, rehacer este viaje y testimoniar su paso, ¿pueden considerarse un modo de escapar de esta *hantise*?

A rehacer una experiencia (o performarla temporalmente), el psicoanálisis atribuye una posibilidad “curativa” en que el desplazamiento espacial parece fundamental

⁸¹ Ya he señalado que es el mismo puente del que Andrés Hernández conservaba una postal; y para una persona familiarizada con la geografía española o con la Guerra Civil y la “retirada” es un lugar perfectamente reconocible. En este momento era un *lugar* muy conocido, numerosas fotografías aparecidas en prensa le otorgaban un papel fundamental y, sin duda, impregnaba la memoria reciente de estos protagonistas en una combinación de memoria personal y colectiva.

⁸² Me refiero a la torre Eiffel porque es una imagen que, en torno a los años 50 aparece en todas las colecciones de los exiliados en Francia, muchos de los cuales no vivían en París, pero culminaban sus visitas a la ciudad con esta imagen (fig. V-27).

⁸³ El filósofo francés señalará una y otra vez la multiplicación de esos límites que impregnan la vida cotidiana en controles policiales más allá de la aduana, ausencias de derechos, etc. teniendo todo ello como consecuencia la imposibilidad de deshacerse nunca de la condición de exiliado.

y para apropiarse del pasado, como si al viaje espacial le acompañase uno temporal⁸⁴. Realizar este viaje es un deseo manifestado a menudo y cuando no puede hacerse realmente, se realiza un viaje imaginario poniendo a disposición todos los medios por objetivarlo y hacerlo visible: Luis Vidaller, de cuyo padre hemos visto fotos del campo de Bram, se refiere a cómo este le mostraba sobre mapas de Francia, cuando ya estaban instalados en Buenos Aires, los lugares donde había pasado su infancia, un viaje imaginario repetido una y otra vez ante la imposibilidad de emprender el real. Un viaje que el mismo Luis realizó conmigo durante nuestras entrevistas, recurriendo para ello a *google maps* para mostrarme lugares de su infancia⁸⁵.



Figura V-27 La torre Eiffel en las colecciones de los exiliados. De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Fotomontaje de los hijos de Enrique Tapia y retratos de grupo de Andrés Hernández posando con unos amigos y Miguel Esteve y su esposa posando junto a unos amigos*. Colecciones de Henri Tapia, Andrés Hernández y Rafael Esteve.

Pero regresemos a la enorme distancia de esta fotografía con lo que nuestro imaginario (que era el suyo, como exiliados pudieron conocerlas bien) nos dice del paso

⁸⁴ Desde esta óptica otra obra, también de Panh, me parece más significativa: *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003) en que el director invita a víctimas y verdugos de la dictadura de Camboya a regresar a los lugares donde habían sufrido o infligido sufrimientos: los lugares han cambiado, pero el desplazamiento espacial permite ese desplazamiento reflexivo hacia el pasado.

⁸⁵ También vinculado a una experiencia traumática, la de la guerra, aparece este deseo en la correspondencia de los soldados: “Je compte bien repasser avec toi dans tous ses coins ou j’aurais vécu sans l’uniforme. Tu ferais ainsi ta petite campagne de 1914” (Vidal-Naquet, 2014b, 459) y también cómo, frente a la dificultad por narrarla, se expresa la voluntad de mostrarla en imágenes, como uno de los soldados, que quiere enseñar a su prometida, la guerra en imágenes, diseñado, incluso, “constituer *une collection complète* de ses photographies” (459).

de la frontera. Nada remite a esas imágenes a que me refería plenas de familias cargadas con sus fardos, pero el lugar nunca puede ser puesto en duda y la referencia espacial más clara, la barrera de la frontera en el puente, ocupa un papel central (cabría decir el papel central) en la fotografía, al mismo nivel que la familia. Junto a ella, la madre y los pequeños posan respetando algunas convenciones de un retrato de familia: la madre alzando a la niña, el hermano mayor bien vestido, con pantalones cortos y cuello y calcetines blanquísimos, todos ellos frontales, hieráticos y mirando a la cámara. Posan dignos, serios, pero diríamos que algo a regañadientes. El lugar reservado al padre, que toma la imagen, está ocupado por el gran círculo blanco de la barrera. Para que la toma sea perfecta, incluso el perro ha sido atado a la izquierda. No vemos a ningún agente de aduanas, ningún funcionario, ningún rastro de acción, ni de otra experiencia que no sea la de una familia posando frente a una frontera como lo hubiesen hecho en el estudio de un fotógrafo.

La imagen no nos habla del día ausente, del cruce de la frontera, pero nos permite especular sobre la verdadera experiencia retratada: la de una familia tratando de *rehabitar* su pasado, de liberarlo de imágenes extrañas, o de fantasmas, y de asumir su presente. Para ello hay una reapropiación del espacio que cobra, además, excepcional importancia en la imagen: el grupo familiar no ocupa el centro, sino que está desplazado a la izquierda, quedando ese centro formado por el hermano mayor -enfurruñado, que seguramente no pudiera comprender una excursión que tuviera como destino fotografiarse junto a un puente- y el círculo sobre la barrera, donde hubiera podido estar el padre, como si este, en su papel de fotógrafo, le hubiera cedido la plaza más importante. Como si esa barrera fuera un miembro más de la familia.

Tras ellos, el puente fuga hacia España de la que se aprecia, a lo lejos, junto a la cabeza de Enriquito, la bandera.

Nada se ha dejado al azar.

El lugar escogido, el puente internacional de Irún, no es sólo uno de los escenarios más reconocibles del exilio republicano, sino que visibiliza mucho más claramente la frontera que una toma de las montañas, de un territorio donde no hay una línea como en los mapas⁸⁶. Y el puente sugiere también un tránsito, de un lugar a otro, de una situación a otra; un tránsito que es el de la partida y el del regreso, cuya imposibilidad señala la

⁸⁶ Una fotografía recopilada por Moreno (2018, 177) muestra la misma necesidad de materializar la frontera: en ella Víctor Sánchez Fernández, también republicano exiliado, se sienta entre las montañas que separan Francia de España y dibuja, con un bolígrafo azul, la línea que no puede verse.

barrera que ocupa ese lugar central. El círculo central, que Enrique ha situado en el centro de la imagen, está marcado por unas líneas negras que recuerdan a un aspa, a una señal de prohibición.

Ver la prolijidad desplegada en torno a la creación de esta imagen nos muestra que no se trata, únicamente, de revivir la experiencia, de adueñarse de ella, sino también de dejar esta imagen ¿por qué dejar una imagen? y, esta imagen, ¿qué representa realmente?

Recurriendo a sus protagonistas -de los cuales sólo sobreviven los hijos, pequeños en ese momento- y hablando con Enrique, el niño, es imposible saberlo. Poco importa, lo que cuenta es el choque que esta imagen causa en nosotros. Creo que éste proviene del carácter ritual que desprende la imagen, carácter ritual del viaje que hicieron, pero también de la imagen misma que lo autentifica. Se inscribe, como los retratos del primer capítulo marcados por el aura, en el mismo viaje al estudio del fotógrafo que parecía el inicio de un viaje hacia esa imagen perfecta, capaz de redimir a quienes aparecen en ella de las marcas de la historia. Y aunque en este caso el viaje tiene una finalidad opuesta, dejar sobre ellos las marcas de la historia, el carácter ritual que desprende es el mismo.

Las palabras de Gramsci refiriéndose a la fotografía de sus hijos, tomada en un estudio, son exactas también para esta: en ella el mayor adopta “la postura de quien debe hacer una tarea aburrida pero necesaria que se toma en serio” aunque también encontramos la desconfianza en el pequeño, que no parece convencido de que no haya una sorpresa un poco dudosa, “¿por qué, si no, le han dicho que mire en esa dirección y no se mueva?” (1975, 116).

La extrañeza es perfectamente trasladable a la imagen. Enrique parece aburrido, casi enfurruñado, con las manos en los bolsillos de su americana. Pero igualmente posa, sólo, mirando a la cámara sin establecer contacto con su madre y su hermana, tomándose en serio ese momento. Su hermana, sujeta por su madre y apoyándose en ella, mira a la cámara preguntándose porqué debe mirar quieta a esa cámara en ese extraño lugar y quizá también por qué tras ella su padre, que les fotografiaba muy a menudo, parece más serio que de costumbre.

En este caso, su padre se había transfigurado en fotógrafo y quizá él mismo, frente a su familia, experimentaba también en ese momento la sensación de estar cumpliendo un rito. Un rito que, al contrario de los fotógrafos con que hemos comenzado este estudio, no se mueve hacia la redención de las huellas de la historia; sino que parece dirigirlos en el sentido contrario, a dejar sobre ellos (en sus cuerpos que aparecen junto a la frontera,

ya indisolublemente unidos a ella) las marcas de la historia. A trazar junto a sus cuerpos esa línea clara de la frontera porque esa frontera, invisible, es más peligrosa, más obsesiva, es más difícil librarse de ella. A menos, quizá, que se transforme en imagen.

No se trata de recrear la imagen ausente, lo que ha tratado de recrearse (o más bien revivirse) es la experiencia, pero añadiendo a ésta la experiencia acumulada de siete años de exilio, de un nuevo hijo, de cientos de fotos hechas hasta ese momento. El viaje, que culmina en la toma de ese retrato, es una suerte de peregrinaje, de peregrinaje a un lugar conocido, una repetición de la experiencia: se trata de “rehacer” lo vivido y emplazarlo en lo espacio simbólico de una imagen de tal modo que el recuerdo de ese acontecimiento pueda conservarse de un modo material⁸⁷. Y así, en esta imagen, sobrevive una experiencia llena de sustratos, mucho más compleja que el primer cruce, pero marcada inevitablemente por este, sin el cual nunca hubiera existido.

Una imagen que podría responder a la casualidad, ser una simple imagen extraña, una rareza de una familia posando ante un puente, pero que, en su contexto, como el Quijote escrito por *Pierre Menard*, tiene un sentido radicalmente distinto, revelando ese espesor de la frontera que acaba por ocupar todo el territorio, incluso el más íntimo. Una presencia constante. Una imagen que tiene su origen en la repetición. Algo que el psicoanálisis leería muy fácilmente, afirmando simplemente que si el “pasado debe repetirse, desdoblarse en una representación, es (...) porque el acontecimiento no ha sido nunca vivido plenamente, hecho presente” (Kofman, 1973, 41, traducción de la autora) ¿se trata, entonces, de hacerlo presente? ¿de vivirlo? ¿de representarlo de nuevo en una imagen marcada de nuevo por su carácter intempestivo?

Un carácter intempestivo que une esta fotografía a la de Lucila Quieto a que me refería en el primer capítulo -podemos imaginar en los labios de Enrique las palabras de Lucila acerca de que la imagen “reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. (...) Encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia, una fantasía de muchos años”. Y un carácter de repetición que lo acerca a una peregrinación, que la une con muchos viajes narrados por los protagonistas de este estudio de los que no quedan huellas materiales, o muy pocas y muy sutiles, vagos rumores.

Viajes, peregrinaciones, que se despliegan hacia la frontera en todos los sentidos. Una *hantise* que se apodera de ambos lados de la frontera y que genera, para la familia de

⁸⁷ Recordemos a este respecto lo dicho sobre las imágenes “ficticias” del capítulo I o de la necesidad de la sociedad occidental de materializar el pasado, de “la memoria y la historia en un formato tangible” (Lowenthal, ver p. 203 de este mismo capítulo)

Marín-Dòmine, una peregrinación hacia la frontera en el sentido inverso. Su padre, que había regresado a España tras un exilio en Francia había experimentado, a su vuelta “un sentiment d’exclusion permanent” situándolo en un espacio que, en palabras de su hija era el de la posibilidad imaginaria de estar fuera (*dehors, dans l’espace rêvé*) pero, ante todo, el estar en ninguna parte, *sans espace*. Frente a España, donde se encontraba su lugar, el otro lado de la frontera aparecía como un lugar ideal, construido sobre la nostalgia y la utopía. De nuevo en palabras de Marín-Dòmine

(...) cet autre lieu qui avait un nom concret, *la France*, mais qui était à son tour un espace imaginaire et imaginé : l’espace d’un premier exil, de son école française, républicaine et laïque ; l’espace de la frontière, vers lequel nous revenions timidement, dans une Renault des années 1960, et qui me semblait respirer et vivre. La vie était, simplement, de l’autre côté de la frontière (2013, 106).

Y así, en los años 60, su padre les llevaba, como Enrique hizo con los suyos, a mirar desde la frontera ese lugar imaginario, Francia, poblado de ilusiones, al que nunca se cruzaba. También a Francia quiso regresar José Luis Vidaller, y allí viajó desde Buenos Aires, recorriendo los lugares donde estuvo de niño y fotografiando algunos de los más importantes para él, como el campo, al lado de una fuente, donde él y su madre se reunieron con su padre cuando salió del campo de concentración. Una imagen completamente baladí: una foto de una fuente seca, en medio del campo, hecha con una máquina automática en la década de los 90, de esas que dejan la fecha y la hora sobrepuestas en la imagen. Una imagen que yo recuerdo ahora, que lamento no haber recogido para este estudio y por la que no puedo mirar ya de un modo desinteresado una imagen así de banal, encontrada en un puesto del rastro, o en la calle; una fotografía por la que cuando miro que ese tipo de imágenes (de lugares anodinos, de nada) que se han guardado celosamente junto a retratos de familia, pienso ya siempre en Céline, y en que todo lo interesante pasa en las sombras⁸⁸.

Esta suerte de viaje ritual marcado por la repetición, esta peregrinación, es un lugar común de la rememoración del que apenas suelen quedar huellas. Aunque en algunos casos sus protagonistas se encargan de fijar esas huellas, de documentar este viaje. Es el caso de *El (im)posible olvido* (2016), un documental en que Andrés Habegger,

⁸⁸ Y pienso también que estos paisajes anodinos, que no muestran nada a primera vista, tienen un trasunto todavía más trágico para muchas familias en, por ejemplo, las cunetas, o esos lugares en que nada señala las fosas comunes.

también hijo de un desaparecido argentino, inicia un viaje por la geografía de su pasado con la guía de sus fotografías familiares. La película comienza con gran contundencia: en un avión, una imagen de las manos de Andrés que sostienen una fotografía en color de él con su padre, marcando el inicio de un viaje que podemos pensar que tiene el mismo objetivo que el de Enrique: “apropiarse del recuerdo como de un cuchillo y apuntarlo contra él mismo, apuñalar el recuerdo con el recuerdo”⁸⁹.

A lo largo de ese viaje, Andrés penetra en su pasado a través de lugares muy concretos que aparecen en sus imágenes (monumentos, edificios, etc.) lo que le permite constatar las mutaciones físicas que esa geografía íntima ha experimentado en esos años; unos cambios que se concretan en el comentario de un transeúnte: “eso queda para el recuerdo”, cuando Andrés le pregunta por un lugar concreto, ya desaparecido. De este modo el viaje de Andrés logra, como el de Enrique, inscribir su intimidad en la historia colectiva y en el curso de un tiempo que, tampoco ahora, parece seguir una línea regular y progresiva sino avanzar, suspenderse, regresar.

Pensar el viaje de Enrique a partir de unos fotogramas de la película de Habegger (fig. V-28) puede ser interesante: Enrique, al contrario que Andrés, cuando inicia su viaje no cuenta con una fotografía que le guíe, pero sin duda sí con una imagen. Una imagen del recuerdo, todavía viva, sólo han pasado siete años. Y es lícito pensar que cuando toma esta fotografía en la frontera, lo hace acompañado por la imagen de ese otro día y que, como en estos fotogramas, la imagen original permanece latente en la fotografía que hoy llega hasta nosotros, que cuando dispone a su familia frente a la frontera quizá vea más claramente ese día que Andrés en sus fotos.

Al mirarla pienso de nuevo en esa persistencia de ese “pasado que no pasa”, una persistencia que en esta imagen, de referencias colectivas tan claras, parece moverse en un doble régimen, el de esas dos modalidades patológicas “de incrustación del pasado en el corazón del presente” que describe Sartre (1940)⁹⁰: el de la alucinación en la memoria privada y el del encantamiento (*hantise*) que describen los historiadores del presente al

⁸⁹ Según la cita de Jenny Erpenbeck que abre la película

⁹⁰ La cita completa de Sartre dice: “Comment, face à ce phénomène de fascination par l’objet interdit, ne pas faire un saut au plan de la mémoire collective et ne pas évoquer la sorte d’hantise que décrivent les historiens du temps présent stigmatisant ce “passé qui ne passe pas” ? La hantise est à la mémoire collective ce que l’hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l’incrustation du passé au cœur du présent (...)” (citado por Ricœur, 2000, 65). Los planteamientos de Sartre se aproximan a los de Hartog cuando se refiere al régimen de imprescriptibilidad que “fonde une atemporalité juridique qui peut être perçue comme une forme de passe dans le présent, de passe présent ou plutôt d’extension du présent, à partir du présent même du procès. On peut ainsi constater des glissements avec ses entre le temps du droit avec ses régimes de temporalité propres, et le temps social, voir des échanges, par de la responsabilité” (2003, 215).

hablar de la memoria colectiva. Si pensamos, como nos ha enseñado el psicoanálisis, que para curar la alucinación la repetición, la reapropiación y la narración del pasado individual son necesarias, la pregunta es, ¿cómo curar una hantise que es también colectiva? en ese caso todo deviene más complejo y quizá se impone apuñalar el recuerdo (individual) también en un marco colectivo. Cabe pensar que el lugar donde se ha realizado la fotografía, aunque forma parte de la topografía íntima, ha sido también escogido por su valor simbólico colectivo y que será a través de esa repetición en términos colectivos como se “cure” esa angustia individual, porque es algo más que eso⁹¹.



Figura V-28 *Fotogramas de El (im)posible olvido*. Andrés Habegger, 2016. Fuente: www.cinenacional.com

Enrique logra, de nuevo, con la inclusión de la frontera, la bandera y otros elementos simbólicos, anclar su experiencia individual, hacerla aprehensible y permitir

⁹¹La memoria se aferra frecuentemente a lugares y objetos; pero en los recuerdos narrados a lo largo de esta investigación las imágenes que darían esos recuerdos de haber sido fotografiadas, ya lo hemos dicho, serían completamente banales: la imagen de una fuente junto a la que se reunieron junto a sus padres cuando volvieron de la guerra, las sillas que compraron cuando decidieron instalarse en Francia, etc. Pese a la aparente banalidad de esos lugares y objetos los relatos se articulan del mismo modo en torno a ellos.

que en ella resuenen los recuerdos de muchos otros. Lo consigue con una imagen en la que se sitúa de nuevo en el triple papel de actor, espectador y testigo.

Pero, otra vez, esto no es lo más habitual. La comparación entre esta representación, tan particular, de un viaje a la frontera y otras imágenes que, de modo estricto, fueron tomadas en situaciones parecidas nos muestra resultados muy diferentes. Para la mayoría, las experiencias de la frontera, cuando quedan reflejadas en una imagen, lo hacen casi de incógnito, en fotografías que revelan ante todo el deseo de resistir a esa frontera, de huir de ella, de vivir de otra manera en la que, como diría Foucault, no seamos gobernados por esa barrera. Al menos en las imágenes.

Veamos la siguiente página del álbum de la familia de Dominique Fernández (fig. 26). En ella seis fotografías se organizan en torno a una central en que Domingo, el padre de Dominique, posa junto a su cuñado del que le separaba la misma frontera hispano-francesa. Ambos están orgullosos y sonrientes, vestidos con idénticos pantalones y camisas claras entreabiertas y arremangadas; el atuendo de un día de campo. Aparecen rodeados sólo de árboles y montañas a lo lejos, y rodeados también de otras seis imágenes que recogen todas las posibles combinaciones de miembros de familia posando juntos: sólo los niños, sólo los hombres, sólo las mujeres, por familias... como suele suceder en los álbumes de las bodas. La página se cierra, abajo a la derecha, con un retrato de los 12 juntos.

Las imágenes fueron tomadas en el curso de una visita a la frontera francesa de la familia de su madre, Dolores (Lolita), que había permanecido en España, donde se encontró con Dolores y con su hermana, instalada en Burdeos. Las imágenes, tomadas a inicios de los años 50 con la cámara automática de Dolores y Domingo son estereotipadas y aunque revelan la mano del aficionado, dejando los habituales personajes cortados o movidos, son fotografías cuidadas: todas muestran grupos cerrados, sonrientes, posando de frente a la cámara en los grupos habituales dejando siempre ver el bello paisaje que les rodea. Se preserva la imagen deseada de toda familia, adecuada para pervivir en el álbum y en la que nada deja adivinar que si estaban juntos ese día era sólo gracias a un salvoconducto que permitía a aquellos que habían permanecido en España pasar una jornada del otro lado de la frontera que, aunque no la vemos, estaba a buen seguro muy cercana (a qué alejarse para fotografiarse junto a ella, para qué disminuir el tiempo juntos) y, sin duda, muy presente en el momento en que se tomaron esas imágenes.



Figura V-29 *Página del álbum de Dominique Fernández. Fotografías de una visita de su familia a la frontera, Francia, c. 1950. Colección de Dominique Fernández.*

La necesidad de obtener un salvoconducto para pasar esas horas juntos nos habla de esa misma frontera que sobrepasa la línea geográfica, que penetra en la vida, que obliga a complicados trámites administrativos, que sitúa en la misma marginalidad a los que están en los dos lados, porque los dos viven acompañados de un límite. En cambio, sus imágenes revelan dos repuestas muy diferentes a lo vivido: mientras Enrique trata de inscribir su experiencia en la historia con una imagen que testimonia hoy al mismo tiempo el deseo de contar y la presencia obsesiva de la frontera en su vida; Domingo, en consonancia con lo visto en los capítulos precedentes, prefiere que nada se vea de ese otro real, ese real que, no nos cansaremos de repetirlo, era menos real que esa unión que la familia que se tenía la posibilidad de representar. Se trata, para él, de hacer como todo el mundo, de vivir como todo el mundo, al menos en las imágenes, construyendo con ellas una topografía íntima que solo puede ser decodificada con la ayuda de sus protagonistas.

Dos maneras opuestas de construir la memoria. Mientras la fotografía de Enrique emplaza lo vivido espacialmente, de tal modo que posibilita (como las fotos del padre de Andrés) el retorno a ese pasado, las fotografías de Dominique se instalan en un cotidiano desprovisto de referencias concretas aprehensibles de un modo colectivo. Las fotografías de esta página del álbum de Dominique me hacen pensar en otro momento de la película de Habegger, en que Andrés encuentra un diario que escribía de niño, en la época en que

su padre estaba en la clandestinidad, él había escrito: “papá está afeitándose, porque recién se bañó”.

A partir de esta frase, que nada cuenta de la situación de la familia, salvo el *infraordinario* más lleno de encanto, y de estas imágenes de la familia de Dominique, pensemos de nuevo la precedente: ¿por qué visibilizar así la frontera, convirtiendo a la barrera, con su gran círculo, en una parte central de la imagen? Sin alejarme de la lógica establecida a partir Sartre, al mirar esta fotografía pienso que Enrique no está solo al hacer esta imagen. La hace rodeado de imágenes y experiencias: junto a él, además de la antigua imagen-recuerdo de la frontera, creo ver a un futuro espectador del que él es consciente y al que se podrá convocar desde un proceso de rememoración colectiva. Es por ello que se exige buscar un lugar reconocible: un lugar en el que no hemos de pensar como en un mero decorado (o un lugar de historia muerta u “ocupado por lo social”, según lo pensemos con Sebald, Halbwachs o Richir) o, al menos, no como un espacio vacío de experiencia. Al contrario, tal como sucedía con el uso de las fotografías identitarias o los documentos, la elección de lugares de este tipo, que no parecen ser los propios de una historia íntima, es motivada precisamente por su carácter cerrado, reconocible de un modo colectivo y que permite un anclaje en el relato oficial.

Pero ir hasta allí no sólo hace posible poseer esta imagen, es ante todo una suerte de peregrinaje a un lugar *legendario*, en el que se pueden “echar raíces” para apropiarse de la fuerza que emana de él (Halbwachs, 2008, 62)⁹². Una fuerza que rasga el álbum de Enrique, instaurando una extraña temporalidad por la que una imagen del pasado, (re)creada en el futuro aparece, intempestiva, instaurando una extrañeza que “contamina” todo el relato, que nos hace mirar a la familia en cuanto exiliados; en el que junto al deseo de transmitir e inscribirse en la historia late su condición de habitados ellos mismos por la historia, por el pasado, por la frontera y por su condición de exiliados⁹³.

⁹² Para Halbwachs este modo de hacer, del que habla en relación a los peregrinos, parte de una voluntad inconsciente “de transfigurer un espace par de pseudo-souvenirs, s’enraciner dans un espace (...) pour y gagner la force qui dépérirait sans cela”. (2008, 62*)

⁹³ Un tipo de temporalidad a la que Vidal-Naquet, en sus estudios sobre la correspondencia de los soldados encuentra en el álbum del viaje de novios de uno de ellos, realizado poco después del final de la primera Guerra Mundial y dedicado a recorrer con su reciente esposa los lugares en que había vivido la batalla. En él monta tres tipos de imágenes: las fotografías tomadas por él mismo durante la guerra, las hechas en los mismos lugares por la pareja y, finalmente, tarjetas postales compradas por la pareja para ilustrar cada etapa a los que se añaden, eventualmente, mapas cuidadosamente trazados por el marido, haciendo convivir “ le temps de la guerre, expérimenté par le combattant entre 1914 et 1918, puis figé par les ruines et les paysages détruits et le temps de la lune de miel qui inaugure la nouvelle vie commune ” (2014b, 471).

Porque estas últimas imágenes, en que los protagonistas tratan de inscribirse en la historia, permiten un doble movimiento: constituyen, ya lo he dicho, el umbral por el que rehabilitar la imagen y añadir a ella todas las experiencias acumuladas, y hacer de ella esa puerta hacia el pasado y ese lugar en que confluyen lo íntimo y lo colectivo, y la experiencia y la historia; pero, a la inversa, en ellas también el pasado ocupa la imagen, abriendo latencias que los protagonistas ni sospechan.

Quizá estas puertas están siempre entornadas, y cada imagen es una puerta que puede abrirse para viajar del pasado al presente con ayuda de la rememoración. Estos momentos en que se abren dejan, a veces, huellas en las fotografías: nombres, marcas, o como en la siguiente, una simple aspa.



Figura V-30 Gregorio Casarrubios y sus amigos jugando a los “maquis” Burdeos, 1944. Colección de Gregorio Casarrubios.

La fotografía, de muy mala calidad, ya que se trata de una copia hecha a partir de un pequeño y muy deteriorado positivo, se realizó en 1944 en Burdeos y muestra a Gregorio Casarrubios, rodeado de sus amigos, varios de los cuales eran hijos de exiliados como él, jugando, en palabras del propio Gregorio, “a los maquis” (fig. V-30). Son doce niños que posan simulando formar filas y levantar sus armas ante el fotógrafo. Algunos, además de un fusil, llevan gorros y varios, 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.

De toda su infancia (sea en España o Francia), esta es la única imagen que Gregorio conserva hoy en Buenos Aires, junto a otra fotografía de carné de su hermano

que acompañaba a la carta que les anunció su muerte cuando luchaba con el ejército de la República⁹⁴. Mirándola, recuerda que jugar a los maquis era una de las diversiones principales con sus amigos, en cuyas casas los relatos acerca de la resistencia ocupaban un papel importante. No parece extraño que aquello que rodea a los niños impregne sus juegos, como nos muestran las célebres imágenes de Centelles realizadas durante la Guerra Civil en Montjuic de pequeños jugando “a la guerra” y “a fusilar”, aunque parece más extraño que una fotografía como esta aparezca en una tan exigua colección.



Figura V-31 Agustí Centelles, *Niños jugando a la guerra/ jugando a fusilar*, Montjuic, Barcelona, 1936. Fuente: Centro de documentación de memoria histórica. Salamanca

La referencia a las conocidísimas imágenes de Centelles (fig. V-31) me parece relevante, de nuevo, por la distancia que muestran con la de Gregorio. Los niños fotografiados en Montjuic se entregan a su juego, ajenos al fotógrafo (de nuevo el espectador extranjero) que logra esa imagen que los protagonistas no hubieran seguramente nunca creado. Imaginemos a los niños de Centelles conscientes de ser fotografiados por su padre u otro familiar, por ejemplo, ¿acaso su padre, cuando podía tener tan pocas imágenes, consentiría a su hijo posar jugando, de espaldas, de tal modo que ni se viera su rostro?

Los chicos de Centelles son conscientes de estar siendo fotografiados, pero no es una imagen realizada para ellos, para perpetuar su recuerdo en su ámbito cotidiano y lo único que trasluce la conciencia de ser mirados es un esfuerzo por escenificar mejor el juego, como si la mirada externa (un fotógrafo que se ocupa de juegos infantiles en un país en guerra) lo dignificara, dotara de más interés o lo hiciera más interesante a los mismos ojos de quienes lo juegan, como actores en una pieza de teatro.

⁹⁴ Gregorio estuvo una gran parte de su infancia refugiado en Francia, mientras su padre y su hermano, más mayor, luchaban en España donde también permaneció su madre. Tras un intento de la administración francesa por enviarlo como “hijo adoptivo” a los Estados Unidos, finalmente permaneció en Francia donde se reuniría después con sus padres, momento en que se tomó esta fotografía.

Gregorio y sus amigos, en cambio, no reciben esa mirada ajena, sino que conscientes de estar siendo fotografiados “para ellos mismos”, podríamos decir, se dedican a posar para el retrato, forman junto a la bandera francesa y miran a la cámara. No se trata aquí del momento de juego sino de un retrato al que se consagran seriamente, pese al disfraz.

La imagen, en el seno de una colección personal (sobre todo en una colección personal compuesta de dos únicas imágenes para representar, al menos, una década), incluso sin la referencia del juego de maquis, nos haría mirarla dos veces: por el tema, por la bandera francesa o por la “X” sobre la cabeza de uno de los pequeños. Esta sutil intervención incorpora una nueva temporalidad a la imagen y un nuevo sentido de lectura: la “X” apunta a la construcción de la identidad, de la memoria personal (marca quién es el que cuenta en la imagen) e introduce una relación particular con el tiempo al superponer dos temporalidades, la de la imagen y la de esa aspa, hecha en el futuro de la imagen, marcas que hoy se yuxtaponen, mezclándose en un pasado más o menos olvidado.

La imagen es el *lugar* en que el pasado individual, salvado del olvido (resaltado por la cruz) se mezcla con otros pasados, estableciendo “innumerables, inciertas y cambiantes uniones” (Bejamin, 2009a, 33) con estos. Las guerras reales confluyen con los juegos de niños y Gregorio, cuando regresa a ese pasado, lo hace para identificarse en él y para nombrarlo desde el presente: “jugando los maquis”⁹⁵. Se inscribe así en la tradición de los niños que juegan a ser héroes, y en otra que hace de cada hombre un autor que, ante sus recuerdos, escoge lo que cuenta, y lo hace a través de una imagen llena de marcas (la bandera, los fusiles) que sugieren una experiencia colectiva, algo que se refuerza con la multitud de niños; una imagen de una experiencia colectiva y generacional a la cual el nombre y la “X” aferran al terreno del relato de sí que es, finalmente, la intimidad.

Una imagen que transita entre lo íntimo y lo colectivo, que sin perder nada de su intimidad, se sitúa en el terreno de la *imaginación histórica*, como la siguiente fotografía intervenida por Marcelo Brodsky en *Buena Memoria* (1996)⁹⁶. Se trata de una fotografía de su juventud, en que aparece con un grupo de camaradas de su escuela, sobre la cual ha trazado, con la ayuda de lápices de colores, el destino de cada uno: tachando a los fallecidos, explicado qué ha sido de cada uno, etc.

⁹⁵ La misma frase ha sido escrita por él tras la foto y repetida en todas las conversaciones.

⁹⁶ La obra de Brodsky parte de la fotografía doméstica para reflexionar sobre la memoria y la historia, en una obra en la que es fundamental también la idea de generación. Alonso Riveiro, 2017.



Figura V-32 Marcelo Brodsky, “La Clase”, de *Buena Memoria*, (1996). Fuente: www.marcelobrodsky.com

Como Marcelo, Gregorio consigue, con unas simples intervenciones (la cruz, el nombre) desdoblarse, situarse él también en ese doble papel de espectador y actor. Lo que deja huellas sobre su fotografía jugando a los maquis es la doble inscripción, en la intimidad y en la Historia a través del recuerdo.

Si insisto una vez más en estas fotografías que recurren a lugares e imágenes o símbolos precisos y que son relevantes en muchas colecciones es porque parecen materializar ese esfuerzo por recordar. Cada una de estas fotografías, importantes, que muestran una bandera, o una frontera, visualiza esa sentencia del tratado latino *Ad Herennium* que dice que “la memoria artificial consiste en lugares e imágenes” (Ricœur, 2000, 74)⁹⁷. Puede parecer forzado comparar estas humildes fotografías, sus símbolos o el modo en que se sitúan en un álbum, o una casa, con los complejos sistemas mnemónicos, particularmente renacentistas, que se han elaborado a partir de la idea de emplazar espacialmente el recuerdo para garantizar la memoria (imaginemos contraponer una fotografía familiar junto a, por ejemplo, el *palacio de la memoria*); en cambio, ambas son creaciones destinadas a “dirigir” la memoria y garantizar la conservación de determinados saberes o recuerdos recurriendo a emplazamientos e imágenes.

⁹⁷ En un quehacer que mezcla texto e imagen, retórica y escritura, en una particular estética a la que algunos teóricos denominan “memory art” (Huysen, 2001, 9), heredado en cierto modo de esas antiguas prácticas del “arte de la memoria”, del que Yates (2005) estableció un repertorio. Junto a Huysen, otros autores han reflexionado sobre este arte mnemónico tan popular desde los años 70 del pasado siglo, insistiendo también en su potencialidad para reescribir la historia, haciendo surgir una nueva terminología vinculada al arte, como “nueva historiografía” (Van Alphen, 2009) o la consideración de Hernández Navarro del artista como un “historiador benjaminiano” (2010, 2012).

Se trata de no olvidar y, como veíamos en el primer capítulo, el artificio no importa cuando se trata de salvar la experiencia (o a los seres queridos) y si pensamos que la salvación, sobre todo para los ateos, es la memoria, todo lo que pueda ponerse a su servicio será aceptado.

Por ejemplo, la fotografía de Gregorio con su carácter fragmentario (el propio a todo recuerdo y a toda fotografía, reforzado en este caso al incluir otros fragmentos reconocibles como la bandera) permite realizar desplazamientos, montajes, articular el recuerdo con ella. En el caso de Gregorio, el sentido de lectura se refuerza con la inclusión del nombre “jugando a los maquis”, que, junto a la simple cruz, marca un sentido de lectura (político) al tiempo que tiene un carácter revelador.

Gregorio, para ver(se) realmente (con) la imagen no ha tenido más que darle su nombre preciso, como en el aforismo de Kafka, lo “real” viene si uno lo llama con la palabra exacta, por su nombre preciso. No ha creado nada, sino únicamente llamado a lo que está en ella. Pensar las imágenes así permite ver estas acciones no como actos de falsificación sino de revelación de lo que las fotografías significan para quienes aparecen en ellas, o para quienes las miran. Si seguimos pensando que la fenomenología de la imagen se juega en quien la mira, ¿por qué cambiaría esto cuando la mira quién aparece en ella?, ¿por qué afanarse en buscar una verdad que nunca ha existido, o que es mutable?

De este modo, el nombre “jugando a los maquis” desvela una filiación que no es sólo la de la guerra (diferente hubiera sido que Gregorio hablara de “jugar a la guerra”, como Centelles) sino la de una resistencia muy particular, la de los maquis, en que la historia del exilio español se une con la de la resistencia francesa.

Por medio de estas relaciones simbólicas Gregorio integra el tiempo personal en el tiempo histórico: el de la infancia, el del exilio, el de la Segunda Guerra Mundial y el de la resistencia. Parte de una imagen de la memoria personal que, sin dejar de serlo, sin perder nada de su intimidad, se objetiva sutilmente con la utilización de símbolos para construir una memoria colectiva de su época y una profecía de épocas y violencias por venir⁹⁸. Para hacerlo, sólo ha tenido necesidad de una muy sucinta huella material, la X tantas veces vista.

⁹⁸ Para una comparación de esos mecanismos de objetivación en las fotos de familia y la obra de Brodsky, partiendo de Benjamin ver Alonso Riveiro (2017), donde se desarrollan las ideas, muy brevemente esbozadas, de profecía a partir fundamentalmente de los trabajos de Pic (2009, 2016), ideas también desarrolladas en la comunicación *Prédire le passé. L'image photographique comme prophétie dans les expériences de remémoration*, presentada en la “ IV journée d'études du labex les passés dans le présent:

Pero esto no es siempre así.

A veces no hay huellas materiales, ni una mera X, pero todo lo que late en esas imágenes, que la simple X despierta, duerme en ellas y basta dirigirles una mirada interesada y atreverse a seguir con ellas los caminos que encierran, sus resonancias y conexiones. El modo de hacerlo es, precisamente, el recuerdo. Y a este modo de activar las imágenes, simplemente con el recuerdo, quiero dedicar el final de este texto. Una frase de Muriel Pic muestra claramente el lugar desde el que quiero mirarlas, que es el de la rememoración. "Sous l'angle de la remémoration (...) les apparitions du passé sont erratiques et anarchiques, toujours susceptibles de surgir. Elles font terriblement souffrir et elles sont symptomatiques" (2016, 11).

De nuevo nos encontramos con esta palabra: síntoma. La rememoración que permiten estas últimas fotografías que voy a mirar (permitiéndome desplazar en ellas el análisis hacia la rememoración que desatan; mero ensayo con el que acabar este estudio) es precisamente eso, un síntoma. Si ciertas imágenes permiten recordar de este modo que veremos (anacrónico, desordenado, ficcional, profundamente afectivo) a quienes las miran (las miramos) aparezcan o no en ellas, este recuerdo es bien un síntoma de que algo continúa latente en ellas, activo, interpelándonos, que, en palabras de Didi-Huberman, estas imágenes arden, y la ceniza todavía está caliente (2006)⁹⁹.

4. Recordar. Ver.

"Oh ! Quelle merveille de pouvoir regarder ce que l'on ne voit pas" (JLG)

Cuando una tarde de primavera llegué a la sede del PSOE, en Buenos Aires, para ver las fotografías de Andrés Hernández (del que ya hemos visto las figs. V-11,12 y 27) muy pocas estaban colocadas en un álbum. La mayor parte estaban, en completo desorden, en grandes sobres de papel de estraza. Algunas docenas de fotografías sin ningún orden

Comment étudier ce qui subsiste ? La place de l'expression artistique dans les protocoles d'enquêtes liées à la mémoire ". Paris Nanterre, 6 de febrero de 2018, pendiente de publicación.

Para un análisis más detallado de estas imágenes es relevante la relación que Halbwachs establece entre el tiempo y el espacio: "La réflexion symbolique, de même qu'elle simplifie le temps et le découpe en une discontinuité sans aucune jonction, détache les lieux réels de leur entourage matériel, et les met en rapport avec les croyances d'un groupe" (2008, 129).

⁹⁹ Parafraseando a Didi-Huberman cuando señala que "savoir regarder une image, ce serait se rendre capable de discerner *là où elle brûle*, là où son éventuelle beauté réserve la place d'un *signe secret* d'une crise non apaisée, d'un symptôme. Là où la cendre n'a pas refroidi" (2006, 31).

cronológico, ni temático y, ante ellas, dos personas que no sabían muy bien cómo enfrentarse a esas imágenes y recuerdos, fuesen propios o ajenos. Un desorden total: Andrés, que, de ser interrogado, siempre lo había sido en torno a la militancia de su padre, en cuyo caso recurría a una fotografía de familia en que su padre posa con el uniforme del ejército republicano (fig. V-33 abajo a la izquierda), no sabía muy bien qué respuestas dar a alguien que no está forzosamente interesado por cuestiones ideológicas o por la historia de sus padres. Cuando se trata, simplemente, de pensar en las imágenes que quedan de una época, de responder a preguntas a la vez tan simples y complejas como qué momentos escogía una familia derrotada para fotografiarse o qué relación guardan esas imágenes con su cotidiano, todo deviene más complejo. No se busca una respuesta concreta, como haría un detective (¿dónde estaban ese día a esa hora?) sino que se parte, ante todo, de la duda ¿cómo interrogar estas fotografías?, ¿cómo hablar de ellas?, ¿cómo organizar ese desorden?

De los grandes sobres de papel comenzaron a surgir imágenes que iban desde los años 30, en que Andrés acababa de nacer en España, hasta los 50, en algunas de las cuales tiene unos 20 años (figs. V-33 a V-35). Fotografías que son las suyas, pero sólo en cierto modo. Porque las suyas, la de su mujer, sus hijos, y sus nietos, están ordenadas y albergadas en álbumes. En éstas, en cambio, reina el caos: de algunas imágenes, como una que muestra a toda la familia durante la guerra, en que su padre aparece de uniforme, hay más de una copia, con diferente tamaño y diferente estado de conservación, que nos habla de la pervivencia de la misma imagen en las manos del padre, en el frente, y de la familia en la retaguardia. Junto a ella, hay fotos que portan la marca de sellos, denotando su carácter oficial, retratos de buena calidad de él y su hermano cuando eran niños, imágenes de la familia en España, a veces con ellos, fotografiándose para hacer llegar la imagen al país vecino...

Historias que intuimos también escritas al reverso de las imágenes, donde se superponen escrituras, hechas en el momento o *a posteriori*, tachones, dibujos, o cuidadosas anotaciones dedicadas a explicarlas, a situarlas en el espacio y el tiempo para siempre.

Entre las primeras fotografías que aparecieron, Andrés y yo nos sentimos atraídos por la misma. Es una pequeña fotografía, muy gris, en la que Andrés, con unos diez años, aparece muy bien arreglado, cerrando la boca y apretando los labios con una intensidad desacostumbrada en una fotografía que parece destinada a un documento (fig. V-33 arriba a la izquierda).



Figura V-33 *Fotografías familiares de Andrés Hernández Díaz de Espada*, España y Francia, décadas de 1930 y 1940. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada. Las imágenes han sido escaneadas por grupos según salían de cada sobre.

El retrato se hizo en un fotomatón parisino y, para Andrés, está para siempre acompañada de la frase: “- fermez la bouche!”. La frase, que salía realmente de cada fotomatón francés hasta hace pocos años para garantizar que la imagen resultante estuviera conforme con lo que exige un documento de identidad, sorprendió al pequeño que nunca se había fotografiado ante una cámara de ese tipo¹⁰⁰. Su primera experiencia con una técnica que contribuye a esconder la violencia del acto de representar para clasificar, dejando que sea una máquina quien de las ordenes (la mítica no intervención del hombre en la fotografía llevada al extremo) coincide con el inicio administrativo de su vida en Francia. Guiado por esta historia, que le hace sonreír, Andrés comienza a buscar las otras fotografías que salieron junto a ésta del fotomatón, ya que se trataba de uno de esos antiguos modelos en que podían obtenerse 4 imágenes diferentes y no 4 copias de la misma.

¹⁰⁰ Aunque en España existían desde 1929 e incluso antes, en ninguna de las colecciones he encontrado una imagen tan temprana tomada en un fotomatón (Vega Pérez, 2004) ¿desaparecerían acaso durante la guerra? La voz del fotomatón de la que Andrés sólo retuvo ese “fermez la bouche” se completa con todo tipo de consignas - “Placez-vous de face - La tête doit être droite et centrée pour fixer l’objectif - Gardez une expression neutre - Fermez la bouche et ne souriez pas...” que anoté en 2015 en un fotomatón francés. Lamentablemente, no he podido completar la lista ya que esa grabación ha desaparecido de los mismos.



Figura V-34 Reverso de las fotografías de la figura anterior.



Figura V-35 Fotografías de Andrés Hernández Díaz de Espaday reverso de las mismas, España y Francia, décadas de 1930 a 1960. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.

Dos de ellas aparecen más tarde, en una Andrés tiene la boca muy abierta (fig. V-35), la tercera es más neutra, la cuarta no aparece. Quizá, especula Andrés, fue la más adecuada, la que se usó para el documento y con él se ha perdido. En estos retratos hoy, junto a la voluntad de registro que normaliza estas imágenes (de cuyo fracaso estas fotografías son un buen ejemplo), queda el recuerdo de la única frase que sí llegó a comprender, en medio de una experiencia marcada por la incomprensión. Una incomprensión que se da no sólo entre lenguajes, el español y francés, que comenzaba a ser la lengua conocida, sino entre hombre y máquina, ¿cómo responder a un fotógrafo que no existe?

Cada uno de esos retratos muestra a Andrés sometido a una normalización y, al tiempo, las órdenes de esa máquina crean una serie de expresiones anómalas en un documento de identidad que pasan de la sorpresa al gesto de cerrar fuertemente la boca como le era demandado. Al finalizar de comentar estos retratos, Andrés ha hablado de la incomprensión que reinó en esos primeros años en Francia y del silencio y el disimulo, que se instaló en su nuevo hogar donde, entre otras cosas, cuando escribían a su familia en España debían recurrir a la ayuda otros, que actuarán como intermediarios, para no despertar sospechas. Todo ello a través de una imagen que parece aferrarse a un momento temporal muy concreto, que se sitúa (y que Andrés resituía) en el inicio de su instalación definitiva en París, después de un periodo de idas y venidas¹⁰¹.

Un inicio que quizá no es tal (no sabemos, ni tampoco él exactamente, desde hace cuanto tiempo estaba en París en ese momento) pero que se ha materializado en imagen que deviene una referencia simbólica fuerte, un intento por aferrarse a ese momento, como si en esa imagen se cifrase uno de esos días importantes, en que el tiempo parece suspenderse o, quién sabe, seguir otro rumbo.

Un día adecuado para recordar y también para unirse a una experiencia colectiva que es la del exilio, pero también la de la normalización, la del inicio de una nueva vida (como la pequeña M. ante el mapa de España, fig. III-41). Andrés, con esta fotografía, se sitúa en ese momento muy concreto, presente en tantas películas de ciencia ficción, en que el tiempo podría bifurcarse, en ese momento en que historias íntimas -y con ellas las colectivas - se dirigen a sus verdaderos caminos, esta imagen le brinda la oportunidad de

¹⁰¹ Andrés y los suyos, en efecto, tuvieron una primera instalación en Francia al fin de la guerra relativamente simple: al contrario de lo que sucedió a otras familias enseguida pudieron instalarse juntos en París. Pero avanzada la Segunda Guerra Mundial su padre fue llevado a un campo de concentración y su madre decidió regresar a España con sus dos hijos, el mayor de los cuales (Luis, ese que les enviaría la postal desde la frontera) nunca regresaría a Francia y permanecería con su familia materna en Vitoria.

“ressaisir le moment ou le temps aurait pu prendre un autre cours”, como diría Deleuze (2003b, 331)¹⁰². Y en base a estas imágenes que tienen algo de iniciático, se componen los álbumes, que se sitúan en ese lugar en que la poesía se distingue de la Historia, porque no se limita únicamente a lo sucedido, sino que abre paso a lo que hubiera podido suceder (Aristóteles, *Poética*). Y será en este modo (poético) de narrar la historia, visualizando sus posibilidades, donde aparezca la acción política (Pic, 2016, 11).



Figura V-36 Página del álbum de Andrés Hernández Díaz de Espada con fotografías de los años 40 realizadas en España. Detalle de una de ellas realizada durante una excursión al monte Igueldo en 1946. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.

Y en base a estas fotografías, y con estas posibilidades, se componen, sobre todo, las memorias familiares e individuales. Porque la verdadera medida de la vida (y la única salvación) es el recuerdo. Y gracias a la rememoración estas imágenes se abren y son importantes: organizan el relato, reconstituyen el tiempo desmembrado, pero no solo creando una narración cronológica, sino creando un relato hecho a base de reminiscencias, de suspensiones, -para tomar aliento, para recordar, para pensar de nuevo-; estas imágenes establecen *correspondences*, aluden a otras, se transfiguran, reconfiguran continuamente el espacio y el tiempo y a través de todo ello nos ayudan a ver, como desea Godard, lo que normalmente es invisible¹⁰³.

¹⁰² Es un tema clásico en el cine, mostrar la unión entre la vida de un individuo y el destino colectivo, siendo *Qué bello es vivir* (1946) uno de los ejemplos más claros. Estos momentos iniciáticos son fundamentales en nuestro modo de articular los relatos, como esos libros con los que muchos hemos crecido en que el lector podía escoger “su propia aventura”.

¹⁰³ Pero, ¿cómo hacerlo? Una de las soluciones para él es, evidentemente, el montaje. Un montaje que puede ser sólo cognitivo, no dejar ninguna huella en la colección. Un montaje capaz de recuperar esos fragmentos y darles un nuevo orden, en el que se iluminen unos a otros. Ya lo hemos intuido. Pero, para posibilitar este

Seguimos mirando. Y recordando. Buscando otra de las pequeñas fotos del fotomatón, nos detenemos en otra fotografía que convive con ella en este caso pegada en un pequeño álbum (fig. V-36 abajo a la izquierda y detalle).

La imagen fue tomada en 1946 en una excursión a la montaña en el País Vasco y enviada al padre de Andrés, exilado en Francia. Nada en ella recuerda a la clásica fotografía de grupo destinada a un familiar exiliado (posada, perfecta, meditada). De ella se desprende un cierto desorden: el abuelo mira al frente, su tía al horizonte a través de unos prismáticos, la persona que ha tomado la foto está claramente más abajo, creando un contrapicado... ¿Por qué no posan todos mirando a la cámara con su mejor sonrisa? ¿a dónde, y qué, miran la mayor parte de los retratados?

Es casi imposible no reparar en las fuerzas opuestas que convergen en esta imagen: las diferentes direcciones marcadas por los brazos o por las miradas. ¿qué están mirando todos? Y el abuelo, ¿por qué no lo ve? Andrés, que es el niño situado en el centro, abrazado por su tío, no recuerda qué miraban, pero ante ella reflexiona acerca de una diferencia generacional; y se refiere a la montaña, y a los prismáticos, y al exilio. Como si a través de los gemelos mirase a Francia, a su padre, y aún más lejos, a su exilio en América, un destino tan lejano que hace necesario mirarlo a través de unos prismáticos que pueden considerarse, en la imagen, un instrumento profético, más potente que una bola de cristal.

Andrés, ante la fotografía, traza una profecía retrospectiva, que le permite ver en ella las huellas del “futuro perdido” (Szondi, 2013)¹⁰⁴, una mirada que, para ello, transfigura la geografía: la montaña a la que han subido es el símbolo de las montañas que lo separan de su padre, que después lo separarían de su país y el lugar que muchos españoles se vieron obligados a cruzar y que aparece de los más diversos modos, más o menos intempestivamente y desde ambos lados de la frontera. Que la montaña sea el monte Igueldo, en San Sebastián, y no los Pirineos no impide a Andrés transfigurar la geografía y hacerla evocar aquello que le (y nos) atañe. Para Andrés esta foto remite al

montaje es necesario que la imagen esté viva, habitada, y sólo podrá estarlo a través del recuerdo, cuando es capaz de desatar la rememoración

¹⁰⁴ La imagen íntima es al tiempo huella y presagio, a través de algo similar a ese método, inventado por Thomas Huxley, al que denominó “método Zadig” y que consiste en la capacidad de hacer *profecías retrospectivas*”. De este modo la imagen, como pretendía Benjamin, es capaz de “prefigurar experiencias políticas posteriores” (2016, 135). Sin profundizar mucho, quiero señalar que *Infancia en Berlín*, a través del recuerdo personal, anticipa sus teorías acerca del recuerdo colectivo y la imagen dialéctica, sobretodo en su estructura formal. Las ideas de profecía y de origen son centrales y ya se intuye la de mesianismo.

exilio con la misma fuerza que la postal de su hermano, enviada desde España, cuando esa frontera los separaba.

Mirando la montaña y la posición de la familia sobre ella podemos pensar también en una familia que ha sobrevivido a la guerra y avanzado (subido una montaña) pero que, cuando mira hacia el futuro (que podríamos identificar con el fuera de campo al que miran y señalan los personajes de las generaciones más jóvenes), en realidad parecen mirar hacia el pasado, a ese pasado anterior a la guerra, percibido como más feliz. Este pasado, capaz de “ocupar” el presente, aparece a través de las miradas que se dirigen hacia la izquierda (que para nuestro sentido de lectura occidental es, inevitablemente, el pasado) y también en la figura del abuelo que mantiene, él sólo, un modo de posar frontal, hierático, que remite a esas fotografías “antiguas”, anacrónicas, que pueblan los álbumes familiares que hemos visto al inicio de este estudio.

Él posa, ocupando el lugar del patriarca de un retrato de estudio del siglo XIX, pero, en torno a él, nada se mantiene en su lugar, en un desorden mayúsculo, sus hijos no apoyan una mano en su hombro ni sus nietos en sus rodillas, están obligados a mirar hacia otro lado. Como señalaba al hablar de Ángel también él parece más lejos de los suyos, pese a estar juntos físicamente, que esos fotomontajes que recomponen “místicamente” a la familia y que borran las huellas de la historia. Ante él, nos parece asistir al regreso de un espectro (*revenant*), materializado en una imagen anacrónica (o clandestina, por utilizar los términos de Levy, 2016 o Mateos, 2018) más propia de ese pasado que no pasa. Su modo de posar sugiere que, entre todos los retratados, sólo él confía en que su imagen puede transmitir a su hijo una visión de una familia y una España que le espera inmutable. Pero sólo él permanece inmutable. El resto se agita, mira hacia otros lados. La tensión dialéctica entre la persistencia de un pasado que se desvanece (en esos retratos que aluden a la fotografía del XIX) y un presente en el que se desea a toda costa inscribirse que hemos visto repetida al confrontar fotografías de una misma colección, se da en este caso en el seno de una sola fotografía.

Pero volvamos Andrés cuando habla de esta imagen ¿por qué habla del exilio? ¿a qué obedece esta inscripción de lo íntimo en la geografía (real y simbólica) de lo colectivo? Pareciera, de nuevo, que estos procesos obedecen a la necesidad de inscribirse en la narración de la historia de los derrotados tras haber sido eliminados de la narración de los vencidos. Pero esta inscripción es sólo un mecanismo más al servicio de un relato íntimo, de una escritura de sí que se escribe siempre en comunidad, más o menos consciente, con imágenes que circulan, con personas del pasado, pero también del futuro,

con todos los relatos, ideas e imágenes con que hemos convivido. Cuando las fotografías se ponen al servicio de la construcción del yo, como hemos visto, se entrelazan en ellas deseos, fantasías, afanes: y para un cuerpo marcado por la experiencia del exilio cualquier montaña puede ser los pirineos, o aludir a ellos y ponerse al servicio de su relato. Las huellas que persisten en la imagen son menos amarras que la fijan a lo real que vehículos para viajar en el tiempo (Pic, 2002, 26), o en el espacio, para unir esta imagen con otras.

Lo mismo sucede con otros lugares cargados de simbolismo, como el tren. Si volvemos al primer sobre de fotografías encontramos una de tamaño mediano y muy bien conservada (fig. V-33, abajo en el centro), que tiene en su reverso una muy concisa inscripción: “París, 1940”. La imagen fue tomada en 1940 en un jardín, Andrés piensa que en el zoológico de París y en ella vemos a Andrés junto a su hermano, asomándose a la ventanilla de una réplica de un tren, un tren de juguete. Frente a ellos, su madre, elegantemente vestida con el pelo a lo *garçon* y pieles (algo que devino casi en una obsesión para algunas españolas) los observa y en su rostro, pese a estar casi de espaldas a la cámara, se intuye una sonrisa. Esta imagen precede a la anterior, de la montaña, en varios años y corresponde a un breve *respiro* en el exilio que se acabaría con el internamiento de su padre en un campo de concentración tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial y el regreso de Andrés, su madre y su hermano a España.



Figura V-37 El imaginario del exilio. Los trenes. David Seymour, *Refugiados españoles*, febrero 1939. Fuente: Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration. *Refugiados de Madrid de camino a Valencia, mientras era capital de la República*, Madrid, 1937. Archivo ABC,

La imagen, entendida como una huella de lo real, -si es que acabando este trabajo aún puede utilizarse este término- es una positiva fotografía de la vida de una familia de

republicanos españoles, recién reunida en París tras el fin de la Guerra Civil, y en las mejores condiciones posibles. Andrés lo cuenta, y lo recuerda (que hacían excursiones, que tenían bicis, que París les gustaba); pero al tiempo alude a esas otras imágenes del exilio que mostraban a niños saliendo de España en abarrotados trenes desde los cuales sus padres los observaban (fig. V-37).

No se refiere ahora a la elegancia de su madre, ni a si el zoológico le gustaba cuando era niño. Y recuadra la imagen con los dedos (fig. V-38), como suelen hacer los fotógrafos, mostrando la parte en que ellos se asoman y alude a esa otra experiencia, la de la salida del país, que él había vivido, pero de la que no le queda ninguna imagen. Como si tratase de reencontrar a través de la fotografía esa otra experiencia de la que no hay huella material.

En este pequeño cuadrado de papel se dan cita la experiencia del auténtico cruce de la frontera, en su caso en camión con su madre y su hermano, de la que no queda ningún rastro, con esas otras imágenes que forman su (nuestro) imaginario de la *retirada* y también su propia experiencia positiva en este momento en el exilio; todas ellas se juxtaponen y en la trama del recuerdo se imbrican la memoria personal y la colectiva.

Para ello, le basta mirar la imagen, tomar un pedazo, aislarlo, recuadrarlo¹⁰⁵. Su contexto desaparece, el tren deviene un tren real, el zoológico no existe. La imagen del tren es un mero fragmento, en que resuenan otros imaginarios, un *déjà-vu* (o su equivalente “morfo-poético”, Pic, 2009, 125) que desata analogías, que apela a su (nuestro) inconsciente óptico, ese que el propio Benjamin compara con el pulsional (2004, 28). ¿Cómo no ver en él otras imágenes, o al menos sus huellas clandestinas? e, igualmente, ¿cómo no pensar que en el recuerdo de Andrés se combinan otros recuerdos y resuenan otras imágenes?

De nuevo, es fácil pensar que todo esto obedece al único fin de inscribir la experiencia vivida en la que hoy consideramos la narración oficial de los derrotados. De ello a pensar que se trata de una suerte de “falsificación” para la cual la imagen es un instrumento fundamental o que Andrés, como uno de los personajes de Sebald, recurre a “imágenes prefabricadas (...) a las que no [hace] más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie” (2004, 75), solo hay un paso.

¹⁰⁵ De nuevo es relevante el concepto de *détail pour grossissement* (ver nota 86, cap. II, p. 156).



Figura V-38 Andrés, su hermano y su madre en el zoo de París, 1941. Recuadre realizado por Andrés. Colección de Andrés H.

Pero creo que la verdad sí se encuentra, no tanto en la imagen como en esa rememoración que desata, y que debemos considerar que todo desplazamiento, toda relación, todas las analogías que despliega están latentes en ella, y “abrirla”, activarlas, apropiárselas no supone una falsificación, sino una posibilidad, quizá la única, de acceder al pasado¹⁰⁶. El propio proceso de rememoración, la lectura conjunta de la fotografía con todo aquello que late en ella, a lo que remite, permite construir esa imagen-palimpsesto, quizá la única posible, no tanto de su experiencia concreta del exilio, sino de lo que este supone mirado desde el presente para Andrés.

Porque, como diría Benjamin, “la verdadera medida de la vida es el recuerdo”¹⁰⁷.

Y el recuerdo, como toda experiencia, no es sólo individual. En este tren, réplica de uno de los lujosos vagones de la *Compagnie internationale des Wagons-lits et des Grands Express Européens*, vemos una época que estaba (al igual que esos trenes), a punto de desaparecer en 1940 con la Segunda Guerra Mundial, que no sólo supuso el fin de este tipo de viajes, sino que pobló nuestro imaginario del tren de espectros muy lejanos

¹⁰⁶ En este sentido, creo que elaborar el recuerdo y la narración íntima en comunidad con lo que rodea, los recuerdos de otros, etc. no supone una mera apropiación y repetición de recuerdos ajenos, como parecen apuntar teorías como las memorias protésicas (Landsberg, 2004) o la posmemoria (Hirsch, 2014) sino un quehacer lícito. El motivo de mi distancia con estas teorías es múltiple; en primer lugar, no trabajamos a partir de los descendientes (aunque a veces cerca al tratarse de niños) y mi interés se sitúa en el efecto de estas imágenes como espectadores hoy. Pero, sobre todo, no comparto esa visión fatalista en que el individuo es un mero depositario, como una pantalla destinada a repetir el mismo recuerdo una y otra vez.

¹⁰⁷ En un comentario a Bretch sobre un texto de Kafka. Citado por Mayorga, 2003, 91.

de los lujos del *Orient-express*, haciendo resonar en ellos los ecos de la deportación y el exilio¹⁰⁸.

El carácter fragmentario de esta imagen, (carácter que la imagen, como el recuerdo, posee siempre, incluso cuando no se operan recuadros) permite una continua reelaboración del relato íntimo, introduciendo “interpolaciones infinitas entre lo acontecido” (Schöttker, 2014, 967), reconfigurando continuamente la memoria. Cada una de las imágenes escogidas por Andrés lleva en sí el germen de esa posibilidad, cada una es un momento en que el tiempo hubiera podido tomar otro curso, con ellas se puede rasgar incesantemente la continuidad del tiempo, y del espacio, hacer venir a otras, y, a través del recuerdo, rescribir la historia.

Cada recuerdo a partir de la imagen nos habla del presente desde que es mirada y de todo el tiempo que se ha condensado en ella, manifestando al tiempo su carácter intempestivo como su condición de “capsula del tiempo”. Permite, a quien recuerda a través de ella (poco importa que se trate de su pasado o de uno ajeno), asumir el pasado y salvar esas imágenes convirtiéndolas en *objetos de memoria*.

Porque -recordemos- “lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en el que se teje su recuerdo, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar” (2007b, 317), bella sentencia de Benjamin que se encuentra con otra en que nos recuerda que “el carácter científico de la historia se paga con todo lo que recuerde a su determinación como rememoración” (citado por Schöttker, 2014, 955). Quizá sea el momento de recordar. Y hacer otra historia, menos científica. De permitirnos ocupar nuestras imágenes, habitarlas, en lugar de estar ocupados por ellas.

¹⁰⁸ El pasaje de *Le livre d'images* (2018) de Jean Luc Godard dedicado a los trenes muestra, en un perfecto montaje como la historia y las imágenes se inscriben en un mismo movimiento que en cualquier momento puede desencadenarse.

EPÍLOGO

Cuatro de abril de 2019. En la sala P de la Biblioteca Nacional de Francia (la continuación de esa en que Benjamin pasó horas inclinado, afanado buscando analogías y correspondencias más o menos subterráneas) miro de nuevo *Caída libre* (1996) queriendo comprobar que las referencias a esta película sean exactas.

En torno al minuto 20, el protagonista, Gregory, celebra su cumpleaños. La cámara filma a los invitados, sonrientes, y al acercarse a un primer plano de uno de ellos la cámara, por obra de Forgacs, se detiene, el tiempo se suspende, el vídeo deviene fotografía. Sobre este tiempo suspendido (el de un hombre que mira fijo a la cámara, que nos mira, sonriente) otro vídeo sobreimpreso muestra al regente húngaro pronunciando un discurso que sigue, implacable, su ritmo de 24 fotogramas por segundo. El tiempo de la Historia sigue su curso, superpuesto al tiempo personal de ese invitado que podría no tener nombre si no fuese porque alguien se lo devuelve; frente al discurso que sale de la boca del político, imparable, que todos podemos conocer y consultar en un archivo, la imagen íntima aparece, y se detiene, y nos mira, y nos obliga a mirarla desde esa inmovilidad en que parece resistirse a la Historia que sigue su curso. En una inmovilidad que nos ofrece la oportunidad de detenernos un momento, como para recuperar el aliento, y pensar antes de seguir adelante.

Yo me paro también, tomo aliento y pienso que cada una de las imágenes que componen este estudio se unen con las de Forgacs porque todas nos miran, y nos obligan a mirarlas, detenidas; y nos permiten ver, sobre ellas, correr el curso de la Historia. Pienso que, por ejemplo, sobre el rostro de Lolita (fig. I-35), donde ella ha escrito un mensaje a Domingo, podríamos ver escritas las leyes que regulaban su trabajo en la fábrica o una maternidad no legitimada por el matrimonio.

Y pienso también qué si estas imágenes se unen con las de Forgacs, con muchas otras imágenes, es porque habitan en ese mismo lugar fuera del tiempo y del espacio; un lugar sin territorio, intempestivo, que es el de la imagen. Un lugar que no es otro que el de su aparición, desde el cual cada imagen del pasado nos interpela a partir de unas huellas que son, hoy, -y repito la bella sentencia de Pic- menos “amarres temporelles que des véhicules pour voyager dans le passé ou le futur” (Pic, 2006, 26). Y con ellas viajamos, conectándolas con otras, en continua migración transitando caminos que son tanto visibles (se unen en su mirada a la cámara, en su modo de interrogarnos, en su suspensión)

como secretos, subterráneos (a través de eso que sudan, de sus usos, que son los mismos, de su relación con el tiempo de la historia)

Y pienso que si alguna conclusión existe espero que sea una conclusión, como las propias imágenes, menor y sin territorio, que no aparecerá con la forma *d'un demeurer solennel* sino con la de un *surgissement latent* (Baily, 2000, 61); que desde esta breve aparición, cada uno de los representados en estas imágenes nos mire suspendido, de diversos modos, en diversos lugares, sugiriendo encuentros con otras tragedias, con otras alegrías y con otras historias menores, enriqueciéndolas, iluminándolas, invitándonos a pensar continuamente.

Por ello quiero finalizar este texto con una frase de Aby Warburg: - Ricominciamo la lettura! invitando a pensar siempre y a tratar de evitar que nuestros relatos sigan, como la filmación del regente en Forgacs, un camino lineal. Leer lo que nunca ha sido escrito exige una relectura constante. Como la frase de Kafka. Como estas imágenes.

Lista de figuras:

Si no se especifica el nombre del fotógrafo debe entenderse que este es desconocido.

Figura I-1 <i>Retrato de Carmen Souto y sus cuatro hijos</i> . Galicia, c. 1940. Colección de Alfredo Walter García Peixoto	42
Figura I-2 <i>Detalle de la fig. I-1</i>	43
Figura I-3 <i>Retrato de Francisca Yubero con sus hijos Armando y Florinda</i> . Colección de Armando Velasco	50
Figura I-4 <i>Retrato de Esther Cantora Iglesias con Florentina y su madre</i> , Bélgica, c. 1939. Fuente: Memoria Digital de Asturias.	51
Figura I-5 <i>Ficha de la Section Belge de l'Office International pour l'enfance de Manuel Cantora</i> . Fuente: Fichier des enfants espagnols hébergés. CEGEDISA, Bruselas.	53
Figura I-6 <i>Fotografía de la Section Belge de l'Office International pour l'enfance representando a Manuel Cantora, su hermano Emilio y a otro niño asturiano</i> . Fuente: Fichier des enfants espagnols hébergés.CEGESOMA, Bruselas.	54
Figura I-7 Estudio Turón, <i>Retrato de Benigno Fernández</i> , Asturias, 1938. Fuente: Memoria Digital de Asturias.	55
Figura I-8 Estudio Pacheco. <i>Retrato de los hermanos Toyos</i> , Vigo, c. 1945. Colección de Rosita Toyos Alonso	57
Figura I-9 <i>Los hermanos Caamaño comiendo en su cocina</i> , Galicia, c. 1955. Colección de Luis Caamaño Aramburu.....	58
Figura I-10 <i>Retratos de Adolfo Parra disfrazado de torero</i> . Madrid, c. 1943. Colección de Miriam Parra Poveda	59
Figura I-11 Estudio Pacheco, <i>Retratos de Rolindes, Nieves y Agripina Alonso</i> . Vigo, c. 1940. Colección de Rosita Toyos Alonso.	61
Figura I-12 Estudio Pacheco, <i>Nieves y Rolindes Alonso</i> , Vigo. c. 1945. Colección de Rosita Toyos Alonso.	62
Figura I-13 Foto Ibarra. <i>Dos retratos de Rogelia Fernández formato tarjeta postal</i> . Avilés, 1940. Fuente: Memoria digital de Asturias.....	62
Figura I-14. <i>Una joven con su madre en el jardín de su casa en Galicia</i> , c. 1940. Colección de Luis Caamaño Aramburu.....	64
Figura I-15 Estudio Pacheco, <i>Retrato de una viuda con sus tres hijos</i> . Vigo, c. 1940. Fuente: Archivo Pacheco, Vigo.....	67
Figura I-16 Pedro Brey. <i>Madre e hija con un paño de fondo</i> . A Estrada, c. 1940. Fuente: publicada en <i>Pedro Brey, A parroquia retratada</i>	68
Figura I-17. <i>Ejemplo de fotografía en cerámica en una lápida</i>	72
Figura I-18 Estudio Pacheco, <i>Detalle del retrato coloreado de Eusebio Alonso</i> . Vigo, c. 1940. Colección de Rosita Toyos Alonso.....	73
Figura I-19 <i>Ubicación actual de una ampliación del retrato precedente, de un montaje hecho a partir de la misma y otras fotografías familiares</i> . Fotografía de la autora.	74
Figura I-20 <i>Encarna Herreros con su hijo</i> . Madrid, c. 1940. Colección de Henri Tapia Herreros	76

Figura I-21 <i>Esperanza con su hijo Luisito</i> . Andalucía, c. 1940. Colección de Henri Tapia Herreros.	76
Figura I-22 <i>5 fotografías de familias posando junto a sus futuras casas o a edificios emblemáticos en construcción</i> . Entre 1949 y 1961 en Madrid y el País Vasco. Fuentes: colección de Miriam Parra Poveda y archivo “Madrileños” (ARCM).....	77
Figura I-23 <i>Fotomontaje de retratos de José Fernández Lazcano y Joaquina Vicente Lores</i> . Lyon, posterior a 1945. Colección de Ángel Fernández	81
Figura I-24 <i>Estudio Pacheco. Retrato de una viuda con la foto de su marido</i> . Vigo. c. 1920. Fuente: Archivo Pacheco.....	83
Figura I-25 <i>Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia</i> (1999-2001). Publicada en Quieto, 2011.	86
Figura I-26 <i>La estética de lo espectral</i> . Jaime Pacheco. <i>Fotomontaje realizado a partir de un retrato de familia</i> . Fuente: Publicado en <i>Pano de fondo</i> y William H. Mumler, <i>Herbert Wilson con el espíritu de su prometida</i> . Fuente: Paul Getty Museum.	89
Figura I-27 <i>Retrato de Miguel Esteve</i> . Chambray le Vieux, 1941. Colección de Rafael Esteve	92
Figura I-28 <i>Studio Lemesle. Retrato de Miguel Esteve y anotación a su reverso</i> . París, 1947. Colección de Rafael Esteve.	93
Figura I-29 <i>Fotomontaje realizado por Palmira a partir de una fotografía suya con Ángel Fernández</i> [Zaragoza], 1962. Colección de Ángel Fernández.	95
Figura I-30 [Foto Santi] <i>Ángel Fernández junto a su ahijada Palmira y otros presos en el penal de Ocaña</i> . Toledo, 1959. Colección de Ángel Fernández.	97
Figura I-31 <i>Felicitación de Navidad realizada por Ángel Fernández en el penal de Ocaña en 1959</i> . Colección de Ángel Fernández.....	98
Figura I-32 <i>Fotografía retocada de Ángel Fernández y Palmira</i> , Colección de Ángel Fernández.....	98
Figura I-33 <i>Visibilizar lo imposible: Alonso Cano. Aparición del Cristo crucificado a santa Teresa. Aparición de Cristo Salvador a santa Teresa 1629</i> : Museo del Prado....	99
Figura I-34 <i>Domingo Fernández en el frente de Aragón</i> . 1937. Colección de Dominique Fernández conservada en Toulouse.....	103
Figura I-35 <i>Retratos de Dolores Solé</i> . Ripoll, 1935 y 1936. Colección de Dominique Fernández.....	104
Figura I-36 <i>Retratos de Dolores Solé enviados a su novio Domingo a Francia</i> . Ripoll, entre 1939 y 1945. Colección de Dominique Fernández.....	105
Figura I-37 <i>Dedicatorias al reverso de 3 retratos de Isabel enviados a su esposo Miguel</i> . Década de 1940. Colección de Rafael Esteve.	109
Figura I-38 <i>Mobet, fotógrafos desconocidos, Retratos de Isabel correspondientes a la fig. I-36</i> . Década de 1940, Colección de Rafael Esteve.....	110
Figura I-39 <i>Retratos de Isabel</i> , c. 1945. Colección de Rafael Esteve.	111
Figura I-40 <i>Retrato de Isabel posando frente a la puerta de su casa en Sabadell y su reverso</i> . Sabadell, 1944. Colección de Rafael Esteve.	112
Figura I-41 <i>Página del álbum de Lola y Domingo en Toulouse y detalles de las fotografías que la componen</i> . c. 1948. Colección de Dominique Fernández.	114

Figura II-1 <i>Lola, Domingo y Dominique en Sept Deniers</i> , 1947. Colección de Dominique Fernández.....	115
Figura II-2 [¿Dolores Solé?] <i>Domingo y Dominique en su primera casa en Sept Deniers</i> , c. 1947. Colección de Dominique Fernández.....	116
Figura II-3 Enrique Tapia. <i>Su familia y amigos en un día de Picnic junto al Garona</i> . Toulouse, 1 de mayo de 1944. Colección de Henri Tapia Herreros.....	117
Figura II-4 Enrique Tapia. <i>Su familia y amigos en un día de Picnic junto al Garona</i> . Toulouse, 1 de mayo de 1944. Colección de Henri Tapia Herreros.....	117
Figura II-5 Enrique Tapia. <i>Lola, Domingo y Dominique junto a otros exiliados españoles en un picnic en Saint Ferréol</i> . 1952. Colección de Henri Tapia Herreros.	118
Figura II-6 <i>Domingo Fernández y Dolores Solé paseando por las calles de Toulouse</i> , entre 1948 y 1951. Colección de Dominique Fernández.....	119
Figura II-7 <i>Dolores, Domingo y su hijo Dominique paseando por Toulouse</i> , entre 1950 y 1954. Colección de Dominique Fernández.....	119
Figura II-8 Fotografiar en movimiento antes de la guerra. <i>Jerónimo Solé con sus hijas Teresa y Enriqueta</i> , Ripoll, 1932. <i>Domingo Fernández paseando por Ripoll</i> , 1935. Colección de Dominique Fernández.....	120
Figura II-9 <i>Dominique Fernández y sus amigos el día de la boda de sus padres</i> , Toulouse, c. 1950. Colección de Dominique Fernández.....	120
Figura II-10 <i>Dolores Solé paseando por Toulouse</i> , c. 1947. Colección de Dominique Fernández.....	121
Figura II-11 <i>Gradiva</i> , detalle de un relieve romano, copia de uno griego del s. IV a. C. Fuente: Museos Vaticanos.....	122
Figura II-12 <i>Retrato de Carmen Marallal y Teresa Solé, madre y hermana de Dolores</i> . Ripoll, 1950. Colección de la Dominique Fernández.....	123
Figura II-13 <i>La familia de Dominique Fernández paseando por Toulouse durante una visita de su abuela</i> . Toulouse, 10/07/52. Colección de Dominique Fernández.....	124
Figura II-14 Enrique Tapia. <i>Enriquito en la cité Madrid</i> . Toulouse, 1944. Colección de Henri Tapia Herreros.	126
Figura II-15 Enrique Tapia. <i>Su hijo Enriquito izando el puño</i> , noviembre de 1940. Toulouse. Colección de Henri Tapia Herreros.	127
Figura II-16 Enrique Tapia. <i>Su esposa Felipa y su hijo Enrique en la cité Madrid, aún en construcción</i> . c. 1940. Colección de Henri Tapia Herreros.	128
Figura II-17 Enrique Tapia, <i>Su familia y amigos asomados al balcón de su segunda casa en Toulouse ante la que ha aparcado su primer coche</i> , 1948. Colección de Henri Tapia Herreros.	128
Figura II-18 Dominique Fernández, <i>Su madre, Dolores Solé asomada al balcón de “le château” en Toulouse</i> , 1957. Colección de Dominique Fernández.	128
Figura III-1 <i>Detalle de una de las páginas del álbum de Nicolás Rubió y portada del mismo álbum</i> . Fotografías de la autora. Colección de Nicolás Rubió.....	130
Figura III-2 <i>Páginas del álbum de Dominique Fernández con las fotografías recibidas de la familia en España</i> . Fotografías de la autora. Colección de Dominique Fernández.	135
Figura III-3 <i>Álbum de Carmen Fresno Arribas</i> . Madrid, entre 1945 y 58. Fuente: “Madrileños” (ARCM).....	139

Figura III-4 Carmen Fresno Arribas. Carmen con los Reyes Magos en Galerías Preciados, Madrid, 1960. <i>Con la tele nueva</i> , 1966. Fuente: “Madrileños”, (ARCM).	140
Figura III-5 <i>Retratos de Isabel G. D. y Amelia M. C. en el Valle de los Caídos</i> , Madrid, 1960 y 1958. Fuente: “Madrileños”, (ARCM).	141
Figura III-6 <i>Palmira posando ante un fondo que representa la Basílica del Pilar</i> . Zaragoza, c. 1960. Colección de Ángel Fernández.	142
Figura III-7 Virxilio Viéitez. <i>Retrato de Dorotea del Cara</i> . 1960. Fuente: Centro de Estudios fotográficos de Vigo.	145
Figura III-8 Enrique Tapia. <i>Regalos de reyes de sus hijos</i> . Toulouse, Navidad de 1946. Colección de Henri Tapia Herreros.	146
Figura III-9 <i>Enrique y Felipa posando con la canastilla para su hijo en el cuartel del Brunch</i> , Pedralbes, 1938. Colección de Henri Tapia Herreros.	147
Figura III-10 <i>Pilar Fabia el día de su bautismo en brazos de su padrino Ambrosi</i> . Campo de Rivesaltes, 10/08/1941. Colección de Sylvie Fabia.	149
Figura III-11 <i>Pilar con una enfermera de Rivesaltes en una salida a la playa</i> . Canet-sur-plage, 1941. Colección de Sylvie Fabia	154
Figura III-12 [¿Yonner Brindelet?] <i>Aurora y Libertad ante la puerta de su barracón</i> . Bram (Aude), 1939. Colección de Sylvie Fabia.	155
Figura III-13 <i>Paz Arias Álvarez, junto a sus hijos</i> , Lozère (Francia), 1939. Fuente: Memoria Digital de Asturias.	156
Figura III-14 [¿Yonner Brindelet?], <i>Pilar en un jardín</i> , Picardía, c. 1939. Colección de Sylvie Fabia.	157
Figura III-15 Estudio Leonar Leigrano, <i>Ángel Fernández con su padre y sus hermanos Maximina y José</i> . Sarlat (Francia), junio 1941. Colección de Ángel Fernández.	160
Figura III-16 <i>Ángel Fernández con su padre y sus hermanos Maximina y José y M. Durroty</i> . Sarlat (Francia), otoño de 1941. Colección de Ángel Fernández.	163
Figura III-17 <i>Ángel Fernández con sus hermanos y M. Durroty, fotografiados por su padre</i> . Sarlat (Francia), otoño de 1941. Colección de Ángel Fernández.	164
Figura III-18 <i>Felipa Herreros con su hijo Enriqueito</i> , Condom (Gers), Francia, 12 de marzo de 1939. Colección de Henri Tapia Jiménez.	166
Figura III-19 Ed. Fénestra. <i>Postal del Monumento a los muertos de Condom (Gers)</i> . Fuente: http://monumentsmorts.canalblog.com/	167
Figura III-20 <i>Felipa Herreros con su hijo Enrique junto al monumento a los caídos en la 1ª Guerra Mundial</i> . Condom, marzo de 1939. Colección de Henri Tapia Herreros.	168
Figura III-21 <i>Carta enviada por E. Tapia desde el campo de Gurs a su esposa el 3 de mayo de 1939</i> . Colección de Henri Tapia Herreros.	170
Figura III-22 <i>La familia de Rómulo Almazán en la Gran Vía</i> . Madrid, c. 1950. Colección de Sagrario Aznar Almazán.	173
Figura III-23 <i>Camila Galán Navarro y sus hijos en Melilla</i> , finales de la década de los 40. Colección particular de Federico Romero.	174
Figura III-24. <i>Fotografías de la colección de Luis Calandre</i> . Madrid, entre 1942 y 1945. Alfonso, <i>Retrato de Josefina Calandre</i> . Madrid, marzo 1943.	175
Figura III-25. <i>Páginas del álbum de Luis Calandre dedicadas al nacimiento de los nietos</i> . Cartagena y Madrid, mayo 1948. Colección de Cristina Calandre.	176

Figura III-26 <i>Retrato de Andrés Hernández y su madre en la Playa de la Concha y reverso del mismo.</i> San Sebastián, 1943. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada....	177
Figura III-27 <i>Rafael Poveda frente al Hospital de cruces,</i> Baracaldo, c. 1950. Colección de Miriam Parra.	179
Figura III-28 <i>Detalle del álbum familiar de la familia Poveda. Rafael y sus padres en el Hospital de cruces.</i> Bilbao, c. 1954. Colección de Miriam Parra Poveda.....	182
Figura III-29 <i>Detalle del álbum familiar de la familia Poveda. Rafael y su padre en el Hospital de cruces.</i> Bilbao, c. 1954. Colección de Miriam Parra Poveda.....	183
Figura III-30 <i>Francisco Lorenzo Prisioneros en el campo de concentración de San Marcos (León) en una ceremonia religiosa en.1939.</i> Fuente: Filmoteca de Castilla. Fondo “La Gafa de Oro”.....	186
Figura III-31 <i>Dos tarjetas enviadas por Luis Calandre a su familia desde el campo de concentración de San Marcos (León) en 1939.</i> Colección de Cristina Calandre.....	187
Figura III-32 <i>Ángel Fernández en un despacho en la prisión de Ocaña.</i> Toledo, 25 de septiembre de 1960. Colección de ángel Fernández.....	188
Figura III-33 <i>Portada del diario “Redención” dedicada al día de la Merced de 1942. Detalle las fotos de la misma realizadas por Alfonso.</i> Fuente: BNE.	190
Figura III-34 <i>Santos Yubero. Presos en la prisión de Ventas con sus hijos,</i> Madrid, 1939. Fuente: ARCM. Fondo Santos Yubero.	191
Figura III-35 <i>Santos Yubero, Acto de la fiesta de la Merced en la prisión de Ventas,</i> Madrid, septiembre 1939. Fuente: ARCM. Fondo Santos Yubero.	192
Figura III-36 “Santi”. <i>Ángel Fernández en la prisión de Ocaña,</i> Toledo. c. 1960. Colección de Ángel Fernández.....	193
Figura III-37 <i>Portada de Redención que muestra a los reclusos ganadores de un concurso de artesanía en el penal de San Miguel de los Reyes (Valencia).</i> Fuente: BNE. <i>Copia de la anterior fotografía realizada el 24/09/1954, encargada por Ángel para enviarla a su familia y detalle del reverso de esta imagen.</i> Colección de Ángel Fernández.....	195
Figura III-38 <i>Tarjeta sobre la que Ángel pegó la fotografía intervenida de la fig. I-29.</i> Ocaña, 1959. Colección de Ángel Fernández.....	196
Figura III-39 <i>Foto Cañas, Retrato de Ángel con su amigo Gabriel Cruz el día de su liberación en la calle Alcalá. Reverso de la misma fotografía.</i> Madrid, 1964. Colección de Ángel Fernández.....	197
Figura III-40 <i>M. Dodero en la escuela posando ante un mapa de la península Ibérica.</i> [Valencia], c. 1948. Colección de M ^a del Carmen Padilla Dodero.	198
Figura III-41 <i>Detalle de la página del álbum familiar en que se encuentra la fotografía anterior.</i> Colección de M ^a del Carmen Padilla Dodero. Fotografía de la autora.	200
Figura IV-1 <i>Niños en el patio de un colegio.</i> Madrid. c. 1938. Colección particular de S. Lázaro.	205
Figura V-1 <i>Luis Vidaller en el campo de Bram. Reverso de la fotografía.</i> Colección de José Luis Vidaller.	215
Figura V-2 <i>Despacho de José Luis Vidaller donde se ven algunas de las fotografías de sus padres.</i> Colección de José Luis Vidaller. Fotografía de la autora.....	216
Figura V-3 <i>Fotografía de Miguel Esteve en el campo de bois brûlé (Loir-et-Cher),</i> c. 1939. Colección de Rafael Esteve.	218

Figura V-4 <i>Retrato de Francisca, esposa de Luis, con el hijo de ambos, José Luis</i> . c. 1939 <i>Juego de ajedrez tallado por Luis en el campo de Bram</i> . Fotografía de la autora.	221
Figura V-5 Inés Ulanovsky. <i>Fotos tuyas</i> (2006). Fuente: publicada en Ulanovsky, 2006.	224
Figura V-6 Peter Forgacs, <i>Fotograma de Caída libre</i> [20'00]. Fuente: Bibliothèque Nationale de France (BnF).	229
Figura V-7 <i>Detalles de la colección fotográfica de José Luis Vidaller en su domicilio de Buenos Aires: despacho, sobres y retrato enmarcado</i> . Fotografías de la autora.	231
Figura V-8 <i>La familia Vidaller paseando por Burdeos</i> , c. 1948. Colección de José Luis Vidaller.	231
Figura V-9 Photo Sagarra. <i>Postal representando a un grupo de refugiados españoles en Gurs, manuscrita por Luis Cañas</i> , junio 1939. Colección de Josefina Murillo.	235
Figura V-10 Photo Sagarra. <i>Postal con una vista general del campo de Gurs, intervenida y enviada por Fernando Gallego</i> , mayo 1939. Amical du Camp de Gurs.	237
Figura V-11 Estel. <i>Postal de la frontera Franco-española. La Bidasoa, el Puente Internacional y la isla de los faisanes, a lo lejos, España</i> . Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.	238
Figura V-12 <i>Reverso de la postal anterior manuscrita por Luis Hernández y otros amigos de su familia</i> . 28-II-1949. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.	239
Figura V-13 <i>Páginas del álbum de Nicolás Rubió, fotografías de la década de 1940</i> . Álbum elaborado en 1960. Fotografía de la autora.	240
Figura V-14 <i>Páginas del diario de Nicolás Rubió de 1940</i> . Colección de Nicolás Rubió. Fotografía de la autora.	241
Figura V-15. <i>Detalle de la figura anterior</i>	242
Figura V-16 Walter Reuter, <i>Prisionero en un campo de concentración el día de la visita</i> . Fuente: BNE, GC-Caja/58/12/2.	244
Figura V-17 <i>Reverso de la fotografía anterior</i> . El texto manuscrito dice: “el padre está hace 14 días en el campo de concentración y la madre y los niños van a visitarle”	245
Figura V-18 <i>Dos retratos de Ángel Fernández con su padre y sus hermanos</i> . c. 1947. Colección de Ángel Fernández.	246
Figura V-19 Foto MAYO. <i>Cola para el reparto de leche en polvo durante el gobierno de la República</i> . Colección de Alberto del Castillo, “Madrileños” (ARCM).	249
Figura V-20 <i>Recorte de Redención conservado por Ángel</i> . Fotografía de la autora.	253
Figura V-21 <i>Captura de pantalla de un correo electrónico de Ángel Fernández del 24 de abril de 2018</i>	256
Figura V-22 Enrique Tapia. <i>Niños abriendo un paquete de provisiones</i> . Toulouse. c. 1945. Colección de Henri Tapia Herreros.	260
Figura V-23 Enrique Tapia, <i>Retrato de su hija</i> . c. 1942 Colección de Henri Tapia Herreros.	262
Figura V-24 Actualidades gráficas. MADRID. – <i>Niños jugando alegremente con los juguetes recibidos de Auxilio Social</i> . Fuente: BNE, GC-Caja 60/14.	264
Figura V-25 <i>Guardería costeada por organizaciones suecas en Denia</i> . c. 1937. Fuente: BNE. GC-Caja/106/4. <i>Retrato de los hermanos Caamaño en su cocina</i> . Galicia, c. 1950. Colección de Luis Caamaño.	264

Figura V-26 Enrique Tapia, <i>La familia de Enrique Tapia posando junto al puente internacional de Irún</i> , Hendaya, agosto 1945. Colección de Henri Tapia Herreros. ...	269
Figura V-27 La torre Eiffel en las colecciones de los exiliados. <i>Fotomontaje de los hijos de Enrique Tapia. Andrés Hernández con unos amigos. Miguel Esteve y su esposa posando junto a unos amigos</i> . Colecciones de Henri Tapia, Andrés Hernández y Rafael Esteve.	273
Figura V-28 <i>Fotogramas de El (im)posible olvido</i> . Andrés Habegger, 2016. Fuente: www.cinenacional.com	279
Figura V-29 <i>Página del álbum de Dominique Fernández. Fotografías de una visita de su familia a la frontera</i> , Francia, c. 1950. Colección de Dominique Fernández.	281
Figura V-30 <i>Gregorio Casarrubios y sus amigos jugando a los “maquis”</i> Burdeos, 1944. Colección de Gregorio Casarrubios.....	283
Figura V-31 Agustí Centelles, <i>Niños jugando a la guerra/ jugando a fusilar</i> , Montjuic, Barcelona, 1936. Fuente: CDMH, Salamanca.....	284
Figura V-32 Marcelo Brodsky, “La Clase”, de <i>Buena Memoria</i> , (1996). Fuente: www.marcelobrodsky.com	286
Figura V-33 <i>Fotografías familiares de Andrés Hernández Díaz de Espada</i> , España y Francia, décadas de 1930 y 1940. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada. .	290
Figura V-34 <i>Reverso de las fotografías de la figura anterior</i>	291
Figura V-35 <i>Fotografías de Andrés Hernández Díaz de Espada y reverso de las mismas</i> , España y Francia, de 1930 a 1960. Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.	291
Figura V-36 <i>Página del álbum de Andrés Hernández con fotografías de los años 40 realizadas en España. Detalle de una de ellas en el monte Igueldo, 1946</i> . Colección de Andrés Hernández Díaz de Espada.	293
Figura V-37 El imaginario del exilio. Los trenes. David Seymour, <i>Refugiados españoles</i> , febrero 1939. Fuente: Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration. <i>Refugiados de Madrid de camino a Valencia</i> Madrid, 1937. Archivo ABC.....	296
Figura V-38 <i>Andrés, su hermano y su madre en el zoo de París, 1941. Recuadre realizado por Andrés</i> . Colección de Andrés Hernández	298

Bibliografía:

Figuran las ediciones consultadas, dando prioridad de manera general a los textos en idioma original, en sus traducciones al español o, de no haberlas, al francés. Se incluyen también, cuando las hay, las traducciones al castellano. En algunos casos, cuando es relevante para el texto, se incluye también entre corchetes la fecha de la primera edición o redacción.

- About, Ilse (2011), “La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945)” en Chéroux, C. *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, París, Maraval, pp. 29-53.
- Adorno, Gretel (1987), *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus.
- Adorno, Theodor (1998), *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta.
- Agamben, Giorgio (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos.
- (1998), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida. I*, Valencia, Pre-textos.
- (2000), *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2009), “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 17-31.
- (2010), *Signatura rerum. Sobre el método*, Barcelona. Anagrama.
- Aguirre, Jesús (1993), “Walter Benjamin: fantasmagoría y objetividad”, en Benjamin, W. (1993), *Iluminaciones II, poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, pp. 9-19.
- Alonso Riveiro, Mónica (2016a), “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía. 13, Fotografía y Guerra Civil: del instante a la historia*, pp. 31-55.
- (2016b), “La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 3, pp. 157-181.
- (2016c), “Un viaje hacia la imagen imposible. *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto” Bal, Mieke (coord.), *Art moves, performativity in time, space and form, Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 4, pp. 171-192.
- (2017), “Una historia de profecías. La imagen de la infancia como umbral a la experiencia colectiva”, *Sans Soleil, Estudios de la Imagen*, 9, pp. 6-25.
- [2018. En prensa]. “Suspende el tiempo, habitar la imagen. Los retratos de los republicanos españoles y el retorno del aura”. *Journal of spanish cultural studies*.
- (2019), “*Tuya siempre*. Un retrato en femenino de la espera”, en García-Ramos, F. J. y Felten, U. (eds.), *Fotografía [femenino; plural]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, Madrid, Fragua, pp. 41-64.
- Alphen, Ernst van (2009), “Symptoms of discursivity experience memory and trauma”, en Bal, M., Crewe, J. y Spitzer, L. (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover and London, University Press of New England, pp. 24-38.

- (2009), “Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad”, *Estudios Visuales*, 6, pp. 30-47.
- Amador Carretero, Pilar y Ruiz Franco, Rosario (2006), “Las fotografías de los expedientes de Familia Numerosa del primer franquismo como fuente de investigación histórica”, en Amador Carretero, P., Robledano Arillo, J. y Ruiz Franco, R. (eds.), *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, pp. 167-185.
- Appadurai, Arjun (1991), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo.
- Archuf, Leonor y Cantazaro, Gisela (2008), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo.
- Arendt, Hannah (1989), “Après le nazisme. Les conséquences de la domination (1950)”, *Penser l'événement*, París, Belin, pp. 53-77.
- (1995), “Comprensión y política”, en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, pp. 29-46. [1ª ed. en inglés 1953].
- Ariès, Philippe y Duby, Georges (dirs.) (1985-1987), *Histoire de la vie privée, vol. I-V*, París, Seuil.
- Assmann, Aleida (2010), “Re-framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past”, en Tilmans, K., van Vree, F. y Winter, J., *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Assmann, Jan (2010), *La mémoire culturelle*, París, Aubier.
- Avisar, Ilan (1988), *Screening the Holocaust. Cinema's images of the unimaginable*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Aznar Almazán, Sagrario (2015), “Desde una memoria impertinente: las imágenes de la Maternidad de Elna”. *Estudios curatoriales. Teoría, crítica, historia*, pp. 33-51.
- Bachelard, Gaston (2012), *La poétique de l'espace*, París, PUF.
- Bäcker, Heimrard (2017), *Transcription*. París, Heros Limite.
- Bailly, Jean-Christophe (2000a), “La ville adamique”, en *Panoramiques*, París, Christian Bourgeois, pp. 45-73.
- (2006) “W.G. Sebald ou l'écriture argentique”, en Pic, M. (coord.), *Politique de la mélancolie. À propos de W. G. Sebald*, París, Presses du Réel, pp. 37-46.
- (2008), *L'instant et son ombre*, París, Seuil.
- Baecque, Antoin de y Jousse, Thierry (2001), “Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes”, *Cahiers du cinéma*, 50, pp. 75-85.
- Bal, Mieke (2009), *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, CENDEAC.
- Baldi, Alberto (1996), “Foto familiare e ricerca antropologica: un tentativo d'analisi”, en Lusini, S. (ed.), *Fototeche e Archivi fotografici. Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Comune di Prato, Archivio Fotografico Toscano.
- Balibar, Étienne (2015), “L'Europe-frontière et le « défi migratoire »”. *Vacarme*, 73, 4, pp. 136-142. [En línea : doi:10.3917/vaca.073.0136].

- Barthes, Roland (1980), *La chambre claire*, París, Gallimard. [traducción al español: (2009), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Ibérica].
- (2002), “Michelet”, en *Œuvres complètes I. Livres, textes, entretiens, 1942-1961*, París, Seuil.
- Bataille, Georges (1929), “Figure humaine”, *Documents*, 4, pp. 194-200.
- (1988), “Réflexions sur le bourreau et la victime”, en *Œuvres complètes XI. Articles I. 1944-1949*, París, Gallimard, pp. 262-267. [1ª ed. 1947].
- Batchen, Geoffrey (2004), *Forget Me Not. Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press.
- (2012), *Picturing atrocity. Photography in Crisis*, Londres, Reaktion Books.
- Baudelaire, Charles (2016), *Fusées. Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, París, Gallimard.
- Belting, Hans (2005), “Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry*, 31, 2, pp. 302-319.
- (2007), *Antropología de la de imagen*, Buenos Aires, Katz.
- (2009), *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal.
- Benjamin, Walter (1987), *Calle de dirección única*, Madrid, Alfaguara. [1ª ed. en alemán 1928].
- (1993), “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II, poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, pp. 123-170.
- (2004), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, pp. 22-53. [1ª ed. 1931].
- (2006a), “*Las afinidades electivas* de Goethe”, en *Obras, Libro I, vol. 1*, Madrid, Abada, pp. 123-216. [1ª ed. 1922-25].
- (2006b) “El origen del *trauerspiel* alemán”, en *Obras, Libro I, vol. 1*, Madrid, Abada, pp. 217-464.
- (2007a), “Experiencia y pobreza”, en *Obras, Libro II, vol. 1*, Madrid, Abada, pp. 216-221. [redactado en 1933].
- (2007b), “Hacia la imagen de Proust”, en *Obras. Libro II, vol. 1*, Madrid, Abada, pp. 317-330.
- (2008a), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (primera redacción)”, en *Obras. Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, pp. 1-47, [1ª ed. 1935].
- (2008b), “Parque central”, en *Obras. Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, pp. 261-301.
- (2008c), “Sobre el concepto de Historia”, *Obras. Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, pp. 303- 318. [redacción 1940].
- (2009a), “Franz Kafka” en *Obras. Libro II, vol. 2*, Madrid, Abada, pp. 9-40.
- (2009b), “El narrador”, en *Obras. Libro II, vol. 2*, Madrid, Abada, pp. 41-67. [1ª ed. 1936].
- (2010), “Imágenes que piensan”, en *Obras, Libro IV, vol. I*, Madrid, Abada, pp. 249-390.
- (2011), *Sur Proust*, París, Nous.

- (2012), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, [Agamben, Giorgio y Chitussi, Barbara, eds.], Venecia, Neri Pozza.
- (2013a), “Notas y materiales” en *Obras. Libro V, vol. 1. Obra de los pasajes [vol. 1]*, Madrid, Abada, pp. 100- 842. [redacción, 1927-1940].
- (20013b), “París, capital del siglo XIX”, en *Obras. Libro V, vol. 1. Obra de los Pasajes [vol. 1]*, Madrid, Abada, pp. 51-99. [redacción 1927-1940].
- (2015a), *Crónica de Berlín*, Madrid, Abada.
- (2015b), “Segunda carta de París. Pintura y fotografía”, en *Estética de la imagen*, Buenos Aires, La Marca, pp. 125-137.
- (2016), *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Cuenco de Plata. [redacción 1933-35].
- Benveniste, Emile (1966), “La nature des pronoms”, en *Problèmes de linguistique générale, I*, París, Gallimard.
- Bergson, Henri (1939), *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, PUF.
- (2013), *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, Cactus.
- Berti, Agustín (2013), “Materialidad técnica en las primeras conceptualizaciones benjaminianas de aura”, *VI Simposio Internacional sobre representación en ciencia y arte*, Buenos Aires, La Falda.
- (2015), “Aura y técnica”, en Vera Barros, T. (compilador), *Walter Benjamin, estética de la imagen*, Buenos Aires, La Marca, pp. 205 - 218.
- Binswanger, Ludwing (1971), *Introduction à l'analyse existentielle*, París, Minuit.
- Bioy Casares, Adolfo (1991), “La invención de Morel”, en *La invención y la trama. Obras escogidas*, Barcelona, Tusquets, pp. 22-129.
- Blasco, Jorge (2008), “Reliquias”, *Acto. Revista de pensamiento contemporáneo*, 4, pp. 125- 137.
- Bloch, Marc (2001), *Apología para la historia o el oficio de historiador*, México, Siglo XXI.
- Boerdam, Jaap y Oosterbaan Martinius, Warna (1980), “Family photographs: A sociological approach”, *The Netherlands Journal of Sociology*, 16, 2, pp. 95-119.
- Bonhy-Reiter, Friedel (2010), *Journal de Rivesaltes 1941-1942*, Carouge-Genève, Zoé.
- Boltanski, Christian (1981), *Compositions*. París, Musée d'art moderne de la ville de Paris. [Catálogo de la exposición *Compositions*, París, Musée d'art moderne de la ville de Paris, mayo-septiembre 1981].
- (1998), *Dernières années*, París, Musée d'art moderne de la ville de París. [Catálogo de la exposición *Dernières Années*, París, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 15 mayo-4 octubre 1998].
- Borges, Jorge Luis (1980) “Pierre Menard, autor del *Quijote*” en *Prosa Completa, vol. 1*, Barcelona, Bruguera, pp. 425-434.
- (1980a), “Epílogo [a El libro de arena]”, en *Prosa Completa, vol. 2*, Barcelona, Bruguera, pp. 536-537.

- (1980b), “La flor de Coleridge”, en *Prosa Completa*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, pp. 138-141.
- (1980c), “El informe de Brodie”, en *Prosa Completa*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, pp. 430-436.
- (1980d), “El libro de arena”, en *Prosa Completa*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, pp. 531-535.
- (1980e), “La señora mayor”, en *Prosa Completa*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, pp. 400-405.
- (1980f), “El Zahir”, en *Prosa Completa*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, pp. 77-85.
- (1985), “Coloquio con Borges”, en *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, pp. 17-36. [Trascripción de un diálogo del escritor con el público en Sevilla en 1984].
- (1989), “Del rigor de la ciencia”, en *Obras completas, Tomo II, 1952-1972*, Barcelona, Emecé, p. 225.
- Bouhours, Jean-Michel, Didi-Huberman, Georges y Semin, Didier (1997), *L’empreinte*, París, Centre Pompidou.
- Bourdieu, Pierre (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit. [Traducción al español: (2003), *Un arte intermedio Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili].
- Brandt, Susanne (1994), “Le voyage aux champs de bataille”, *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, 41, I, *La guerre de 1914-1918. Essais d’histoire culturelle*, pp. 18-22. [en Línea : http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1994_num_41_1_3262].
- Brecht, Bertolt (1996), “Poesías escritas durante el exilio (1933-1947)”, en *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, pp. 79-162.
- (1989), “La ópera de cuatro cuartos”, en *Teatro completo, vol. III*, Madrid, Alianza, pp. 1-120. [Estrenada en 1928].
- Brey, Pedro (2004), *A parroquia retratada*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Universidade de Santiago de Compostela.
- Brodsky, Marcelo (1997), *Buena Memoria*, Buenos Aires, La Marca.
- Brüggemann, Heinz (2007), “Profondeurs sous-marines de la chambre d’enfants. Souvenir et mémoire culturelle des espaces résiduels chez Clemens Brentano et Walter Benjamin”, en Witte, B. (dir.), *Topographies du souvenir. “Le livre des passages” de Walter Benjamin*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 129-141.
- Buchloh, Benjamin (1993), *Gerhard Richter. Vol. II, Essais*, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, [diff. Paris-musées]
- (1999), “Gerhard Richter's Atlas. The Anomic Archive”, *October*, 88, pp. 117-145.
- Buck-Morss, Susan (1993), “Estética y anestética. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, *La balsa de la medusa*, 25.
- (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor.
- Calvin, Jean (2000), *Traité des reliques*, Genève, Labor et fides.
- Carnevali, Barbara (2006), “Aura e ambiance. Léon Daudet tra Proust e Benjamin”, *Rivista di estetica*, 33, 3, XLVI, pp. 117-141.

- Céline, Louis-Ferdinand (1972), *Voyage au bout de la nuit*, París, Gallimard. [1ª ed. 1932].
- Centelles, Agustí (2009a), *El camp de concentració de Bram, 1939*, Barcelona, Actar, Arts Santa Mónica. [Catálogo de la exposición itinerante “El camp de concentració de Bram, 1939”].
- (2009b), *Camp de refugiés, Bram, 1939*, París, Jeu de Paume. [Catálogo de la exposición “Agustí Centelles: journal d'une guerre et d'un exil, Espagne-France, 1936-1939”, Jeu de Paume, Hôtel de Sully, París, 9 junio-13 septiembre 2009].
- (2009c), *Diario de un fotógrafo*, Barcelona, Ediciones Península.
- Certeau, Michel de (1974), “L’opération historique”, en Le Goff, J. y Nora, P. (eds.), *Faire de l’Histoire, vol. 1, Nouveaux problèmes*, París, NRF, Gallimard.
- (1996), “L’espace de l’archive ou la perversion du temps”, *Traverses. Revue du Centre de création industrielle du Centre Georges Pompidou*, 36, pp. 4-6.
- (1990), *L’invention du quotidien. I. Arts de faire*, París, Gallimard. [traducción al español: (2010), *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana].
- Chamisso, Adalbert von (1991), *Peter Schlemihl, précédé de l’ombre et la vitesse de Pierre Péju*, París, José Cortí.
- Chéroux, Clément (2001), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis, 1933-1999*, París, Marval.
- (2008), “El sistema de creencias de la fotografía espiritista”, *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4, pp. 192-213.
- Chéroux, Clément y Fischer, Andreas (2004), *Le troisième œil. La photographie et l’occulte*, París, Gallimard.
- Choulean, Ang (1986), *Les êtres surnaturels dans la religion populaire khmère*, París, Centre de documentation et de recherche sur la civilisation Khmère.
- Clero, Jean Pierre (2008), “Halbwachs et l’espace fictionnel de la ville” [introducción a] *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Etude de mémoire collective*, París, PUF, pp. 43*ss.
- Colmeiro, José (2011), “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, pp. 17-34. [En línea]
<http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10810>
- Concejal, Eva “Las rutas de guerra del servicio nacional del turismo (1938-1939)” [en línea:
http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/VisiteEspana/Estudios/Seccion4/Cat4_3
- Crego Navarro, Rosalía (1989), “Las colonias escolares durante la Guerra Civil (1936-1939)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia contemporánea*, 2, pp. 299-328.
- Crenzel, Emilio (coord.) (2010), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas*, Buenos Aires, Biblos.

- Daudet, Léon (1928), *Mélancholia*, París, Grasset.
- Davoine, Françoise y Gaudillière, Jean-Max (2006), *Histoire et trauma. La folie des guerres*, París, Stock.
- Deguy, Michel (dir.) (1990), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, París, Belin.
- Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*, París, Presses Universitaires de France.
- (1969), "Simulacre et philosophie antique", [Apéndice a] *Logique du sens*, París, Minuit, pp. 292-324.
- (1985), *Cinéma 1, 2 L'image-temps*, París, Minuit.
- (1990), "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", *L'Autre Journal*, 1.
- (2003), "La peinture enflamme l'écriture", en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, París, Minuit, pp. 167-169. [trad. al español: (2007), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos].
- (2003b), "Préface pour l'édition américaine de *L'Image-temps*", en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, pp. 329-331.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 2, París, Minuit. [traducción al español: (2010), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos].
- (2003), *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit.
- Déotte, Jean-Louis (2010), "Walter Benjamin et l'inconscient constructif de Sigfried Giedion", *Images Re-vues, Hors-série 2*, [En línea]: <http://imagesrevues.revues.org/330>
- (2012), *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux*, París, L'Harmattan.
- Déotte, Martine (2000), "Desaparición y ausencia de duelo", en Richard, N. (coord.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Derrida, Jacques (1972), *Marges de la philosophie*, París, Minuit.
- (1993), *Spectres de Marx: l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, París, Galilée. [traducción al español: (1998), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta].
- Didi-Huberman, Georges (1988), "Fotografía científica y pseudocientífica", en Lemagny, J. C. y Rouillé, A. (dirs.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, pp. 71-75.
- (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit. [trad. al español: (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial].
- (1996), "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", *Genèses*, 24, pp. 145-163.
- (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit. [trad. al español: (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo].
- (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Minuit.

- (2003), *Images malgré tout*, París, Minuit, [trad. al español: (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós]
- (2006a), "Ouvrir les camps, fermer les yeux", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 61, 5, pp. 1011-1049. [en línea]: <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-5-page-1011.htm>.
- (2006b), "L'image brûle", en Zimmerman, L., *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Défaüt, pp. 11-52.
- (2008), "El gesto fantasma", *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4, pp. 280-291.
- (2009), *Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire, I*, París, Minuit.
- (2010a), *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2010b), "Quand l'humilié regarde l'humilié", en *Remontages du temps subi, II*, París, Minuit, pp. 197- 210.
- (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, París, Minuit.
- Doctor Roncero, Rafael (2000), *Una (otra) historia de la fotografía*, Madrid, Caja Madrid.
- Dornier-Agbodjan, Sarah (2004), "Fotografías de familia para hablar de la memoria", *Historia, Antropología y Fuentes Orales. 32, Entre Fábula y Memoria*, pp. 123-132.
- Durán, Valeria (2006), "Fotografías y desaparecidos. Ausencias presentes", *Cuadernos de antropología social*, 24, pp. 131-144.
- Duras, Marguerite (1984), *L'Amant*, París, Minuit.
- Eco, Umberto (2000), *Tratado de Semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- Eliot, T. S. (1995), *The Four Quartets, Cuatro cuartetos. Ed. Bilingüe*, Madrid, Cátedra.
- Esparza Estaun, José Ramón (1999), "Fijar una sombra", en Stoichita, V., *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela.
- Fabia-García Fernández, Sylvie (2016), "Le parcours de Pili", *Blagnac. Question d'histoire, Revue Semestrielle d'histoire locale*, 51, pp. 32-36.
- Farge, Arlette (1989), *Le gout de l'archive*, París, Minuit.
- (2013), *La déchirure, Souffrance et déliaison sociale au XVIII^e siècle*, Montrouge, Bayard.
- Fédida, Pierre (1979), *L'absence*, París, Gallimard.
- (1988), *Diccionario de psicoanálisis*, Madrid, Alianza.
- (1995), *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, París, PUF. [trad. al español: (2006), *El sitio del ajeno. La situación psicoanalítica*, México, Siglo XXI].
- (2003-2004), "L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres", *La Part de l'œil*, 19, pp. 195-196.
- Fernández de Mata, Ignacio (2009), "In memoriam... esquelas, contra-esquelas y duelos inconclusos de la Guerra Civil Española", *Historia, antropología y fuentes orales*, I, 42, pp. 93-127.

- Fernández Vicente, Ángel (2017), *Fragments d'histoire d'une enfance brisée*, Toulouse.
- Ferrándiz, Francisco (2006), "The Return of Civil War Ghosts. The Ethnography of Exhumations in Contemporary Spain". *Anthropology Today*, 22, 3, pp. 7-12.
- (2007), "Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea". *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7. [En línea]: <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d003.pdf>
- (2009), "Fosas comunes, paisajes del terror". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 64,1, pp. 61-94.
- (2010), "De las fosas comunes a los derechos humanos. El descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea", *Revista de Antropología Social*, 19, pp. 161-189.
- (2011), "Autopsia social de un *subtierra*", *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 45, pp. 525-544.
- Fontcuberta, Joan (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Formiguera, Pere y Cánovas, Carlos (eds.), (1992), *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- Fortuny, Natalia (2014), *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa.
- Foucault, Michel (1978), *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- (1990), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard.
- (2001), "L'écriture de soi", en *Dits et Ecrits II*, París, Gallimard, pp. 1234-1250.
- (2004), *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-79*, París, Seuil-Gallimard.
- (2009), *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, París, Seuil-Gallimard.
- Freud, Sigmund (1970), "Remémoration, répétition, perlaboration", en *La technique psychanalytique*, París, PUF, 1970.
- (1976a), "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas IX*, Buenos Aires, Amorrortu. [Conferencia pronunciada en 1907, 1ª ed. 1908].
- (1976b), "Lo ominoso", en *Obras completas, vol. XVII*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- (1977), *El delirio y los sueños en "Gradiva" de W. Jensen*, Barcelona, Grijalbo.
- (1982), "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" en *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1993), "Duelo y melancolía", en *Obras completas, XIV*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2010), *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- (2011), *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial.
- Friedlander, Saul (1992), *Probing the limits of representation. Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.

- Furnkäs, Josef (2014), “Aura” en Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 83-158.
- Fussell, Paul (1992), *A la guerre. Psychologie et comportements pendant la Seconde Guerre mondiale*, París, Seuil.
- García Prendes, Asunción (2001), “Los fotógrafos ambulantes en Asturias (1942-1959)” en Lòpez, J. y Lombardía, C. (eds.), *Valentín Vega. Fotógrafo de calle (1941-1951)*, Gijón, FMCE y UP, Muséu del Pueblu d'Asturies, pp. 29-71.
- Gautier, Théophile (1992), *Spirite, suivi de La morte amoureuse*, París, Flammarion.
- Gibbons, Joan (2007), *Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance*, London, New York, I. B. Tauris.
- Giedion, Sigfried (2000), *Construire en France, en fer, en béton*, París, Éditions de la Villette. [1ª ed. en alemán 1928].
- Ginzburg, Carlo (1980), “Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice”, *Le Débat*, 6, 6, pp. 3-44. DOI: 10.3917/deba.006.0003
- (1989a), “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método” en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, pp. 38-93.
- (1989b), “Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, pp. 138-175.
- Giunta, Andrea (2014), *Cuando empieza el arte contemporáneo*, Buenos Aires, Fundación arteBA.
- Goffman, Erving (1959), *The presentation of self in everyday life*, Nueva York, Anchor Books. [trad. al español: (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu].
- Goethe, Johann Wolfgang (1996), *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa.
- Gordon, Avery (1997), *Ghostly Matters. Haunting and the sociological imagination*, Mineapolis, University of Minnesota Press.
- Gramsci, Antonio (1975), *Cartas desde la cárcel*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- Guibert, Hervé (1981), *L'image fantôme*, París, Minuit.
- Guilhem, Florence (1999), “D'une Guerre à l'autre. Mémoire des pères, histoire des fils”, en *Enfants de la guerre civile espagnole. Vécus et représentations de la génération née entre 1925 et 1940*, París, L'Harmattan, pp. 123-138.
- (2005), *L'obsession du retour. Les républicains espagnols, 1939-1975*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- Halbwachs, Maurice (1968), *La mémoire collective*, París, Presses Universitaires de France. [1ª ed. póstuma en 1950. Traducción al español: (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza].
- (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, París, Albin Michel.
- (2008), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Etude de mémoire collective*, París, PUF. [1ª ed. 1941]
- Hall, Stuart (1980), “Cultural studies: two paradigms”, *Media, Culture & Society*, 2, 1, pp. 57-72.
- Hansen, Miriam Bratu (2008), “Benjamin's Aura”, *Critical Inquiry*, 34, 2, pp. 336-375.

- Hartog, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Seuil.
- Hebdige, Dick (2004), *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós.
- Hernández Holgado, Fernando (2011), *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*. Tesis doctoral no publicada, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- Hernández Navarro, Miguel Angel (2010), *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, Congreso Europeo de Estética, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Madrid, noviembre 2010.
- (2012), *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas.
- Hirsch, Marianne (1997), *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University.
- (2014), "Postmemory", *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz, 118, Au nom des victimes. Dictature et terreur d'État en Argentine, Chili et Uruguay*, pp. 189-190.
- (2015), *La generación de la posmemoria*, Madrid, Carpe Noctem.
- Huyssen, Andreas (2001), "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky", en Brodsky, M., *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La Marca.
- (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Imbert, Henri-François (2004), "No pasarán, Album souvenir. Cartes postales/narration", *Multitudes*, 16,2, pp. 1-210. DOI:10.3917/mult.016.0001.
- Ingold, Tim (2015), *Una breve historia de las líneas*, Barcelona, Gedisa.
- Indorf, Annette (1985), *L'Holocauste à l'écran*, París, Le Cerf.
- Jelin, Elisabeth (2012), "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, pp. 70-83.
- (2017), *La lucha por el pasado. Como construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jennings, Michael W. (1987), *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca N.Y., Cornell University Press.
- Jensen, Wilhelm (2005), *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, Barcelona, La Tempestad.
- Jiménez, Marc (1990), "Le retour de l'aura", *Revue d'esthétique. Walter Benjamin, hors-série*, pp. 181-186.
- Kafka, Franz (1975), *Diarios (1910-1923)*, Barcelona, Lumen.
- (2005), *Aforismos de Zürau*, Madrid, Sexto Piso.
- (2013), *Cartas a Felice*, Madrid, Nórdica.
- (1995), *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza editorial.
- Kahn, Robert (2010), "Présentation", en Benjamin, W., *Sur Proust*, París, Nous, pp. 7-26.

- Kant, Immanuel (1987), *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*, Madrid, Tecnos, 1987.
- (1991), *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Ariel.
- Kis, Danilo (2007), “Jardín, ceniza” en *Circo familiar. Penas precoces, Jardín, ceniza, El reloj de arena*, Barcelona, Acantilado.
- Kofman, Sarah, (1973), *Camera obscura, de l'idéologie*, París, Galilée.
- (1973), “Résumer, interpréter (*Gradiva*)”, en *Quatre romans analytiques*, París, Galilée.
- Kopytoff, Igor (2006), “La biographie culturelle des choses”, *Journal des africanistes*, 76, 1, pp. 217-248.
- Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.
- (2013), *Sentido y repetición en la historia*, Buenos Aires, Hydra.
- Kracauer, Siegfried (2006), “La fotografía”, en *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio de arquitectos, pp. 275-298.
- Kwon, Heonik (2008), *Ghosts of War in Vietnam*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Labanyi, Jo (2002), “Introduction. Engaging with Ghosts or Theorizing Culture in Modern Spain.”, en Labanyi, J. (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, Oxford UP, pp. 1-14.
- (2006), “Historias de víctimas. La memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea”, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 24, pp. 87-98.
- “Memory and Modernity in Democratic Spain. The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War”, *Poetics Today* 28,1, pp. 89-116.
- Labrador Méndez, Germán (2017), *Culpables por la literatura. Imaginación poética y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal.
- Lacan, Jacques (1986), *L'Éthique de la psychanalyse. Le Séminaire. Tome 7 (1959-1960)*, París, Seuil.
- Landero, Luis (2004), *¿Cómo le corto el pelo, caballero?*, Barcelona, Tusquets.
- Landsberg, Alyson (2004), *Prosthetic Memory. The Transformation of American remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia UP.
- Langford, Mary (2013), “Contar el Álbum. Una Aplicación del Marco Oral Fotográfico”, en Vicente, P. (ed.) *Álbum de Familia: [Re]presentación, [Re]creación e [In]materialidad de las Fotografías Familiares*, Madrid, La Oficina, pp. 63–82.
- Larralde Armas, Florencia (2015), “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 ALHIM*, 30, [En línea] URL : <http://journals.openedition.org/alhim/5374>
- Lataste, Laure y Mercader, Saulo (eds.) (2012), *Enfants de la mémoire*, Bordeaux, Elytis.
- Lavelle, Patricia (2013), “Les forces anticipatrices de l’œuvre littéraire: sur l’espoir dans le passé”, *Revue germanique internationale* 17, pp. 115-132.

- Lebourg, Nicolas y Moumen, Abderahmen (2015), *Rivesaltes, le camp de la France de 1939 à nos jours*, Canet en Roussillon, Trabucaire.
- Lefebvre, Henri (1958), *Critique de la vie quotidienne*, París, L'Arche.
- Levinas, Emmanuel (1998), *De l'évasion*, París, Librairie générale française. [1ª ed. en *Recherches philosophiques*, 1935].
- Levy, Ophir (2016), *Images clandestines métamorphoses d'une mémoire visuelle des "camps"*, París, Hermann.
- López de Munain, Gorka (2017), "Imagen aurática y experiencia", *E-imagen, Revista 2.0*, [en línea]: <https://www.e-imagen.net/project/imagen-auratica-y-experiencia/>
- López Mondéjar, Plubio (1996), *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Lunwerg.
- Lowy, Michael (2001a), *Walter Benjamin, avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, París, PUF.
- (2001b), *L'histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, París, L'Harmattan.
- Luelmo Jareno, Jose María de (2007), "La historia al trasluz. Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica", *Escritura e imagen*, 3, pp. 163-176.
- Maas, Ellen (1982), "Fotógrafos ambulantes", en *Foto-álbum. Sus años dorados. 1859-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 125-137.
- Maffesoli, Michel (2014), *L'ordre des choses. Penser la postmodernité*, París, CNRS Éditions.
- Marín-Dòmine, Marta (2013), "La transmission et la construction de l'espace transgénérationnel", *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 115, pp. 97-107.
- Martín Gaité, Carmen (1987), *Usos amorosos de la postguerra*, Barcelona, Anagrama.
- Marx, Karl (1968), *El 18 brumario de Louis Bonaparte*, Barcelona, Ariel.
- Marzo, Jorge Luis (2017), "Los fantasmas adelantan el reloj" en Marzo, J.L. (ed.), *Espectres*, Barcelona, La virreina centre de la Imatge, pp. 129-200.
- Mateo Leivas, Lidia (2018), *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la transición*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte.
- Maside, Carlos (2002), "En torno a la fotografía popular", *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1, 1, pp. 326-335. [1ª ed. 1951, Vigo, Grial].
- Mayorga, Juan (2003), *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*, Madrid, Anthropos.
- McCauley, Elisabeth Anne (1980), *Likenesses Portrait photography in Europe, 1850-1870*, Albuquerque, Art Museum, University of New Mexico.
- (1985), *A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven & London, Yale University.
- Michelet, Jules (1998), *Histoire de la Révolution française*, París, Laffont.
- Moreno, Jorge (2014), "La vida social de las fotografías de los represaliados del franquismo", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16, pp. 83-103.

- (2018), “*El duelo revelado. La vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*”, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas.
- Moreno, Jorge y Douglas, Lee (2016), “Correspondencias desde el exilio. La vida social de las fotografías familiares de los exiliados de Ciudad Real”, en Macé, J. F. y Martínez Zauner, M. (coords.) *Pasados de violencia política. Memoria, discurso y puesta en escena*, Madrid, Anexo.
- Montazami, Morad (2007), “Photo trouvée, image perdue”, *Conserveries mémorielles*, 2 [En línea] <http://cm.revues.org/162>
- Monteleone, Jorge (2016), “Infancia en la ciudad de la memoria” en Benjamin, W., *Infancia en Berlín hacia 19000. Crónica de Berlín*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- Montseny, Federica (1969), *Pasión y muerte de los españoles en Francia*, Toulouse, Espoir.
- Moreau, Joseph (1969), “Sénèque et le prix du temps”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, pp. 119-124.
- Moxey, Keith (2009), “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios visuales*, 6, pp. 8-27.
- Nabokov, Vladimir (1994), *Habla, memoria*, Barcelona, Anagrama.
- Naranjo, Juan (1996), “El retrato en Europa. Del registro de la memoria a la ficción”, en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya, pp. 35-45.
- Nietzsche, Friedrich (2001), *La ciencia jovial. [La gaya scienza]*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2010), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Niney, François (2002), *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université.
- Nola, Alfonso M. di (2007), *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*, Barcelona, Belacquia.
- Nora, Pierre (1984), *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard.
- Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut (2014), *Conceptos en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Odin, Roger (2003), “La famille Bartos et la série *Hongrie privée* de Péter Forgács ou comment rendre l'Histoire sensible”, *Théorème*, 7, *Cinéma Hongroise. Le temps et histoire*, pp. 192-207.
- Ortiz García, Carmen (2005), “Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domesticas como forma de arte popular”, en Ortiz García, C., Sánchez-Carretero, C. y Cea Gutiérrez, A., *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 189- 211.
- (2006), “Una lectura antropológica de la fotografía familiar”, en Amador Carretero, M. P., Robledano Arillo, J. y Ruiz Franco, M., *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología. Madrid, 2006*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 153-166.

- Pagnoux, Elisabeth (2001), "Reporter photographe à Auschwitz", *Les Temps Modernes*, 613, pp. 84-108.
- Pardo, José Luis (1996), *La intimidación*, Valencia, Pre-textos.
- Passeron, Jean-Claude (2005), "Raisonnement à partir des singularités", en *Penser par cas*, Paris, EHESS.
- Peirce, Charles (1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press,
- Perec, Georges (1982), *Tentative d'épuisement d'un lieu Parisien*, Paris, Christian Bourgeois.
- (1985), *Penser, classer*, Paris, Hachette.
- (1989), *L'Infrarordinaire*, Paris, Seuil.
- (1993), *W ou Le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard.
- (1994), *Récits d'Ellis Island histoires d'errance et d'espoir*, Paris, POL.
- Perret, Catherine (1992), *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La différence.
- Peschanski, Denis (2002), *La France des camps. L'internement, 1938-1946*, Paris, Gallimard.
- Petereit, Cécile (2006), *Transmission intergénérationnelle de la mémoire : entre rupture et filiation, les paradoxes du "devoir de mémoire" chez les familles de réfugiés républicains espagnols toulousains*, Mémoire de l'Institut d'Etudes Politiques de Toulouse sous la direction de Mme Cohen.
- Phay, Soko (2003), "Rithy Panh, la parole filmée comme aveu du génocide", in *Art Absolument*, 7, hiver, pp. 56-61
- (2006), "Le témoignage filmique comme œuvre de sépulture chez Rithy Panh", *Europe*, 926-927, pp. 168-190.
- (2016), "Les paysages-écrans du Rwanda. Première partie", *L'art devant de l'extrême*, <http://carnets.ciremm.org/l-art-devant-l-extreme/2016/02/05/les-paysages-ecrans-du-rwanda-premiere-partie/>
- Phéline, Christian (1985), *L'image accusatrice*, *Les Cahiers de la Photographie*, 17, Brax, Association de critique contemporaine en photographie.
- Pic, Muriel (2006), "Littérature et connaissance par le montage" en Zimmerman, L., *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Défaut, pp. 147-177.
- (2009), *W. G. Sebald. L'image papillon*, Paris, Presses du Réel.
- (2010a), "Leçons d'anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez Walter Benjamin", *Images Re-vues. Hors-série 2*.
[En línea], URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/409>.
- (2010b), "Les patiences de la mémoire", *Les Carnets du Bal*, 1, *L'image document entre fiction et réalité*, pp. 92-119.
- (2016), "Politique de la mélancolie chez W. G. Sebald", en Pic (dir.) *Politique de la mélancolie : à propos de W. G. Sebald*, Paris, Presses du Réel.
- Pignot, Manon (2012), *Allons enfants de la patrie. Génération Grande Guerre*, Paris, Seuil.

- Platón (1981-2002), *Diálogos*, Madrid, Gredos.
- Proust, Marcel (1975), *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., Madrid, Alianza Editorial.
- Puicercús Vázquez, Luis (2018), *Propaganda ilegal itinerario de prisiones (1972-1975)*, Madrid, el Garaje.
- Quieto, Lucila (2011), *Arqueología de la ausencia*, Buenos Aires, Casa Nova Editores.
- Rancière, Jacques (1998), “Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien”, *L'Inactuel*, 6, pp.53-68.
- (1981), *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, París, Fayard.
- (2000), *Le partage du sensible, esthétique et politique*, París, La Fabrique.
- Richard, Nelly (2000), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Richir, Marc (1991), *Du sublime en politique*, París, Payot.
- Ricœur, Paul (1991), *Temps et récit III. Le temps raconté*, París, Seuil.
- (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil.
- Ridruejo, Dionisio (1961), *Hasta la fecha. Poesías completas (1931-59)*, Madrid, Aguilar.
- Rochebrune, Renaud de y Hazera, Jean Claude (1997), *Les Patrons sous l'occupation*, París, Odile Jacob.
- Rochlitz, Rainer (1983), “Walter Benjamin, une dialectique de l'image”, *Critique*, 431, pp. 287-319.
- (1992), *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, París, Gallimard.
- Rosón Villena, María (2013), “El álbum fotográfico del falangista: género y memoria en la posguerra española”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII, 1, pp. 215-238.
- (2016), *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos más allá del arte*, Madrid, Cátedra.
- Rosset, Clément (2006), *Fantasmagories, suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. París, Minuit. [trad. al español: (2008), *Fantasmagorías. Seguido de Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada].
- Rousset, David (1946), *L'univers concentrationnaire*, París, Éditions du Pavois. [trad. al español (2004), *El universo concentracionario*, Anthropos, Barcelona].
- Ruiz de Samaniego (2004), “Ser y no ser, esa es la cuestión”, *Acto. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4, pp. 54-71.
- Sala Sanahuja, Joaquim (2009), “Prefacio a Barthes” en Barthes, R. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Saltzman, Lisa (2006), *Making memory matter: strategies of remembrance in contemporary art*, Chicago, University of Chicago Press.
- Sánchez Albornoz, Nicolás (2003), “Cuelgamuros: presos políticos para un mausoleo”, en *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid, Crítica.

- Sánchez-Carretero, Cristina (2005), “Desde Madrid con amor. La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas”, en Ortiz García, C., Sánchez-Carretero, C. y Cea Gutiérrez, A. *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 211-229.
- Saporosi, Lucas (2018), “Montaje, historia y memoria. Derivas imaginales del fragmento histórico”, en Dipaola, E. (compilador), *Producciones Imaginales. Cultura visual y socialidad contemporánea*, Buenos Aires, La Cebra.
- Sartre, Jean-Paul (1940), *L'imaginaire. Psychologie-phénoménologique de l'imagination*, París, Gallimard.
- (2012), *L'imagination*, París, PUF. [1ª ed. 1936]
- Savinio, Alberto (2018), *Maupassant y el otro*, Barcelona, Acantilado.
- Schmitt, Jean-Claude (1994), *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, París, Gallimard.
- Scott, James C. (2011), *Los dominados y el arte de la resistencia*, México D.F., Era.
- Silva Catela, Lucila da (2009), “Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina”, en Feld, C. y Stites-Mor, J. (compiladoras), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 337-371.
- Schöttker, Detlev (2014), “Recordar”, en Opitz, M. y Wizisla, E. *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 955-1011.
- Sebald, G. W., (2003), *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama.
- (2004), *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *Pútrida patria*, Barcelona, Anagrama.
- (2006), *Los emigrados*, Barcelona, Anagrama.
- (2007), “Construcciones del duelo. Günter Grass y Wolfgang Hildesheimer”, en *Campo Santo*, Barcelona, Anagrama, pp. 92-115.
- (2010), *Vértigo*, Barcelona, Anagrama.
- Semprún, Jorge (1995), *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- Sendón, Manuel (1989), *Álbum. Ramón Caamaño*, Vigo, Centro de Estudios Fotográficos.
- (1990), *Archivo Pacheco*, Vigo, Centro de Estudios Fotográficos.
- (1998), *Álbum. Virxilio Vieitez*, Vigo, Centro de Estudios Fotográficos.
- (2010), *Pano de fondo*, Vigo, Centro de estudios fotográficos.
- (2011), *Virxilio Vieitez*, Vigo, Fundación MARCO; [Madrid], Fundación Telefónica.
- Séneca, Lucio Anneo (2012), *Cartas a Lucilio*, Barcelona, editorial Juventud.
- Sierra Blas, Verónica (2009), *Cartas huérfanas. Los niños y la guerra civil*, Madrid, Taurus.
- (2016), *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo*, Madrid, Marcial Pons.
- Silverman, Kaja (2009), *Flesh on my Flesh*, Stanford, Stanford University Press.

- Simmel, Georg (1949), *Goethe. seguido del estudio Kant y Goethe, para una historia de la concepción moderna del mundo*, Buenos Aires, Nova.
- Solinas, Stéphanie (2011), “Comment la photographie a inventé l’identité. Des pouvoirs du portrait”, *Criminocorpus. Identification, contrôle et surveillance des personnes*. [En línea] <http://journals.openedition.org/criminocorpus/351>
- Sontag, Susan (2014), *Sobre la fotografía*, Barcelona, DeBolsillo.
- Spitzer, Leo (2016), *Lettere di prigionieri di guerra italiani: 1915-1918*, Milano, Il Saggiatore.
- Starobinski, Jean (1983), “L’ordre du jour”, *Le Temps de la réflexion*, 4, París, Gallimard. pp. 101-125.
- Stoichita, Victor I. (1996), *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*, Madrid, Alianza.
- (2006), *Simulacros. El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela.
- Szondi, Peter (2013), “L’espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin”, *Revue germanique internationale*, 17, pp. 137-150.
- Tapia Jiménez, Enrique (2004), *L’œil de l’exil: l’exil en France des républicains espagnols*, Toulouse, Privat.
- Thomas, Louis-Vincent (1976), *Anthropologie de la mort*, París, Payot. [trad. al español (1993), *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica].
- Tisseron, Serge (1999), *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, París, Flammarion. [trad. al español: (2000), *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca, Universidad de Salamanca].
- Todorov, Tzvetan (1995), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- (2004), *Frente al límite*, Madrid, Siglo XXI.
- Tournier, Michael (1978), “Les Suaires de Véronique”, en *Le Coq de bruyère*, París, Gallimard.
- Ulanovsky, Inés (2006), *Fotos tuyas*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.
- Vega Pérez, Cecilia (2004), “Orígenes del fotomatón en España (1888-1929)”, *Revista General de Información y Documentación*, 24, 2, pp. 305-341.
- Vidal -Naquet, Clémentine (2009), “Imaginer le retour. L’anticipation des retrouvailles chez les couples pendant la Grande Guerre”, en Cabanes, B. y Piketty, G., *Retour à l’intime au sortir de la guerre*, París, Tallandier, pp. 215-228.
- (2014a), *Correspondances conjugales 1914-1918. Dans l’intimité de la Grande Guerre*, París, Bouquins.
- (2014b), *Couples dans la grand Guerre. Le tragique et l’ordinaire du lien conjugal*, París, Les belles lettres.
- (2018a), “Ecrire ses émotions. Le lien conjugal dans la Grande Guerre”, *Clio. Femmes, Genre, histoire*, 47, pp.117-137.
- (2018b), “Ecris-moi souvent”, en Cabanes, B. (dir), *Une histoire de la guerre. Du XIXe siècle à nos jours*, París, Seuil, pp.391-396.
- Wajcman, Gérard (2001), “De la croyance photographique”, *Les temps modernes*, LVI, 613, pp. 47-83.

- Warburg, Aby, (2010), *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.
- (2015), *Essais florentins*, París, Hazan.
- Winnicott, Clare (2018), “La crainte de l’effondrement : un exemple clinique”, *Revue française de psychanalyse*. 82,1, pp. 15-25. [ed. original en inglés: (1980), “Fear of Breakdown: A Clinical Example”, *The International Journal of Psychoanalysis*, 61, pp. 351-357].
- Winter, Jay (1995), *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1997), *Observaciones filosóficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Yates, Frances Amelia (2005), *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela.
- Yeste Navarro, Isabel (2013), “Un escaparate ciudadano del franquismo: arte público y planificación urbana en la plaza del pilar de Zaragoza”, *On the waterfront, 26 Arte público en Aragón, del franquismo a la democracia*, pp. 20-46.
- Zelizer, Barbie (1998), *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*, Chicago, The University Chicago Press.
- Zimmerman, Laurent (2006), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Défaut.
- Žižek, Slavoj (1992), *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI.
- (2005), *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI.
- (2009), *El frágil absoluto o ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Valencia, Pre-textos.
- Zweig, Stephan (2012), *El mundo de ayer. Recuerdos de un europeo*, Barcelona, Acantilado.
- (2001), *Novela de ajedrez*, Barcelona, El Acantilado.

Páginas web, asociaciones:

- Amicale des Anciens Internés Politiques et Résistants du camp de concentration du Vernet d'Ariège: <http://www.campduvernet.eu/>
- Asociación Niños de la Guerra Civil Española de Argentina.
- Madrileños. Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid, (ARCM), consultable en línea: http://www.madrid.org/icaatom_pub/index.php/madrilenos-archivo-fotografico-de-la-comunidad-de-madrid.
- Memoria Digital de Asturias: <https://www.asturias.es/memoriadigital>
- Mémorial du Camp de Gurs : <http://www.campgurs.com/>
- Musée National de l’histoire de l’immigration. Collection Réfugiés espagnols, David Seymour : <http://www.histoire-immigration.fr/collections/refugies-espagnols-david-seymour>
- United States Holocaust Memorial Museum. Photo Archives: <https://www.ushmm.org/collections/the-museums-collections/about/photo-archives>

Películas citadas:

- Bartolomé, Cecilia y José Juan, *No se os puede dejar solos*, 1981.
Carracedo, Almudena y Bahar, Robert, *El silencio de otros*, 2018.
Farocki, Harun, *Aufschub*, [Aplazamiento], 2007.
Forgacs, Peter, *Caída Libre*, *Hungría privada*, 10. 1996.
Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998.
--- *Le livre d'images*, 2018.
Habegger, Andrés, *El (im)posible olvido*, 2016.
Imbert, Henri-François, *No pasarán*, *Album souvenir*, 2003.
Lanzmann, Claude, *Shoah*, 1985.
McMullen, Kenneth, *Ghost Dance*, 1983.
Moreno, Jorge y Lee Douglas, *What Remains*, 2016.
Panh, Rithy, *S21*, 2003.
--- *L'image manquante*, 2013.
--- *Les tombeaux sans nom*, 2018.
Zulueta, Iván, *Arrebato*, 1979.

Obras citadas:

- Boltanski, Christian, *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, 1970.
--- *Réserve des suisses morts*, 1991.
--- *Sans Soucis*, 1991.
--- *Compositions*, 1981.
Brodsky, Marcelo, *Buena Memoria*, 1996.
Quieto, Lucila, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.
Rubió, Nicolás, *Auca del Home que escampava la boira* (auca del hombre que esparcía la niebla), 1981.
Spence, Jo, *Beyond the family album*, 1978-79.
Ulanovsky, Inés, *Fotos tuyas*, 2006.

Fuentes primarias:

Colecciones personales:

Sagrario Aznar Almazán, Madrid.
Luis Caamaño Aramburu, Madrid.
Cristina Calandre, Madrid.
Gregorio Casarrubios, Buenos Aires.
Dominique Fernández, Toulouse.
Rafael Esteve, París.
Sylvie Fabia, Toulouse.
Alfredo Walter García Peixoto, Buenos Aires.
Andrés Hernández Díaz de Espada, Buenos Aires.
M^a del Carmen Padilla Doderó, Buenos Aires.
Miriam Parra Poveda, Madrid.
Federico Romero, Madrid.
Nicolás Rubió, San Isidro, Provincia de Buenos Aires.
Henri Tapia Herreros, Toulouse.
Rosita Toyos Alonso, Vigo.
Armando Velasco, Buenos Aires.
José Luis Vidaller, Buenos Aires.

Fuentes hemerográficas:

“El mejor regalo para Reyes”, *ABC*, 31/12/1949, p. 41.
Solidaridad Española, 1 de mayo de 1945.
“En las prisiones de Madrid: Emoción religiosa, arte y risas infantiles”, *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, Año IV, núm. 183, 26 de septiembre de 1942, p. 1.
“Se celebra con fervorosa solemnidad la fiesta de la Merced”, *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, Año IV, núm. 183, 26 de septiembre de 1942, p. 1.
Bulletin trimestriel de l'amicale du Camp de Gurs, Blagnac, Questions d'Histoire.
Nuestra Voz. Boletín de Prensa de la Asociación Niños de la Guerra Civil Española de Argentina.

Archivos:

Archives Départementales des Pyrénées-Orientales, (ADPO).
Archivo General de la Administración (AGA), Junta Delegada de Madrid, en Delegación de Propaganda y Prensa.
Archivo de Fuentes Orales para la Historia Social de Asturias (AFOHSA)
Archivo Pacheco, Vigo.

Archivo Regional de la Comunidad Madrid (ARCM), “Madrileños” [también consultable en línea]

Archivo Regional de la Comunidad Madrid (ARCM), Fondo Santos Yubero.

Biblioteca Nacional de España (BNE), Fondos de la Guerra Civil.

Centro de estudios fotográficos, Vigo.

Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca (CDMH), Fondo Centelles Publicitario.

Centre d'Études et de Documentation Guerre et Sociétés contemporaines, Bruselas. (CEGESOMA). Documents de Germaine Hannevert concernant son aide à l'Espagne pendant la guerre civile et en relation avec son activité dans les organisations de femmes. Fichier des enfants espagnols hébergés.

Filmoteca de Castilla y León. Fondo “la gafa de oro”.

Fuentes orales. Entrevistas.

Salvo que se especifique lo contrario, todas las fuentes son fruto de entrevistas personales de la autora con:

Luis Caamaño Aramburu (Madrid, 2015).

Esther Cantora Iglesias, recogido en 2007 en el Archivo de Fuentes Orales para la Historia Social de Asturias (AFOHSA) [B8 / 11 Testimonio oral de Esther Cantora Iglesias (n.1930)]

Cristina Calandre (diversas entrevistas en Madrid y comunicaciones por correo electrónico entre 2018 y 2019).

Jules Esteran (abril 2017, Saint Gaudens).

Rafael Esteve (París, noviembre 2015)

Sylvie Fabia-García Fernández (Toulouse. Abril 2017).

Ángel Fernández García (Toulouse. Abril 2017 y diversas comunicaciones telefónicas y por correo electrónico hasta 2019).

Dominique Fernández Solé (Toulouse, abril 2017 y diversas comunicaciones telefónicas y por correo electrónico hasta 2019).

Nathalie Fourcade, responsable de la conservación del memorial de Rivesaltes (junio 2018).

Carmen del Fresno Arribas (entrevista telefónica, 2018).

Alfredo Walter García Peixoto (Buenos Aires, invierno 2016).

Andrés Hernández Díaz de Espada (Buenos Aires, invierno 2016).

José Luis Hernández Luis, técnico del CDMH (febrero 2019).

Josefina Murillo (entrevista telefónica, 2017).

María del Carmen Padilla Dodero (Buenos Aires, invierno 2016).

Federico Romero (Madrid, 2015).

Nicolás Rubió (San Isidro, Buenos Aires, invierno 2016).

María Teresa Poveda (Madrid, 2015-2017).

Henri Tapia Herreros (Toulouse, abril 2017).

Rosa Toyos Alonso (Vigo, 2015-2019).

Armando Velasco (Buenos Aires, invierno 2016).

José Luis Vidaller (Buenos Aires, invierno 2016).