

## PREDECIR EL PASADO. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO PROFECÍA EN LOS PROCESOS DE REMEMORACIÓN.

Mónica ALONSO RIVEIRO

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). DPTO. DE HISTORIA DEL ARTE*

“Tout pour moi devient allégorie” (Baudelaire, *Le Cygne*)

En un comentario sobre Kafka, Benjamin diría que “la verdadera medida de la vida es el recuerdo”. Idea sobre la que el alemán volverá una y otra vez, diciendo, por ejemplo, que “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.” (2006b: 317). Esta reformulación, que supone un desplazamiento de la pura experiencia íntima de rememoración al quehacer del autor (o el artista) que trabaja con sus recuerdos es, en cierto modo, la que guiará este texto, que insistirá en las similitudes entre los mecanismos de rememoración personales y los llevados a cabo dentro de un proceso de expresión artística.

Para ello se partirá de la obra *Buena Memoria* del artista argentino Marcelo Brodsky que toma la fotografía doméstica como punto de partida de un proceso de rememoración personal, que deviene paradigma de una experiencia generacional y colectiva y, finalmente, una reflexión sobre toda la dictadura argentina<sup>1</sup>. Ésta obra, profundamente política, y cuya vocación de asumir una mirada generacional y “socialmente reflexiva” a través de la fotografía es ya presentada por el autor en la introducción (2006), se relacionará con otro proceso de rememoración íntimo vinculado a otra catástrofe: la de Andrés H., hijo de una familia de republicanos exiliados durante el franquismo<sup>2</sup>.

Para ello se analizarán los modos en que la fotografía doméstica es utilizada como punto de partida de procesos de rememoración resaltando las analogías entre ambos y centrando el análisis en los modos en que estas imágenes, al ser actualizadas desde el

---

<sup>1</sup> La obra tuvo su primera concreción en una exposición en 1996 y se re-trabajó para reaparecer bajo la forma de un ensayo fotográfico homónimo al año siguiente (Brodsky, 1997). Las citas y la mayor parte de imágenes utilizadas, salvo indicar lo contrario, provienen de este libro, así como el grueso del análisis. El ensayo tiene dos partes fundamentales: en una de ellas aborda la experiencia colectiva de su generación tomando como partida una fotografía de su clase de sexto grado y una segunda que se ocupa más de su experiencia personal a través de fotografías domésticas de su hermano Fernando y su amigo Martín, ambos desaparecidos en el transcurso de la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983. Sobre esta segunda parte se centrará el análisis aunque cuando sea necesario se aludirá a la primera parte y a aspectos de la exposición.

<sup>2</sup> Las fotografías de Andrés han sido recopiladas en el curso de una investigación sobre la fotografía doméstica de los republicanos en la posguerra, todavía en curso.

presente, se convierten en una suerte de umbral que permite combinar diferentes temporalidades, que abre un espacio de reversibilidad de lo íntimo a lo colectivo, de la experiencia a la narración y de la experiencia personal a la historia y, finalmente, que son leídas como presagios, permitiendo realizar *profecías retrospectivas*.

Si insistimos en las analogías entre un mecanismo de rememoración privado y el de unas prácticas artísticas tan extendidas que ya comienzan a designarse por algunos teóricos como *memory art* (HUYSSSEN, 2001: 9)<sup>3</sup> es porque creemos que al establecer esta relación ambas se iluminan mutuamente permitiéndonos ver que lo que consideramos una creación poética asociada a una reivindicación política puede conducir también a una reparación personal a través del trabajo con “una memoria localizable e incluso corporal” (BRODSKY, 2006: 10) y que esa “construcción” memorial personal, que consideramos necesaria ante todo como un medio para asumir un pasado traumático, no carece de una poética propia ni está lejos, nunca, de una actitud política que es fundamental evidenciar.

### **Recordar el pasado, predecir el futuro, predecir un futuro pasado.**

En una bella frase del *Informe de Brodie* Borges señala 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” (1980: 432). La rememoración del pasado, que al sentido común no sorprende lo más mínimo, y la predicción del futuro que, en caso de ser posible, parece reservada a unos pocos (“a la tribu le está vedado fijar los ojos en las estrellas, privilegio reservado a los hechiceros”, continuará Borges) aparecen como posibilidades simétricas para la mirada metafísica del argentino y, continuando con ella, este texto abordará una tercera posibilidad, a menudo presente en los procesos de rememoración, que consiste en predecir el pasado, encontrando en este (en la imagen de este pasado, en este caso), los presagios de un futuro tanto individual como colectivo.

Veremos unas imágenes que, como pretendía Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*, son capaces “de prefigurar experiencias políticas posteriores” (2016: 135) 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*”. Procedimiento del que

---

<sup>3</sup> Además de Huyssen, muchos 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: en este sentido podemos señalar otras definiciones como “nueva historiografía” (VAN ALPHEN, 2009) o la consideración de Hernández Navarro del artista como “Historiador benjaminiano” (2012).

Ginzburg señala su proximidad al quehacer de la “historia, la arqueología, la geología, la astronomía física y la paleontología” (1989: 157).<sup>4</sup>

Veremos, por tanto, imágenes que permiten, a quienes recuerdan con ellas (sean o no sus creadores), encontrar presagios de un futuro ya pasado, pero también de un *futuro perdido* (SZONDI: 2013) lo cual les (nos) permite una rescritura de la historia tal como la plantea Benjamin. Pero una rescritura que, queremos señalar, raramente es individual: para inscribirse en (y escribir después) la historia, quienes miran las imágenes del pasado buscan (o proyectan, o crean) en ellas, a menudo, un espacio en que la topografía y la geografía de su recuerdo individual puedan subordinarse o inscribirse en una topografía y una geografía colectivas. Para ello se recurre a un *inconsciente visual*, y cultural, que pone en marcha la capacidad de relacionar, a partir de parecidos formales, de desplazamientos de sentido, etc. y que convierte al acto de rememoración un acto de *inventio* o de imaginación<sup>5</sup>.

Pero veremos todo esto con más claridad a través de las imágenes. Observemos la siguiente fotografía que forma parte de *Buena Memoria*, y que el artista argentino Marcelo Brodsky ha extraído de su álbum familiar en un primer desplazamiento, en este caso de lo privado a lo público. Esta muestra a su hermano Fernando, que sería víctima de la dictadura argentina, en una fiesta<sup>6</sup>.



Figura 1. “Marcelo en la fiesta”, publicada en BRODSKY, 2006.

Junto a ella, Marcelo ha escrito: “Fernando está con los ojos cerrados junto a la mesa del comedor de nuestra casa en Caballito. La fiesta de familiar flota en torno de él. Está

---

<sup>4</sup> Otros autores añadirán, en análisis similares, otras disciplinas que actúan del mismo modo: la exploración en la obra de Benjamin (BRÜGGEMANN, 2007) o la caza en la de Sebald (PIC, 2009).

<sup>5</sup> En el sentido en que Walter Benjamin (2013) usa el término para referirse a Baudelaire (1986), es decir, la capacidad de establecer analogías.

<sup>6</sup> Fernando, el hermano de Marcelo, fue secuestrado en 1979, tras el exilio del propio Marcelo.

elegante, con corbata y un saco estilo príncipe de Gales. Hay flores en el centro de la mesa y copas de vino a medio tomar”, y continua:

Las espaldas de los invitados me recuerdan un poco la forma en que la gente le dio la espalda a lo que estaba pasando a su alrededor durante los años más duros de la dictadura militar. Parece también que hubiera un quiebre generacional: los mayores ignoran a los jóvenes, representados por Fernando, que mira para otro lado (2006: 84).

De este modo el comentario se desplaza de una mera descripción, acompañada de los detalles y la geografía propios de una memoria íntima (la familia, la casa en el barrio porteño de Caballito) a una colectiva, particularmente generacional, en que su hermano representa proféticamente a una juventud que mira “para otro lado” con respecto a la generación anterior. Acto de rebeldía, el de mirar a otro lado, o más bien, el de mirar de otro modo, que le ocasionaría la muerte a manos de esa dictadura. Una realidad a la que una gran parte del pueblo argentino “dio la espalda”.

La imagen íntima (poco importa que gestada antes de que el Proceso pudiera ser ni tan solo intuido por Marcelo o Fernando) deja de ser una huella del pasado para convertirse en un presagio de un futuro también pasado. Un presagio que, continuando con ese desplazamiento de la experiencia individual a la generacional, anuncia un futuro colectivo y permite a Brodsky “salir del ojo individual y asumir una mirada socialmente reflexiva” (2006: 10), la misma mirada que cabe preguntarse si no está presente en la lectura que Andrés H. hace de sus *imágenes* domésticas<sup>7</sup>.

Por su extraordinario parecido con el mecanismo que hemos visto en la anterior fotografía de Brodsky hemos escogido la siguiente imagen de su colección familiar (figura 2), tomada en torno a 1946 y en la que su protagonista, hijo de una familia republicana exilada, lee en términos análogos a los del argentino<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Si privilegiamos el término *imagen* sobre fotografía es porque esto permite un análisis más amplio incluyendo, por ejemplo, en la comparación obras como la de Sebald o Benjamin cuya concepción del recuerdo siempre está muy cercana de la de imagen. Ver, en este sentido: ALONSO RIVEIRO, 2017.

<sup>8</sup> La familia más cercana de Andrés, cruzaría la frontera a Francia: primero él, su madre y su hermano y, al final de la Guerra Civil, su padre que estaba luchando con el ejército republicano en el frente de Valencia. El resto de su familia paterna permanecería en la ciudad española de Vitoria a la que Andrés, su hermano y su madre regresaron en 1945 cuando su padre, que formaba parte de la resistencia en Francia, pasó a la clandestinidad. Él confiaba reunirse con ellos tras la victoria aliada a la que, consideraba, seguiría la caída el régimen franquista. En el 46, tras la ausencia de intervención en España y la imposibilidad del padre de regresar su familia se traslada de nuevo a Francia con él, donde se instalarían en París para, en los 50, emigrar de nuevo a la Argentina. Todos estos datos, al igual que las fotografías, se han obtenido a lo largo de entrevistas con el propio Andrés en su casa de Buenos Aires, realizadas para la citada investigación sobre la fotografía doméstica de los republicanos españoles en la posguerra.

La imagen, aparentemente anodina, resultado de un día de excursión en la montaña, es interpretada de un modo muy sugerente por Andrés (el niño situado en el centro, que es abrazado por su tío) que resalta las fuerzas opuestas que convergen en ella: las diferentes direcciones marcadas por los brazos o por las miradas hablan, para él, de una diferencia generacional pero también aluden al exilio, a un destino tan lejano que hace necesario mirarlo a través de unos prismáticos que pueden considerarse, también, un instrumento profético, más potente que una bola de cristal.

No solo la mirada es profética, al anticipar el futuro exilio (el brazo de su tío, que recuerda a las esculturas de Cristóbal Colón, parece aludir a su segundo exilio, en Buenos Aires) sino que es una mirada capaz de transfigurar la geografía: esa 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, por extensión (en sus reflexiones la mirada histórica siempre está presente) el lugar que muchos españoles se vieron obligados a cruzar. Que la montaña que vemos sea el monte Igueldo, en San Sebastián, y no los Pirineos no impide a Andrés transfigurar la geografía y hacerla evocar aquello que le (nos) atañe. Andrés deviene un “inventor de imágenes” (PIC, 2009) y, gracias a lo sugestivo de la imagen escogida (hay otras de esa excursión, más anodinas) nos permite a todos convertirnos con él en “inventores de imágenes” concibiendo similares transfiguraciones, trabajando sobre el parecido formal o simbólico, etc.

Por ejemplo, como espectadores es fácil hacer, junto a la lectura profética del exilio de una generación, una lectura psicoanalítica. La fotografía parece hablarnos de una familia que ha salido de la Guerra, sobrevivido y avanzado (ascendido una montaña), pero que, incluso cuando mira hacia el futuro, que podríamos identificar con el fuera de campo al que miran y señalan los cuatro personajes de las dos 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” (*hanter*) el presente, tiene su concreción material en la imagen en la cual las miradas se dirigen hacia la izquierda (que para nuestro sentido de lectura occidental es, inevitablemente, el pasado) y en la figura del abuelo que mantiene un modo de posar que nuestro inconsciente visual identifica con el de esas fotografías antiguas en que Benjamin veía destellar por última vez el *aura* (2006:21). Un hieratismo que le separa de las generaciones siguientes, impidiéndole penetrar en ese presente instaurado tras la derrota y que le mantiene unido a otra generación. Él posa, ocupando el lugar del padre 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.



Figura 2. *La familia de Andrés Díaz de Espada en una excursión al monte Iguelo*. San Sebastián, 1946. Colección de la familia, conservada por el propio Andrés en su residencia de Buenos Aires.  
 Figura 3. “Los tres en bote”, publicada en BRODSKY, 2006.

Todo se pone en marcha y se transfigura bajo los ojos del espectador que pone en marcha “una forma de rememoración practica” (Benjamin, citado por BRÜGGEMANN, 2007: 133) capaz de yuxtaponer en esa imagen distintas experiencias, imaginarios, etc.

**“(…) Lo nuevo se infiltraba, incesante y espeso, en lo que me era conocido”**

(BENJAMIN, 2016a: 59)

En la imagen del recuerdo todo se superpone, se infiltra y cabe preguntarse si ciertas inscripciones de lo íntimo en la geografía (real, simbólica) de lo colectivo no obedecen en la imagen anterior (y volveremos sobre ello) a una necesidad de inscribirse, al menos, en una narración de la historia, aunque sea a la de los derrotados, tras haber sido ya eliminados de la narración de los vencidos. Si esto parece ser así en el caso de Andrés, la misma búsqueda de los lugares simbólicos de la narración colectiva es también evidente en la obra de Brodsky que llega, también, a transfigurar la geografía. Veamos la siguiente imagen, de nuevo de *Buena Memoria* en la que él aparece junto a sus hermanos, remando por el delta del Tigre. El texto que acompaña la imagen es esta vez más descriptivo:

En primer lugar, Fernando. En equilibrio, al fondo, mi hermana Andrea. Mis viejos timonean, sacan fotos y van de pasajeros mientras nosotros remamos. Estamos en el Gambado, un fin de semana en el Tigre. Salir en bote juntos era la actividad familiar por excelencia. Aunque esas salidas fueron ocasionales, el Río nos quedó adentro. Nos

acostumbramos a sus aguas oscuras, a no zambullirnos de cabeza porque podía haber un tronco flotando bajo el agua (2006: 80).

Pero, de nuevo, hay un desplazamiento: el río, al final del párrafo, cobra una importancia central, lugar de “encantamiento” (*hantise*) que “se (les) quedó dentro” y que inspira miedo porque sus “aguas oscuras” pueden ocultar algo, en este caso el peligro de los troncos. Pese a que el río que aparece en la imagen no es el Río de la Plata sino el Paraná, para cualquier persona familiarizada con la dictadura argentina, en la que arrojar a los presos al río constituyó una de las formas de “desaparición” más habituales, la referencia no es inocua y éstas podrían ser las mismas aguas donde, quizá, su hermano y su amigo Martín murieron. El desplazamiento de un río a otro se consigue a través a la alusión de las “aguas oscuras”, marrones, que forman parte del imaginario del Río de la Plata y que lo convierten en un lugar privilegiado de secretos y peligros.

Este que adquiere una importancia central en toda la obra: como modo de articular el relato (el río como metáfora, al fin y al cabo, habitual del devenir de la vida), como alusión a los desaparecidos, a la fundación y la genealogía de la ciudad de Buenos Aires y a la genealogía familiar del propio Brodsky. Este aparece en otras tres fotografías, además de en esa primera del Paraná, suerte de Río de la Plata apócrifo, y, en la exposición de 1996, también en un video que muestra únicamente sus aguas marrones durante algo más de dos minutos. El video, realizado por el propio artista, cierra el círculo de comenzado con la recuperación de las imágenes a las que refuerza, marcando un sentido de lectura<sup>9</sup>.

También el libro finaliza con dos imágenes del río en las dos últimas páginas (figura 4): la de la izquierda lo muestra con su hermano a bordo de un barco, junto a un cartel que dice “prohibido permanecer en este lugar” y que se acompaña del texto “Mi hermano y yo viajamos juntos por las aguas marrones. Permanecimos en un lugar prohibido” (1996:94). Junto a ella, a la derecha, otra con la que guarda un cierto parecido formal y en la que aparece el tío Salomón, hermano del abuelo de Brodsky, el primer inmigrante judío de la familia que se instaló en la Argentina. Este, como Marcelo y su hermano, está acodado en la cubierta y la imagen, tomada también en contrapicado, permite ver las aguas oscuras. El texto que la acompaña dice: “El río de la plata ha sido el lugar de llegada y también el final. Por el llo

---

<sup>9</sup> Si bien, como resulta evidente, el video no se incluyó en la publicación de 1997, una imagen extraída del mismo (figura 4 abajo a la izquierda) ocupa las cubiertas del mismo con una inscripción que dice: “al río los tiraron, se convirtió en su tumba inexistente”. De este modo, la imagen del río también cierra el libro, que comienza y termina con ella.

mi tío Salomón, hermano de mi abuelo, a principios de siglo. Su imagen desafía el futuro, su postura lo espera todo” (1996:95).



Figura 4. Cuatro detalles de *Buena Memoria*. De arriba abajo y de izquierda a derecha: “Los tres en bote”, fotograma del video “El río de la Plata”, “Prohibido permanecer en este lugar” y “El tío Salomón”, publicadas en BRODSKY, 2006.

La fotografía de su tío Salomón (y su lectura conjunta con el resto de imágenes), alude al tiempo a la fundación de la ciudad de Buenos Aires, donde la emigración fue fundamental, y a las aguas donde se arrojarían los cuerpos al mar en una catástrofe en que se mezclan los ecos de la Shoah.<sup>10</sup> Una historia compartida de inmigración y muerte en que lo oculto deviene elemento central abriendo una reflexión sobre la imposibilidad de ver y las posibilidades de mostrar<sup>11</sup>.

« **Un certain type de temps existe comme espace** » (HALBWACHS, 2008 : 53)

Hemos visto como en la imagen se superponen experiencias, temporalidades y como quienes recuerdan con ellas, como quienes escriben la historia, diría Halbswach, recurrentes, para materializar sus recuerdos, a espacios muy concretos, capaces de ser aprehendidos colectivamente, como el río, pero también como el barco. Estos lugares simbólicos e, incluso, las imágenes de los mismos son heterocronías, o, por usar de nuevo una expresión de Halbswach, una suerte de “capsulas del tiempo”. Recordemos que para el francés, cuya

<sup>10</sup> A la cual se referirá más claramente en las páginas anteriores que muestran una escultura del busto de su hermano, realizada por su madre en torno al cual ha dispuesto una menorá y unos muñequitos que representan a unos inmigrantes con la torah bajo el brazo.

<sup>11</sup> , todas estas, que tienen una gran importancia en las representaciones de Argentina desarrollando una iconografía de lo espectral, lo ausente (siluetas, fantasmas, sombras)



herencia de Leibniz es evidente, ciertas organizaciones temporales como las filiaciones y las genealogías pueden lugar a espacios y que un cierto tipo de tiempo existe (o se materializa) como espacio. (2008: 53).

La elección de estos lugares (*topoi*) nos recuerda a esa “prolongada y compleja tradición del *art of memory*”<sup>12</sup> (HUYSSSEN, 2001:10). La elección de estos espacios parece convertirse en una garantía del recuerdo a partir del cual desarrollar ese trabajo de rememoración que es continuamente evidenciado por Brodsky: este elabora sus imágenes como en un álbum, se las reapropia (salvo el video del río nada de lo que hemos visto ha sido hecho por él) pinta sobre ellas, las ordena, combina, marca sus sentidos de lectura, elabora una suerte de álbum con esa mixtura “de texto e imagen, de retórica y escritura” al que Huyssen se refiere como *memory art*.

Es la similitud de los procesos con la rememoración individual lo que quiero continuar resaltando para cuestionar finalmente si ese modo de elaborar el recuerdo no responde solamente a un deseo de inscripción en la narrativa sino también el deseo de que, quien mira sus imágenes no lo haga como un mero espectador individual sino como un sujeto inmerso en un acto de rememoración y reflexión colectiva.

Volviendo a la idea del *topoi*, hemos visto como Brodsky recurre a otro lugar simbólico: el barco, imagen de la emigración, y del exilio, de tal modo que incluso la experiencia individual, (pensemos en la imagen del viaje en barco con su hermano al Uruguay), se subordina a un inconsciente colectivo en que el agua es el lugar de la desaparición y el barco uno de los lugares emblemáticos del exilio.

Algo parecido sucede con el tren. Para verlo, volvemos sobre otra imagen de Andrés H., de nuevo una imagen de la infancia que lo muestra junto a su hermano asomándose a la ventanilla de una réplica de un tren en 1940. La imagen fue tomada en un jardín, Andrés piensa que en el zoológico, de París y, frente a ellos y de espaldas su madre, elegantemente vestida con un abrigo de piel y un corte de pelo a lo *garçon*, los observa y en su rostro puede intuirse una sonrisa pese a estar casi de espaldas a la cámara.

La imagen, que entendida como una huella de lo real, si es que puede utilizarse este término, podría ser leída como una positiva fotografía de la vida en Francia de una familia de republicanos españoles, recién reunida en París tras el fin de la Guerra Civil. Sin embargo, cuando es mostrada por Andrés, el niño de la derecha, él lo hace aludiendo a esas otras imágenes del exilio, tan grabadas en nuestras mentes, que mostraban a los niños saliendo de

---

<sup>12</sup> Sobre las técnicas denominadas *art of memory* y el papel del espacio en ella sigue siendo fundamental el texto de Francis Yates (2011).

España en abarrotados trenes desde los cuales sus padres los observaban. De nuevo, que la imagen muestre, si la vemos con atención, no solo un día de ocio sino ciertos signos de una comodidad burguesa (el pelo a lo *garçon*, las pieles, que devinieron casi una obsesión para algunas españolas, el hecho de que una familia recién exiliada contase no solo con estos momentos de ocio sino con una cámara de fotos portátil con que inmortalizarlos), una comodidad burguesa en camino de desaparecer, como la que simbolizan ciertos trenes (en el que están los niños es una réplica de uno de los lujosos vagones de la *Compagnie internationale des Wagons-lits et des Grands Express Européens*) que desaparecerían tras la Segunda Guerra Mundial que añadiría a nuestro imaginario del tren nuevas imágenes completamente opuestas a los lujos del *Orient-express*.

En cambio, al ser mostrada por Andrés, éste no se refiere a la elegancia de su madre, ni a si el zoológico le gustaba cuando era niño, sino que la recuadra con los dedos, 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 de casi medio millón de republicanos, que él también había vivido pero de la que no le queda ninguna imagen. Podemos pensar que de algún modo trata de reencontrar en esa imagen las resonancias de esa otra experiencia de la que no queda ninguna huella, como si renunciar a esa plasmación material fuera un modo de borrar su experiencia.



Figura 5. *Andrés, su hermano y su madre en un parque de París. París, 1940. Colección de la familia, conservada por el propio Andrés en su residencia de Buenos Aires.*

De este modo en la imagen se superponen varias temporalidades y experiencias: la del auténtico cruce de la frontera, en su caso en camión con su madre y su hermano, de la que no queda ninguna imagen, la de esas otras imágenes que forman su (nuestro) imaginario de esa experiencia colectiva y también su propia experiencia en este momento en el exilio que

deviene bastante positiva (Andrés recuerda que su padre daba clases de español, su madre trabajaba también. Era una época feliz: viajaban, tenía una bici, una cámara de fotos, hacían camping...) todas ellas se yuxtaponen mostrando como en la trama del recuerdo se imbrican la memoria personal y la colectiva.

Para conseguirlo, Andrés toma un pedazo de la imagen, lo aísla y lo recuadra, destruye su contexto, pero no lo hace para agrandar la imagen, para acercarse a ella, sino para poder desplazar ese fragmento estableciendo analogías, apelando a la capacidad de imaginar, de relacionar a partir de su (nuestro) inconsciente visual, movilizando una serie de parecidos formales, simbólicos, convirtiendo esta imagen en lo que Pic denomina un equivalente “morfo-poético” del *déjà-vu* (2009: 125)<sup>13</sup>.

Podemos pensar que todos estos mecanismos tienen como único fin la inscripción de la experiencia vivida en la que hoy consideramos la narración de los derrotados, una suerte de “falsificación” para la cual la imagen es un instrumento fundamental. Pese a que quien la mira parezca incapaz de ver realmente y no vea otra cosa que “imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie” (Sebal, 2004: 75).



Figura 6. Detalle de la figura 5 recuadrada por el propio Andrés.

Figura 7. SEYMOUR, David, *Réfugiés espagnols*, febrero 1939. © Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration.

Esta cita proviene de la novela *Austerlitz* de Sebald<sup>14</sup>. Texto en que la imagen del tren, y las estaciones, ocupan un papel central: a ciertas estaciones vuelve una y otra vez su protagonista (que porta el nombre de una estación de tren parisina), literalmente y a través de

<sup>13</sup> En este sentido, y continuando con los análisis de Pic (2009), es relevante la distinción entre selección para agrandar (*détail pour grossissement*) frente al mecanismo de seleccionar para desplazar (*détail pour déplacement*) tal como lo plantea Didi-Huberman (1992).

<sup>14</sup> Quizá sería más adecuado hablar de ficción materialista, en lugar de novela, como hace PIC (2009).

su recuerdo y la presencia incesante aunque sutil de trenes y estaciones en el texto hace que resuenen los ecos de los procesos de deportación y exilio.

Pero, si en el caso de Andrés (como en los demás), insistimos en estos mecanismos de desplazamiento, de relación, en las analogías desplegadas por esas correspondencias formales entre un imaginario colectivo y un inconsciente visual, es para señalar que todos esos procesos no suponen una falsificación sino que se muestran como una posibilidad, quizá la única, de acceder al pasado. Tener en cuenta el propio proceso de rememoración, la lectura conjunta la fotografía con todo aquello que sugiere, a lo que remite, permite construir una imagen, quizá la única posible, sino de su experiencia de ese día concreto, si de lo que suponen para él, mirado desde el presente, el exilio. En una célebre frase, Benjamin nos recuerda que “el signo histórico contenido en las imágenes del pasado muestra que éstas alcanzarán la legibilidad sólo en un determinado momento de su historia” (AGAMBEN, 2009: 19) y la legibilidad de estas imágenes, en este momento, solo es posible entendiéndolas como una superposición de imágenes, de experiencias, de resonancias.

**“- (...) La verdad esencial de la experiencia no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria...” (SEMPRÚN, 1995: 141)**

Por ello, quisiéramos terminar recordando un fragmento de *La escritura o la vida*:

“- (...) La verdad esencial de la experiencia no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria...

(...)

- Mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto! (1995, 141)

Para concluir que los mecanismos por los que cualquier persona trata, con ayuda de una imagen, de enfrentarse a su pasado, son siempre los mismos, lo hagan o no en busca de una creación artística. Esto, que puede parecer un comentario completamente baladí (finalmente estos artistas, como Brodsky, no dejan de ser ellos mismos personas que tratan de enfrentarse a su pasado) no lo es quizá tanto.

Estas fotografías, en cuanto fragmentos del pasado (y el fragmento es, pensemos, el punto de partida de todo historiador materialista), desatan procesos de rememoración que abren al tiempo la posibilidad de actuar como alegorías (como lo propone Benjamin, convirtiéndose una aprehensión monadológica) y, al tiempo, de abrirse a múltiples

resonancias latentes, de tal modo que se convierten, para quien recuerda, en un modo de asumir ese pasado de un modo útil a su presente, y, a quien se atreve a seguirle en ese proceso en un camino capaz de salvar esas imágenes del estatuto de documento y convertirlas en objetos de memoria (FARGE, 1989)

Se reduce la diferencia entre la practica artística y la que no lo es, y la confrontación de ambas las ilumina mutuamente, mostrando que lo que consideramos, como *Buena Memoria*, una reivindicación política y una creación poética puede conducir también a una reparación personal a través de una construcción memorial necesaria para asumir ese pasado traumático<sup>15</sup> y que, a la inversa, el proceso emprendido por Andrés, que parece un simple intento de reconstruir la historia personal no está nunca alejado de una poética ni, por supuesto, de la política.

---

<sup>15</sup> El propio Brodsky señala en entrevistas esta acción reparadora, en el mismo sentido se han expresado otros artistas de trayectorias similares como la artista argentina Lucila Quieto que, hablando de su trabajo con la fotografía, diría: “encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia” (FORTUNY, 2014).

## **Ilustraciones:**

Figura 1. “Marcelo en la fiesta”, publicada en BRODSKY, Marcelo, *Buena Memoria*. Buenos Aires: La marca, 2006.

Figura 2. *La familia de Andrés Díaz de Espada en una excursión al monte Igueldo*. San Sebastián, 1946. Colección de la familia, conservada por el propio Andrés en su residencia de Buenos Aires.

Figura 3. “Los tres en bote”, publicada en BRODSKY, Marcelo, *Buena Memoria*. Buenos Aires: La marca, 2006.

Figura 4. Cuatro detalles de *Buena Memoria*. De arriba abajo y de izquierda a derecha: “Los tres en bote”, fotograma del video “El río de la Plata”, “Prohibido permanecer en este lugar” y “El tío Salomón”, publicadas en BRODSKY, 2006.

Figura 5. *Andrés, su hermano y su madre en un parque de París*. París, 1940. Colección de la familia, conservada por el propio Andrés en su residencia de Buenos Aires.

Figura 6. *Detalle de la figura 5 recuadrada por el propio Andrés*.

Figura 7. SEYMOUR, David, *Réfugiés espagnols*, febrero 1939. © Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration. Paris.

## Bibliografía:

- ALONSO RIVEIRO, Mónica, (2017), “Una historia de profecías. La imagen de la infancia como umbral a la experiencia colectiva”, *Sans Soleil*, 9, pp. 6-25.
- AGAMBEN, Giorgio, (2009), “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 17-31.
- BAUDELAIRE, Charles, (1986), *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter, (2006a), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras I*, 2, Madrid, Abada.
- (2006b), “Hacia la imagen de Proust”, en *Obras II*, 1, Madrid, Abada.
- (2006c), “Calle de dirección única”, en *Obras IV*, 1, Madrid, Abada.
- (2013), *Baudelaire*, Paris, La fabrique.
- (2016), *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- BORGES, Jorge Luis, (1980), “El informe de Brodie” en *Prosa Completa*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, pp. 430-436.
- BRODSKY, Marcelo, (2006), *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, Bernd (dir.), *Topographies du souvenir. « Le livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 129-141.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Minuit.
- FARGE, Arlette, (1989), *Le gout de l’archive*, Paris, Minuit.
- FORTUNI, Natalia, (2014), *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa.
- GINZBURG, Carlo, (1989), *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa.
- HALBWACHS, Maurice, (2008), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Etude de mémoire collective*, Paris, PUF.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A., (2012), *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas.
- HUYSEN, Andreas, (2001), “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en BRODSKY, Marcelo, *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La Marca, pp. 7-11.
- PIC, Muriel, (2009), *W. G. Sebald- L’image papillon*. Paris, Presses du Réel.
- SEBALD, W. G. (2004), *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama.
- SEMPRÚN, Jorge (1995), *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets.
- SZONDI, Peter, (2013), “L’espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin”, *Revue germanique internationale*, 17, pp. 137-150.
- VAN ALPHEN, Ernst (2009), “Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad”, *Estudios Visuales*, 6, pp. 30-47.
- YATES, Francis, (2011), *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela.