



# Desalojo

Revisión posmemorial del trauma a través  
del archivo para una producción documental

Enrique Tarazona

Dirigido por Carlos Martínez Barragán  
Trabajo Fin de Máster \_ Tipología 4

Valencia, Noviembre de 2020  
Máster en Producción Artística

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts de Sant Carles

## RESUMEN

En la actualidad, sucesos de la guerra civil española aún resuenan con virulencia en nuestro panorama sociocultural y político. Son muchas las heridas que siguen abiertas desde el periodo traumático. La propuesta del olvido, como mecanismo de alivio para el dolor, no parece estar contribuyendo a su cicatrización. El conflicto nos precede a los que somos de segunda y tercera generación de la guerra, somos víctimas indirectas del horror, y por ello somos incapaces de acceder al pasado a través de nuestros recuerdos. Nos encontramos con la necesidad de apoyarnos en la memoria ajena para poder acceder a los discursos que narran los sucesos de la guerra y su posterior dictadura. Es precisamente en este revisionismo de la historia a través del testimonio de quienes sí vivieron el horror, donde se desarrolla el proyecto: *Desalojo*. Un documental que, a través de la apropiación de archivos y recopilación de discursos, narra las vivencias de dos hermanas cuya infancia estuvo marcada por la guerra. Las memorias de ambas mujeres son recogidas en la vivienda donde ellas habitaron durante este episodio amargo de sus vidas, siendo este el escenario principal donde se desarrolla la trama. Los objetos, espacios y fotografías que se hayan en la vivienda, acompañadas por las narraciones de las que una vez fueron sus inquilinas nos permiten hacer un recorrido genealógico. En nuestra propuesta documental, adoptamos la posmemoria como método de indagación sobre el pasado por vías antagónicas al historicismo positivista – apostado por derrocar los discursos establecidos, adoptar una posición crítica y proponer nuevos métodos de reconciliación con el trauma.

**PALABRAS CLAVE:** Posmemoria – Memoria – Trauma – Horror – Historiografía – Imagen

## ABSTRACT

In recent times, events of the Spanish Civil War still resonate with virulence in our socio-cultural and political scene. There are still many open wounds since the horror period. The proposal of forgetting, as a pain relief mechanism, does not seem to be healing these wounds. This conflict precedes us, we are indirect victims of the horror, and therefore we are unable to access the past from our own memories. We find ourselves with the need to rely on the memory of others as a method to access the discourse that narrates the events of the war and its subsequent dictatorship. In this revisionism of history through the trauma of those who did experience horror, the project *Eviction* is developed. A documentary that through means of appropriation, archival work, and compilation of memories, narrates the experiences of two sisters whose childhood experiences were stained by war. The memories of both women are collected in the house where they lived during this bitter episode of their lives. This residence is also the main stage where the plot unfolds. Objects, spaces and photographs inside the house help us create an archival that, complemented by the narratives of those who were once tenants, allow us to recompose a genealogical journey and offer us the possibility of looking back through nostalgia as opposed to traditional historiography means. In our documentary we aim to propose new ways of reanalyzing the past that contribute to the overthrown of established discourses, adopting a critical position and proposing new methods of our reconciliation with trauma.

**KEY WORDS:** Postmemory - Memory - Trauma - Horror – Historiography – Image

A Carlos Barragán por acompañarme en este proceso

A Sergio Martín por guiarme durante esta etapa

A Concha y Trinidad Martínez por permitirme adentrarme en sus recuerdos

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
1.1 OBJETIVOS	9
1.2 METODOLOGÍA	10
<b>2 MARCO CONCEPTUAL: HISTORIOGRAFÍA, POSMEMORIA Y DOCUMENTAL</b>	<b>12</b>
<b>2.1 GENEALOGÍA HISTORICISTA: CAMBIOS DE PARADIGMA</b>	<b>13</b>
2.1.1 HISTORICISMO - PRECISIONES SOBRE LAS CRÍTICAS A LA HISTORIA	14
2.1.2 UN MOVIMIENTO ANTI-HISTORICISTA: EL DEVENIR FRENTE A LA HISTORIA	17
2.1.3 REMOVIENDO LOS ESCOMBROS: EN DIÁLOGO CON BENJAMIN Y HUYSEN	19
<b>2.2 GENEALOGÍAS POSMEMORIALES</b>	<b>23</b>
2.2.1 INTRODUCCIÓN A LA POSMEMORIA	23
2.2.2 LO FANTASMAGÓRICO: UN ACERCAMIENTO A LAS PRÁCTICAS REPARATIVAS	26
2.2.3 EL NARRADOR HERIDO Y SU ESCUCHA	27
2.2.4 REPRESENTACIÓN DEL HORROR	29
2.2.5 ACOGIDA DEL TÉRMINO EN EL CONTEXTO POSHOLOCAUSTO	33
2.2.6 DISENSO EN TORNO A LA POSMEMORIA	34
<b>2.3 POSMEMORIA: UN ACERCAMIENTO HACIA LOS ESTUDIOS VISUALES</b>	<b>38</b>
2.3.1 ARCHIVO FAMILIAR: IMAGEN MEMORIA	38
2.3.2 EL DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA DE HACER HISTORIA	43
2.3.3 DESPUÉS DE AUSCHWITZ: CREACIÓN A PARTIR DEL TRAUMA	47
2.3.4 GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: UNA MIARADA AL PACTO DE SILENCIO	54
<b>2.4 CASOS DE ESTUDIO Y REFERENTES AUDIOVISUALES</b>	<b>60</b>
2.4.1 UN ACERCAMIENTO A LA CREACIÓN AUDIOVISUAL POSDICTATORIAL	61
<b>DESARROLLO DE <i>DESALOJO</i></b>	<b>66</b>
<b>3.1 ESTUDIO CONCEPTUAL Y MOTIVACIÓN</b>	<b>68</b>
<b>3.2 METODOLOGÍA Y PROCESO DE TRABAJO</b>	<b>72</b>
3.2.1 PREPRODUCCIÓN	73
3.2.1.1 <i>PERFORMANDO EL ARCHIVO</i>	73
3.2.1.2 <i>PLANIFICANDO EL RODAJE</i>	76
3.2.1.3 <i>MATERIAL APROPIADO</i>	77
3.2.2 PRODUCCIÓN	77
3.2.3 POSTPRODUCCIÓN	79
3.2.3.1 <i>MONTAJE LATERAL</i>	79
3.2.3.2 <i>EDICIÓN</i>	81
3.2.4 PROPUESTA FINAL	82
<b>3.3 ANÁLISIS</b>	<b>83</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>85</b>
<b>5. ANEXOS</b>	<b>88</b>
<b>6. REFERENCIAS</b>	<b>135</b>
6.1 BIBLIOGRAFÍA	135
6.2 WEBOGRAFÍA	139
6.3 FILMOGRAFÍA	141
6.4 ÍNDICE DE IMÁGENES	142

Sobre el sufrimiento no se equivocaron  
los Viejos Maestros: qué bien comprendían  
su posición humana; cómo sucede  
mientras alguien come o abre una ventana o sólo pasea por ahí; (...)  
En el "Ícaro" de Bruegel [fig. 1], por ejemplo: cómo todo se aleja  
tan tranquilamente del desastre; tal vez oyó  
el labrador la caída, el grito desolado,  
pero para él no fue gran cosa; el sol brilló como debía  
en las pálidas piernas hundiéndose en el agua;  
y el barco delicado y elegante que algo increíble debió ver  
-un joven cayendo del cielo-  
tenía su itinerario, y siguió en calma su curso  
(Auden, W. 1939)



Figura. 1 *Paisaje con la caída de Ícaro* (1554-55), Pieter Brueghel el Viejo

# 1. INTRODUCCIÓN

*Desalojo*, se fundamenta en la voluntad de acercarse a la memoria traumática de nuestros antepasados – sobrevivientes de una guerra - adoptando la imagen como mecanismo, no para volver a hacer sangrar las heridas, sino para evitar que ese dolor se propague a las siguientes generaciones. El documental, toma como eje central una vivienda deshabitada que esta íntimamente relacionada con un cercano contexto familiar. La vivienda dio cobijo a dos familiares cercanos durante la guerra civil española. Tras el fallecimiento de la última inquilina y propietaria de dicha vivienda, ésta es puesta a la venta, tras una incómoda y longeva situación de disputa por sus correspondientes herederos. Este complejo habitacional, que de alguna forma unifica todas las ramas de *Desalojo*, lo consideraremos como el escenario principal de esta obra audiovisual, y será ésta la que de paso a la entrada de los personajes que narrarán su historia. El proyecto documental se construye a base de fragmentos, yuxtaponiendo imágenes en orden anacrónico para así poder hacer una mirada hacia atrás y recomponer ya no solo la historia de la vivienda sino la memoria de sus inquilinos. Esta obra fílmica entrelaza lo personal con lo colectivo, la historia con la memoria – con la recopilación de testimonios de las víctimas la guerra civil española y la dictadura franquista que le sucede.

El objetivo de este proyecto es indagar en la memoria ajena como vía para la reconstrucción de un pasado marcado por el horror, un dolor que nos precede, pero cuyas ruinas aún se hacen visibles en nuestro presente. *Desalojo*, como ejercicio posmemorial, hace uso de métodos alternos de indagación sobre la memoria para deconstruir y recomponer la historia a través de los testimonios de los vencidos. Para ello, proponemos una investigación empírica en la que nos nutrimos de las narraciones y locuciones de las víctimas para desarrollar un recorrido a través de la memoria. En este caso, la vivienda actúa como vehículo, y nos conduce a estos contenidos sensibles de una forma menos intrusiva. El hogar, ha tenido un uso alegórico que nos ha permitido acceder a esas historias de una forma sutil y menos perniciosa para quienes aparecen en ella. De este modo, la vivienda interpreta a el personaje principal, dejando a la guerra el papel secundario de la trama. Hacemos uso de este doble enfoque para poder acceder al trauma de las víctimas sin que estas se sientan incapaces de hablar sobre ellas.

El proyecto se compone a través de dos trabajos que, a pesar de compartir un mismo hilo narrativo, se encuentran diferenciados en sus formatos de expresión. El primero de estos se formaliza en un archivo de imágenes compuestas por fotografías tomadas durante todo el siglo XX encontradas en la vivienda de quienes la habitaron con el paso de los años. Las viejas imágenes se ven complementadas por fotografías que realizamos en el interior de la casa con dos hermanas, protagonistas de *Desalojo*: Concha y Trinidad Martínez. Todas estas fotografías compondrán un foto-archivo colectivo de retratos, objetos y espacios que contengan un valor sentimental. Las imágenes, presentes y pasadas, construyen un discurso dialectico que luego se verá reflejado en la propuesta audiovisual. La segunda fase y principal trabajo de este proyecto final de máster es el documental *Desalojo*, que se nutre principalmente del material recopilado en el primero. La propuesta audiovisual se realiza a través de las locuciones de las ya mencionadas protagonistas que narran como fue su niñez bajo los techos de la susodicha casa durante el periodo de guerra. Una parte esencial de *Desalojo* es la trama que se crea entre las dos protagonistas, que, a pesar de haber vivido en el mismo complejo familiar durante su infancia, hoy, mantienen posiciones antagónicas cuando se les pregunta sobre el pasado. Cuando se trata de abordar el trauma encontramos disenso en sus discursos.

Es importante esclarecer aquí, en los inicios de este documento, algunas especificaciones técnicas y narrativas para que su lectura sea fluida y se eviten posibles confusiones. Para la comprensión de este trabajo considero esencial hacer un pequeño árbol genealógico de aquellos que aparecen o son mencionados en el documental para una mejor comprensión de la historia de la casa, la de los que la habitaron en ella y mi relación con estos. *Desalojo* es un ejercicio audiovisual en el que abordamos el periodo infantil de Concha y Trinidad

Martínez – abuela y tía-abuela del director – durante su estancia en una casa de su contexto familiar durante la guerra civil. Este documento está redactado en su mayoría en una combinación entre primera persona del plural dado el carácter e implicación personal con el proyecto además de hacer uso de la tercera persona cuando hacemos alusión al autor de los trabajos realizados para adaptarnos a un marco académico. Sin embargo, nos permitimos usar primera persona del singular en un apartado en concreto en el que abarcamos el estudio conceptual y la motivación detrás de nuestro proyecto para adaptar el discurso a un contenido íntimamente vinculado a nuestro contexto familiar.

El trabajo que nos disponemos a analizar se apoya generosamente en los conocimientos tanto técnicos como teóricos que hemos obtenido en asignaturas como *El Lenguaje del Vídeo en la Práctica Artística Contemporánea*, *Fotografía Digital*, *Tendencias del Cine Contemporáneo* e *Instalación Audiovisual*, cursadas durante la realización del Máster. *Desalojo* se enmarca en la tipología 4 del trabajo final del *Máster de Producción Artística* en la Universidad Politécnica de Valencia - consistiendo en la realización de una producción artística original y acompañada por su fundamentación teórica. El método de citación empleado se rige bajo las normas APA, para adoptar un modelo de citación congruente en el transcurso de la investigación. Este proyecto propone consolidarse en un largometraje que abarque desde los inicios de la guerra civil hasta la venta y reconstrucción de la vivienda. El documental aspira a mostrar un recorrido visual de la historia que acompaña tanto a la vivienda como la memoria de quienes vivieron su infancia en ella. Sin embargo, este objetivo está pensado alcanzarse en la posteridad, dado que la venta y reconstrucción de la vivienda aún está en proceso. Por ello, para poder presentar el proyecto bajo las fechas acotadas por la universidad y dadas las limitaciones que ofrecen estas circunstancias pandémicas bajo las que nos vemos obligados a presentar este proyecto, adaptamos el trabajo audiovisual en un formato digital provisional compuesto por un archivo virtual y un documental. Por lo tanto, *Desalojo* debe considerarse como un trabajo en curso y no como obra finalizada por dos motivos. El primero, debido a que tanto el archivo como la propuesta audiovisual se seguirán trabajando a medida que los acontecimientos se desarrollen dentro de la vivienda y ésta sea reconvertida en un nuevo espacio y, el segundo, a consecuencia de las limitaciones impuestas en el estado de emergencia actual.

## 1.1 OBJETIVOS

*Desalojo* tiene como objetivo principal desarrollar una propuesta audiovisual de carácter documental basado en la recuperación de memoria a través del trauma ajeno. Recopilando los testimonios de las víctimas de la guerra civil española dentro de la vivienda donde los eventos trascurrieron. La intencionalidad de este proceso tiene un fin crítico, ya que propone un método alternativo de análisis del pasado, una propuesta que toma como punto de partida la crítica al método historicista-positivista como método para la reconciliación de los frentes. En este proyecto, tanto la parte artística como la teoría han estado ligadas constantemente para desarrollar una red intertextual que comparta un discurso rizomático de significación; sin embargo, para marcar unas pautas específicas de acción, las dividiremos en sus respectivas categorías.

Para el desarrollo de objetivos académicos podemos distinguir entre las siguientes especificaciones:

- Identificar el estado de la cuestión a través del estudio genealógico de los conceptos clave propuestos: trauma, posmemoria y prácticas documentales.
- Analizar y comparar las aproximaciones teóricas y prácticas que se han llevado a cabo para contextualizar la posmemoria.
- Estructurar un marco histórico y geopolítico de representaciones del trauma a través de las prácticas audiovisuales.
- Recopilar una bibliografía que aporte solidez al estado de la cuestión.
- Realizar una base filmográfica de propuestas documentales relacionadas con la representación del horror.

Con respecto a objetivos específicos – relacionados con la producción artística – para la realización del documental nos guiamos por pautas concretas a seguir que nos permitan seguir un flujo de trabajo en un orden cronológico.

- Recopilar fotografías familiares encontradas en la vivienda e identificar a los sujetos que aparecen en ellas.
- Realizar retratos a las protagonistas y fotografiar el interior de la vivienda.
- Realizar prácticas archivísticas con la yuxtaposición de las fotografías encontradas con las tomadas.
- Planificar un esquema de rodaje que nos permita documentar el interior de la vivienda y los testimonios de sus antiguas inquilinas.uj

- Apropiarnos de metraje grabado durante de la guerra civil española.
- Organizar todo el material fílmico recopilado, tanto el contenido propio como el apropiado, en una línea de montaje discursivo.
- Analizar, posteriormente, el documental en base a los resultados obtenidos.
- Difundir la propuesta audiovisual a través de plataformas de difusión para su proyección en espacios académicos y lúdicos.

## 1.2 METODOLOGÍA

La metodología empleada en el desarrollo de este proyecto se ha visto modificada en su transcurso, para así poder adaptarse a las distintas necesidades de cada apartado. Sin embargo, *Desalojo* podría considerarse en su mayoría como una investigación hermenéutica de carácter tanto empírico como epistemológico. Los motivos por los que las estrategias metodológicas encuentran variaciones en el desarrollo de la investigación se fundamentan en la naturaleza misma del estado en cuestión. Dada que la acción principal que empleamos en el documental es una mirada atrás, como vía para emprender este viaje lo hacemos por dos caminos: primero desde el personal, consultado la memoria, y segundo desde lo común, adoptando un método más cercano a la posmemoria. Sin embargo, es la combinación de ambos métodos lo que nos ha permitido realizar una estructura sólida y fundamentada para este proyecto en su conjunto.

En el desarrollo de este proyecto empezamos por delimitar un marco teórico que nos sirva de base, en la que a posteriori cimentaremos nuestro documental. Para ello, acotamos unos marcos conceptuales que se encuentren dentro de un quehacer histórico donde podamos adquirir conocimientos y referentes que nos ayuden a trabar las temáticas relacionadas con la historia, la memoria y su acercamiento a través de los estudios visuales. Para defender nuestro posicionamiento, partimos de una conceptualización de los términos: memoria, historia y práctica documental. Una vez identificadas las nociones generales que componen el término: posmemoria, analizamos su validez y acogida en el contexto de los estudios historiográficos actuales. En este punto desarrollamos una genealogía del recorrido y evolución del término, a la vez que exponemos a los teóricos que lo han adoptado o rechazado y manifestamos sus motivaciones.

Posteriormente seguiremos analizando el concepto en cuestión, pero ya no desde un punto de vista hermenéutico sino desde el campo de lo visual. Haremos un recorrido que identifique formas en las que representar el horror y examinaremos si la imagen es una

forma ética de hacerlo. Esta exploración se apoya en ejemplos prácticos como método de análisis. Una vez abordado el uso de la posmemoria en un imaginario visual, nos permitiremos acercarnos a las prácticas posmemoriales que se han desarrollado en el contexto español para abordar el trauma de la guerra civil.

Tras esta primera etapa en la que desplegamos el mapa teórico que aborda la memoria heredada del horror y sus implicaciones en el contexto audiovisual, nos disponemos a buscar espacios comunes que nos permitan enfrentarnos a la posmemoria desde la práctica documental. En los primeros contactos con la vivienda y nuestro entorno familiar nos disponemos a realizar una recolecta de datos historiográficos, documentos, fotografías y testimonios que nos permitan planificar nuestro trabajo archivístico y audiovisual. El ensamblaje de todos los objetos de estudio, integrados junto a material de apropiación, nos permiten generar una colección de imágenes de las cuales se nutre la propuesta documental. El contenido apropiado que incorporamos en nuestro documental, nos sirve tanto como objeto de estudio, como ejercicio de resignificación visual.

En este punto ya nos adentramos en la sección más laboriosa que sería la de organizar un plan de rodaje y su posterior ejecución. Aquí se detallan tanto las preguntas de los entrevistados, como las localizaciones de rodaje, el equipo empleado para su realización y un plan de acción que nos permita llevar a cabo el proyecto. Una vez obtenidos los testimonios e imágenes, nos disponemos a realizar un ejercicio de montaje acorde con los discursos que hemos constatado en la investigación teórica. La postproducción de nuestro documental es crucial, ya que aquí se reagrupan todas las líneas de trabajo que hemos implementado en el transcurso de este proyecto. En este tramo final, trabajamos métodos de difusión digitales para su visualización tanto en un archivo de imágenes como en el documental. En el último eslabón de este largo recorrido, nos disponemos a hacer una recopilación de todo el trabajo ejecutado tanto en su forma teórica como práctica, en un escrito que nos permita ser evaluados desde un contexto académico.



**2 MARCO CONCEPTUAL:  
HISTORIOGRAFÍA, POSMEMORIA Y  
DOCUMENTAL**

## 2.1 GENEALOGÍA HISTORICISTA: CAMBIOS DE PARADIGMA

En los siguientes capítulos realizamos una breve genealogía del historicismo y su desarrollo hasta la actualidad, los motivos por los que realizamos este recorrido, se fundamentan en la necesidad de introducir los mecanismos que se han empleado desde finales del siglo XIX para hablar de lo que sucedió en el pasado, y así poder replantear estas estructuras de pensamiento y someterlas a un estudio crítico. Esto nos servirá como base para introducir métodos alternativos utilizados en la actualidad desde los estudios culturales.

## 2.1.1 HISTORICISMO - PRECISIONES SOBRE LAS CRÍTICAS A LA HISTORIA

El historicismo que conocemos hoy, nace en el siglo XIX a través de historiadores alemanes que ejecutan una búsqueda del conocimiento del hombre a través del tiempo. Esta corriente de pensamiento es impulsada por la obra de Wilhelm Dilthey, a raíz de su distinción entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu. Su estudio está relacionado con el pensamiento antropológico ya que adscribe la historicidad al hombre y sus producciones bajo las influencias del espíritu (Dilthey, W. 1944 p.34-44). Hasta este momento, el método empleado para el desarrollo del conocimiento humanístico - y así dotarle de una cierta objetividad - era copiar el modelo científico. Este procedimiento positivista, comenzaba a ser considerado como una estructura insuficiente para el desarrollo del conocimiento en su plenitud. Por ello, finales del siglo XIX emerge una crisis del pensamiento en occidente, fundamentada por una actitud de regreso que se origina a causa de la revitalización religiosa y sentimientos nacionalistas. Este clima deriva el abandono del modelo clásico, y se ve reemplazado por una voluntad de reidentificar el pasado histórico y la búsqueda de un nuevo estilo.

Este reciente modelo historicista se opone al positivismo, ya que propone el método de la razón para desarrollar el pensamiento. Es una doctrina que parte de los acontecimientos, de la experiencia y por ello se ve reflejadas en la teoría del conocimiento *a posteriori*, propuesta por René Descartes (2003 p.136-138). Se sobrentiende entonces, que el historicismo es una consecuencia de los hechos que ejecutan los hombres a través del tiempo. El historicismo es una rama del pensamiento que se extiende y divide en numerosas categorías que ofrecen diversos pensadores, sin embargo, para el desarrollo de este escrito nos centraremos en dos de sus vertientes más influyentes, las anti-naturalistas y las pro-naturalistas (Deleuze, G. 2005, p. 206).

El historicismo anti-naturalista, niega la posibilidad de aplicar el método científico para un análisis histórico. Considera que la historia consiste en un conjunto de acciones humanas realizadas sucesivamente en el tiempo y con resultados relacionados entre si. Esta doctrina entiende que los fenómenos sociales no se pueden conocer del mismo modo que conocemos las ciencias naturales. Los historicistas más románticos consideran que la historia es única en cada momento y es irrepetible. Por lo tanto, no es posible desarrollar una ley natural de la historia. En cambio, el historicismo pro-naturalista considera que es posible, mediante un análisis del pasado, el descubrimiento de leyes de cambio social que determinen el futuro. Los pro-naturalistas consideran que las revueltas sociales no son

posibles de predecir la misma exactitud que la astronomía lo hace con los eclipses solares, sin embargo, gracias a los ejemplos del pasado el devenir sí puede hacerse visible si está sujeto a un estudio historicista (Marangi, A. 2017, p.79). El modelo pro-naturalista fue apoyado por Carl Marx [fig. 2] en *El Capital*, como parte de su crítica a la filosofía como una forma de interpretar al mundo de forma pasiva y su fracaso frente a la ejecución de un cambio.

*“Una nación debe y puede aprender de otra. Incluso en el caso en que una sociedad haya llegado a descubrir la pista de la ley natural que preside su movimiento —y la finalidad de esta obra es descubrir la ley económica que mueve la sociedad moderna— no puede saltar ni suprimir por decreto sus fases naturales del desarrollo. Pero puede acortar y hacer menos doloroso el parto”* (Marx, K.1975 p.90).

La utopía socialista que propone Marx se nutriría del aprendizaje mediante un constante desarrollo del pensamiento historicista. Partiendo de una visión holística del desarrollo intelectual, el filósofo alemán creía en la posibilidad de efectuar cambios sociales aprendiendo de los errores del pasado. Por ello, Marx habla de la existencia de una dirección determinada de la historia y aunque ese fin es inmodificable, sí es posible efectuar cambios para acelerar su llegada.

Este discurso se ve rivalizado por Karl Popper [fig. 3] en *Miseria del Historicismo*, donde hace una alusión al libro de Marx: *La Miseria de la Filosofía*. Aquí, Popper interpreta al historicismo como una forma de filosofía que plantea que la historia puede ser anticipada, previniendo su direccionalidad, y en el que uno puede analizar los procesos de cambio (Popper, K. 1973 p.6-9). Adoptando una contraposición a los planteamientos hegelianos de Marx, Popper consideraba que la historia, en su devenir es impredecible ya que ésta esta sujeta al conocimiento que va adquiriendo la sociedad con el tiempo. *“No puede haber una teoría científica del desarrollo histórico”* (Popper, K. 1973 p.12). El filósofo austriaco, consideraba que el discurso marxista comprendía una imposibilidad lógica, ya que, si las predicciones del futuro fuesen posibles no se estaría generado conocimiento. Él comprendía que el avance del conocimiento estaba ligado a la experiencia adquirida por la humanidad, y esto solo era posible a través del tiempo. Por ello, Popper consideraba que la propuesta de Marx implicaba una destrucción del conocimiento científico, ya nos permita conformar hipótesis no expuestas a ser contrastadas. La ciencia, fundamentada en el racionalismo crítico, sí permite un avance del conocimiento, ya que está sujeta a falsificación, por lo tanto, el historicismo no puede conducir más que a un anti-historicismo (Popper, K. 1973 p.88). *“...los holistas [utópicos] no solo se proponen estudiar la totalidad de nuestra sociedad por*

Desalojo. Enrique Tarazona

*un método imposible, se proponen también controlar y reconstruir nuestra sociedad 'como un todo'* (Popper, K. 1973 p.93).

Como alternativa al historicismo Marxista, Popper propone una tecnología social fragmentaria, un contraejemplo. Frente a una utopía social que ayude a frenar los *dolores de parto*, Popper propone efectuar cambios pequeños y contrastarlos. El filósofo consideraba que evitando metas finales también se evitaba la destrucción del pensamiento crítico y que solo a través de cambios paulatinos sujetos a un racionalismo crítico, se podía hacer un uso apropiado de la historia (Popper, K. 1973 p.56-77).

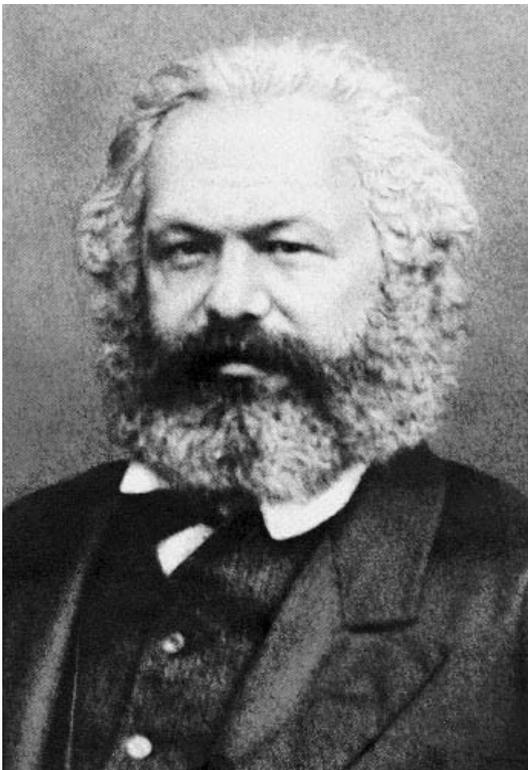


Figura. 2. Fotografía de Karl Marx

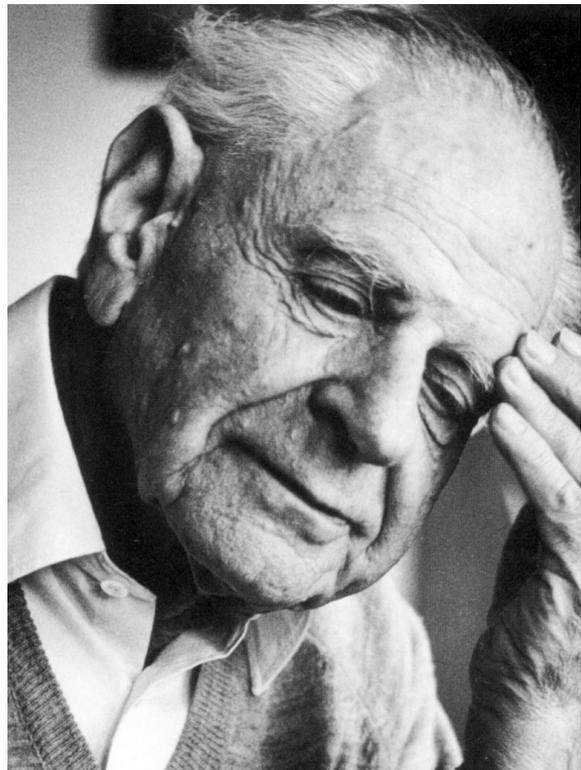


Figura. 3. Fotografía de Karl Popper

## 2.1.2 UN MOVIMIENTO ANTI-HISTORICISTA: EL DEVENIR FRENTE A LA HISTORIA

En concepto nace en la década de los años sesenta a raíz del debate - aún presente - de la historiografía y su poca inclusividad a la hora de abordar el pasado. El modelo historiográfico establecido sufría una crisis y crecía el interés por explorar nuevas formas de comunicarnos el ayer; apelando a los estudios culturales y así desjerarquizar los metarrelatos que, hasta entonces, habían dominado el conocimiento histórico. La concepción del término *historia con mayúsculas* sufrió algunas transformaciones, emprendió un viraje hacia nuevos objetos de estudio que apostaban por las minorías. (Burke, P. 1993 p.11-12) En este momento, la *Nouvelle Histoire* comienza a tener un rol importante en los modos de hacer historia. El origen de este concepto de la “nueva historia” empieza a gestarse en 1929, con la revista francesa *Annales: économies, sociétés, civilisations*, editada por Marc Bloch y Lucien Febvre, aunque el concepto no obtuvo su consolidación hasta que Fernand Braudel y Jacques Le Goff la teorizaron. Peter Burke definió la *Nueva Historia* como: “*una historia escrita como reacción deliberada contra el ‘paradigma’ tradicional*” (Burke, P. 1993 p.16). El concepto llega a alcanzar una gran magnitud y se establece de forma global desde los años 1970 y 1980.

*“(…) nuevos historiadores se interesan por la historia desde abajo», es decir, por las opiniones de la gente corriente y su experiencia del cambio social. La historia de la cultura popular ha sido objeto de considerable atención. Los historiadores de la Iglesia comienzan a examinar su historia tanto desde abajo como desde arriba. Igualmente, los historiadores del pensamiento han desviado su atención de los grandes libros o las grandes ideas -el equivalente a los grandes hombres-, dirigiéndola a la historia de las mentalidades colectivas o a la de los discursos o «lenguajes»”* (Burke, P. 1993 p.18).

La historia hace una deriva de lo universal a lo individual, de lo universal a lo particular. Dando voz a los grupos minoritarios y escuchando a la cultura popular. Este nuevo acercamiento al historicismo también se hace desde nuevos frentes, nuevos ángulos metodológicos que abren a nuevas disciplinas. Las fuentes de investigación, que antes, en la vieja historia, se resumían a documentos oficiales archivados, se abren y adoptan nuevas formas. Los testimonios orales, que hasta este momento habían sido despreciado y considerado como inválidos por el historicismo anti-naturalista, ahora son admitidos como métodos de testificación (Quílez, L. 2014). El historicismo tradicional, atado a los discursos monolíticos e incuestionables, eran excluyentes de todo método de hacer historia que adoptase forma de documento oficial, desprestigiando así las *microhistorias* (Cruz, 2005,

p.104). Los relatos personales, los testimonios de naturaleza subjetiva no persiguen una totalidad, ni ser considerados como discurso universal e inequívoco. Opuesto a lo que había sugerido tradicionalmente la historiografía, los micro-relatos ofrecen un discurso más recogido e indiscreto. La nueva historia asume su falta de neutralidad, ya que el testimonio parte de una perspectiva personal que debe coexistir con una multiplicidad de discursos heterogéneos que, a su vez, obtienen la misma validez. Este reciente método de entender la historia rechaza las pretensiones de objetividad que había tenido el historicismo en el pasado (Quílez, L. 2014). De nuevo, Burke explicaba como “*nos hemos desplazado de la Voz de la Historia a la heteroglosia, definida como un conjunto de “voces diversas y opuestas”*” (Burke, P. 1993 p.22).

*“Pierre Nora observa que la memoria colectiva —entendida como «lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien lo que estos grupos hacen del pasado»— puede, a primera vista, oponerse casi palabra por palabra a la memoria histórica, así como una vez se oponían memoria afectiva y memoria intelectual. Hasta nuestros días, «historia y memoria» habían estado sustancialmente confundidas, y la historia parece haberse desarrollado «sobre el modelo de la recordación, de la anamnesis y de la memorización». Los historiadores brindan la fórmula de las «grandes mitologías colectivas», yendo de la historia a la memoria colectiva. Pero toda la evolución del mundo contemporáneo, bajo la presión de la historia inmediata, fabricada en gran parte al abrigo de los instrumentos de la comunicación de masas, marcha hacia la fabricación de un número siempre mayor de memorias colectivas, y la historia se escribe, mucho más que hacia adelante, bajo la presión de estas memorias colectivas. La llamada historia «nueva», que se emplea para crear una historia científica derivándola de la memoria colectiva, puede interpretarse como «una revolución de la memoria» que hace cumplir a la memoria una «rotación» en torno de algunos ejes fundamentales”* (Le Goff, J. 1991 p.178-179).

## 2.1.3 REMOVIENDO LOS ESCOMBROS: EN DIÁLOGO CON BENJAMIN Y HUYSSSEN

Frente a la concepción de Historia con mayúsculas, la figura de Walter Benjamin [fig. 4] destaca por posición crítica radical contra la *razón histórica* y oposición a una lectura teleológica del pasado. Los textos del filósofo ponían a juicio el mito de la idea de progreso y propone una renovación del método historicista. En su propuesta del *remirar* (Benjamin, W. 2008), Benjamin cree en la importancia de volver atrás, pero con otra mirada, buscar en el pasado desde una posición ética, moral y política. Hacer levantar el polvo removiendo los escombros, “*es necesario pasar el cepillo a contrapelo por la Historia con mayúsculas*” (Benjamin, W. 2008). El autor alemán creía en el suceder histórico como un *continuum* de la historia, donde el pasado, presente y futuro no presentan una estructura lineal, sino que el pasado se imbrica con el presente. Se opone a pensar en la historia como un *tiempo pasado*, concluido y superado como tradicionalmente se había leído. Rechaza la historia contada de forma oficial, en su lugar, Benjamin es partidario de pensar la historia en términos no absolutos. Desde su punto de vista, la historia, está llena de olvidos y episodios no escritos, la de los vencidos. Esta interpretación la denominó: *tiempo abierto*, y su uso implica hacer una lectura anacrónica del pasado donde las líneas temporales se solapan de forma vertical (Benjamin, W. 2008).



Figura. 4. Fotografía de Walter Benjamin



Figura. 5. Fotografía de Andreas Huyssen

Sus críticas también se centran en el uso exclusivo de los documentos oficiales como monopolio del conocimiento histórico, o como Benjamin lo denomina *historia escrita por los vencedores* (Benjamin, W. 2008). Según el filósofo alemán, la figura del historiador tiene la responsabilidad de *hacer reaparecer los fantasmas del pasado*, y así incluir fragmentos que hasta ahora habían permanecido ocultos. En su Tesis VII de: *Tesis sobre el concepto de la historia*, Benjamin considera que “no hay documento de cultura que no sea a su vez, documento de barbarie” (Benjamin, W. 2008). El filósofo habla de la historia como relato construido por los vencedores, una narrativa construida y transmitida sobre las tumbas de los que dejan atrás. Dejando olvidadas las memorias de los caídos como método de blanqueamiento y convirtiendo la voz de los vencedores en discurso totalitario. Para combatir esto, Benjamin, propone *vergangenheitsbewältigung*, traducido significa “hacer frente al pasado” (Benjamin, W. 2008). Siguiendo el mismo discurso, en su novena tesis, le atribuye una imagen al sentimiento melancólico transmitido por las ruinas de lo que algún día fue.

*“Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus [fig. 6]. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”* (Benjamin, W. 1940 tesis IX).

Aquí, Benjamin, como gran defensor de lo *visible*, establece un discurso transgresor con el pasado, no solo por las motivaciones revisionistas con las que se acerca a él, sino por hacer uso de una imagen como método de hacer historia. De este modo, se podría reformar la disciplina histórica mediante el uso de nuevos métodos, haciendo frente a la ilusión de progreso.

Este paradigma es extrapolable a nuestro presente. En la actualidad, los estudios historiográficos se ven respaldados por una sociedad que parece estar íntimamente vinculada a la nostalgia. Siguiendo las mismas líneas, Andreas Huyssen [fig. 5], realiza un análisis sobre la cultura modernista - una cultura impulsada por lo que podría denominarse *futuros presentes* (Huyssen, A. 2002, p.4). Aquí, el pensador remite a la preocupación e interés creciente por la memoria histórica. Según el filólogo alemán, el motor que conduce

esta transición se vería impulsada por los masivos procesos de descolonización y democratización de diversos países. Y es precisamente el clima de liberalización y globalización lo que promueve la crítica a lo oficialmente establecido, y entre ellas se encuentra la historia (Huysen, A. 2002, p.13).

Las sociedades se definen por lo que se puede decir y pensar en ellas, como insiste la obra *La Arqueología del saber* 1969, de Michel Foucault, en la que plantea una revisión ontológica y metodológica de las estructuras del conocimiento (Foucault, M. 2009). Estas condiciones emergen de un movimiento que permite contar lo que había sido reprimido, descubrir las historias anteriormente silenciadas y así dar voz a los testigos cuyos testimonios fueron reprimidos tiempo atrás. También se extienden las retiradas, renombramientos de espacios y monumentos públicos que recuerdan a tiempos de represión. En los medios y los espacios culturales abundan temas relacionados los testimonios de las víctimas, y la recuperación de la memoria olvidada.



Figura. 6. *Angelus Novus* (1920), Paul Klee

## 2.2 GENEALOGÍAS POSMEMORIALES

### 2.2.1 INTRODUCCIÓN A LA POSMEMORIA

El discurso que hemos desplegado hasta este punto demuestra como desde el siglo XIX las reformas de la historiografía han conseguido rechazar los de métodos positivistas, y en su sustitución, han adoptado nuevas formas de generar un conocimiento histórico, más cercanas a un modelo empírico. En esta nueva ampliación de voces y métodos discursivos, se han creado nuevas categorías de los modos en los que distintos colectivos hablan desde la memoria para abordar los temas de horror y el trauma. Entre estas nuevas terminologías destaca el neologismo de *posmemoria*, un término propuesto y desarrollado por la académica Marianne Hirsch en la década de los noventa. La primera definición que encontramos del término se remonta a 1993, cuando Hirsch la describe como una memoria “*of the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded his/her birth*” (Hirsch, M. 1993. p.8). Más tarde, en *Family Frames: Photography, Narrative, and Posmemory* 1997 [fig. 7], Hirsch profundizó en el término. La posmemoria, por lo tanto, responde a aquellas prácticas de quienes crecieron dominados por narrativas que preceden a su nacimiento, cuyas construcciones de sentido de la historia se edifican a través de las memorias generacionales previas que abordan el trauma. Las prácticas posmemoriales se caracterizan por estar contaminadas por las visiones endocéntricas de las experiencias personales del narrador, sin embargo, esto no les impide crear un contenido cultural con pretensiones de apaciguar y elaborar una estética que ayude a reparar los daños (Hirsch, 1997). En palabras de Hirsch: “*el afecto, lo privado e íntimo, puedan ser tenidos en cuenta en calidad de cuestiones históricas que ponen en énfasis en lo cotidiano y se muestren sensibles a la vulnerabilidad*” (2012, 34).

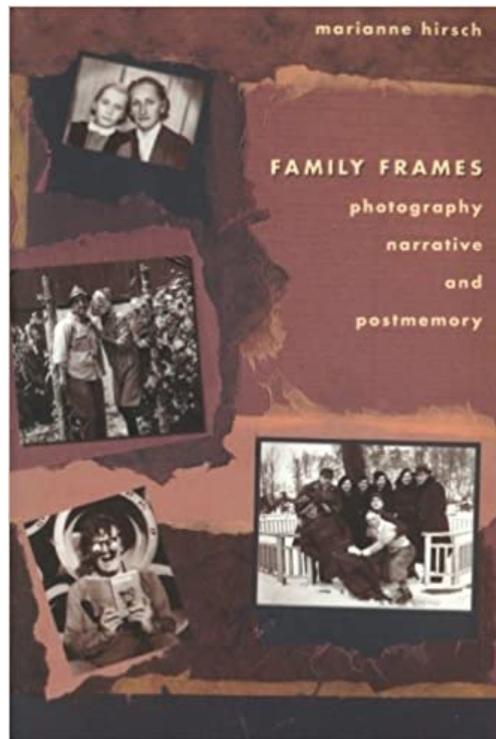


Figura. 7. Portada de: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, (1997) Marianne Hirsch

Más adelante, la autora fue profundizando en sus estudios posmemóricos hasta escribir *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*, hasta hoy, su libro más reconocido. En este ejemplar, Hirsch apunta cómo la memoria, en su expresión individual a la hora de afrontar el trauma, lo hace a través de distintos modelos de la memoria: la *rememoria* y la *posmemoria* (Hirsch, 2012, p. 118). Ambos términos toman como punto de partida los recuerdos, pero se oponen en cuanto a objetivos.

*“El término posmemoria describe la relación de la generación de después con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que recuerdan a través de relatos, imágenes y comportamientos en medio de los cuales crecieron [...]. En forma de contra-historia, la ‘memoria’ nos ofrecía los medios para comprender las estructuras de poder que animaban al olvido, la inconsciencia y la supresión de la memoria y, por tanto, resultaba claro que tenía que ver con actos de reparación y re-interpelación”* (Hirsch, M. 2012, p.51).

La rememoria, cuyo término se extrae de la novela de Toni Morrison *Beloved*, apela al revivir del trauma, el dolor causado y su transfusión de una generación a otra (Hirsch, M. 2012, p.118). El prefijo de *re* apela a repetición, una experiencia del horror no por vía directa sino

heredada. La experiencia se revive desde el seno intrafamiliar, lo vivido se transfiere a las nuevas generaciones en forma de espinos y consiguen hacer heridas a las siguientes generaciones. La posmemoria, sin embargo, es latente, distanciada. Una memoria más apaciguada que en su propósito recae el deber preparatorio, la posmemoria trata de crear contextos de identificación que pueda trasladar la memoria a las personas de segunda y tercera generación sin traer consigo el dolor traumático que estuvo a su lado tiempo atrás. Estos ejercicios de memoria suelen huir de las estrategias de representación canónicas y hacen evidentes su posicionamiento crítico.

La autora estadounidense, propone que, a la hora de leer la historia y afrontar el trauma es conveniente adoptar una posición de *“lectura reparadora”* en lugar de *“una lectura paranoica”* (Hirsch, 2012, p.109). Su acercamiento a la memoria pretende no perpetuar el trauma a través de la repetición compulsiva, es decir adoptar una posición de *posmemoria* en contra de una posición de *rememoria*. Como indica Jean-Luc Nancy, el prefijo *re*, es una partícula representativa, no como repetitiva (Nancy, 2006, p. 36). Hirsch, hace un llamamiento a nosotros, a los de segundas o terceras generaciones, a tener una mirada reparadora a través de narrativas que pongan atención en la historia individual, y no poniendo en foco los relatos hegemónicos y colectivos que se construyen de la extrema simplificación.

*“[...] los relatos concernientes a la posmemoria suelen estar conducidos por un “yo” fracturado que, tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío. Y es precisamente por ello que todos estos homenajes obturados por la sombra del olvido le otorgan al silencio, a la falta y a la contradicción un valor de verdad y compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo”* (Quílez, L. 2014).

En los tiempos recientes se ha elaborado una profunda hermenéutica del concepto *posmemoria*, y su uso ha despegado con rapidez en el entorno de los estudios culturales. Desde hace un par de décadas, la cultura visual se ha ido acercando a los vínculos y discontinuidades entre la historia y la memoria, y el trauma tanto personal como colectivo. Un estudio que se desarrolla de forma intergeneracional desde el testimonio, el recuerdo y el olvido (Quílez, L. 2014). El creciente interés por recuperar los testimonio y documentos familiares para su transfusión generacional se ve reflejado en las producciones contemporáneas que tocan temáticas del horror. La distancia es la mayor amenaza de la memoria. El paso del tiempo, en su devenir, provoca la desaparición de los testigos que sobrevivieron al horror, además este distanciamiento con respecto al acontecimiento nubla

el recuerdo. La memoria de quienes vivieron el trauma en sus propias carnes es intrínsecamente vulnerable, solo su transmisión generacional y cultural pueden protegerla del olvido. Los testimonios, a pesar de ser personales, cuando se multiplican y se repiten en distintas voces, logran crear una memoria colectiva que comparte el terror del acontecimiento. La recopilación de testimonios abre los discursos homogéneos para reformarlos, se superponen a los discursos establecidos como un montaje bejaminiano. La llama resurge de las cenizas y abre una dialéctica con la historia.

Hay un creciente interés por reivindicar de la figura de segunda y tercera generación como figura portadora de memoria desvinculada del sentimiento traumático. Una *memoria extendida* (Hirsch, 2012, p. 19) que pueda servir como mecanismo reparador y creador de nuevos relatos y maneras de afrontar el trauma. Reivindicando a los artistas posmemoriales como custodios de la memoria a medida que desaparecen los testigos directos. La posmemoria, se ofrece como elemento dinamizador de los conflictos que siguen teniendo vigencia en la contemporaneidad con los temas relacionados con la recuperación de memoria histórica, y como vía para cicatrizar heridas que no parecen haberse cerrado.

## 2.2.2 LO FANTASMAGÓRICO: UN ACERCAMIENTO A LAS PRÁCTICAS REPARATIVAS

A partir de los ochenta y noventa, con el surgimiento de la *tercera generación*, la sociedad parece haber adoptado una actitud reconciliadora con el pasado, como Leigh A. Payne, autora de *Testimonios perturbadores. Ni verdad ni reconciliación en las confesiones de violencia de Estado*, denominaría: nos hemos acercado a una *coexistencia contenciosa* (Payne, 2009, p. 3). La teórica, reivindica la importancia de que los discursos políticos se centren en valores y metas actuales en pro de una sociedad que pueda permitirse mirar atrás. Payne indica que adoptar esta posición: “*estimula las prácticas democráticas al promover la participación política, la polémica y la rivalidad [...], ofrece una comprensión más realista de las prácticas dialógicas en las democracias, así como una mejor alternativa para los procesos de reconciliación que reprimen el debate público*” (Payne, 2009, p.3). Es decir, emplear prácticas reparativas a la hora de construir nuevas narrativas y formas de representación y construcción de la historia. La posmemoria, según el discurso de Hirsch, se ejerce a través de prácticas reparativas que nacen desde el contexto cultural.

Cuando nos referíamos a los creadores de contenido sensible, que a través del recurso imagen tratan de abordar temas relacionados con lo bélico o el horror desde una posición posmemorial, muchos adoptan la estrategia de *coexistencia contenciosa*. La distancia con respecto al acontecimiento – refiriéndonos a una distancia no física o temporal sino emocional – les permite mirar atrás desde una posición desvinculada del trauma. Como el ensayista y teórico Georges Didi-Huberman [fig.18] plantea con el concepto de lo “fantasmagórico” (2015). La figura del fantasma o espectro se emplea a modo de metáfora para expresar el silencio frente al pasado. Un remirar debe implicar a las víctimas y a sus testimonios, de lo contrario volvemos a caer en prácticas propias del historicismo, de la barbarie. Jacques Derrida también se involucra con un revisionismo histórico que trate de reparar. El filósofo, desarrolla el término “*Haunted*” (Derrida, J. 1993) para hablar del pasado traumático como algo que revive y reaparece en el presente – concepto que desdibuja la línea que separa las temporalidades. En el libro *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, la ensayista María Rosón hace uso de esta terminología: “*los fantasmas son el retorno de lo reprimido en la historia, es decir, la marca del trauma histórico que ha sido borrado de la memoria consciente pero cuya presencia se siente a través del fantasmal trazo*” (2017 p.22). El trazo, o palimpsesto, permanece inviable a simple vista, requiere de una voluntad de quien accede a la memoria para hacerlos florecer.

## 2.2.3 EL NARRADOR HERIDO Y SU ESCUCHA

El ejercicio de recuerdo es a su vez un ejercicio de actualización, revivir a la huella que quedó marcada en la memoria, arrojar luz a esas inscripciones que calaron tan profundamente que, a pesar de su largo recorrido, aún pueden ser recuperadas desde la distancia y traer lágrimas consigo. Los testimonios de la intimidad se expresan desde fuera de la institución, no son reformadas por lo político. Los hijos y nietos escuchan como receptores a los testigos e interlocutores que narran un acontecimiento cuyo desenlace ya conocen. La historia y el tiempo - inseparables del relato - aparecen inscritos en el testimonio. La figura del narrador, testigo de la historia, transmiten las anécdotas desde la melancolía; “*la tarea de recordar hace de cada uno su propio historiador*” (Pierre, N. 1989).

El vínculo de la memoria a la historia compromete a cada generación a redefinir su identidad cuestionando su propia historia. Lo visible es un recurso incuestionable para instalar presencia y luchar contra el olvido en su capacidad de hacer revivir a los ausentes. Benjamin reivindica la voz de los caídos, los testimonios de los que no ganaron y por ello no aparecen en la historia, le concede un lugar específico a la figura del narrador. Benjamin lo describe

como esa figura que ha vivido en los horrores de los conflictos bélicos, conoce la guerra y la muerte, y hace uso de su experiencia para dar testimonio. Sin embargo, según la perspectiva benjaminina, la figura del narrador supone una problemática, ya que, a pesar de sus intenciones de testimoniar, al haber estado tan cerca de la escena supone una presencia implícita en esa escena que cegado por el dolor no le permite adoptar una posición neutral. La violencia gestada en conflictos del horror borra las memorias de los testigos directos, se destruyen las huellas del crimen (Aprea, 2010). El testimonio del superviviente es irremplazable pero esta condenado a solo poder representarse a si mismo dejando la posibilidad de una «experiencia empobrecida». Por ello, el filósofo aboga por la figura del escucha como método de reactivación de la memoria en una época fragmentada por la barbarie y la tragedia (Casullo, 2001 p.5).

En su ensayo de *Narración, Violencia y Memoria*, Benjamin tras el trauma de la primera Guerra Mundial propone la figura del escucha como medio para dar voz al testimonio dada la imposibilidad que tiene el narrador de desempeñar esa tarea (Benjamin, W. 1991, p.111-135). En este caso el narrador actuaría como transmisor de sabiduría y experiencia del pasado, una figura en extinción, el escucha es quien espera que la historia sea contada desde la memoria en una época fragmentada por la barbarie (Casullo, N. 2001, p.5). Esta figura, a pesar de que no atravesó esa época conflictiva, está destinado a ser mediador de ella en el futuro. La experiencia del superviviente nos permite acceder a lo incomunicable. El testimonio heredado bien es cierto que carece de los detalles intrínsecos que la figura de la víctima sí contiene, sin embargo, es la figura del escucha la que hace posible la transfusión y proyección en la historia. El relato del narrador esta amenazado por el fin de su transmisión, dejando sus narraciones marchitas. Esta figura, la del escucha, se convierte en testigo por transmisión, el nuevo portador de esa narración cobija los relatos del horror que pertenecen a otro tiempo. Mediante una explícita reescritura del pasado desde lo autobiográfico, estos herederos de la memoria se presentan bajo la piel y los discursos de las generaciones anteriores y su intencionalidad no pretende ocultarlo en su preformación. En su mismo carácter se reconoce la imposibilidad de constituirse como una reconstrucción completa.

La violencia del lenguaje puede traer la rememoración de los vivos. Según Benjamin, la tarea del escucha debe ceñirse a lo que su nombre indica: a escuchar y guardar los testimonios de una época destrozada y transmitirla en relatos y escritos para que refloten y así evitar su hundimiento. Esta figura no puede recordar el pasado, pero sí invocarlo. En palabras de Benjamin: *“El escucha es el testigo que teje callado el tapiz de la época”* (1991 p.128). Sin embargo, el escucha hace más que escuchar ya que este no solo guarda los recuerdos más dolorosos, sino que completa los huecos vacíos. Los escuchas, a pesar de estar situados

fuera de la escena de los acontecimientos no por ello toman una posición estéril, sino que dada su proximidad con las víctimas adoptan una posición activa para reconstruir y unir fragmentos. El lenguaje verbal, con forma de testimonio, es un instrumento que tiene la capacidad de fracturar el monólogo de los vencedores, y su escucha, permite interrumpir los discursos dominantes de la historia y a la memoria instrumental.

## 2.2.4 REPRESENTACIÓN DEL HORROR

Tras el éxito de la serie norteamericana *Holocausto* [fig. 8], emitida en 1978 dirigida por Marvin J. Chomsky, despertaron debates morales – sumados a los ya existentes – sobre el modo en el que se le daba forma e imagen al horror, el cual algunas víctimas no estaban preparadas para recordar (Quílez, L. p.59). *Holocausto* fue la primera serie del genocidio que se desarrollaba desde la perspectiva de las víctimas, por lo tanto, se abrió la controversia sujeta a la representación del horror. La serie despertó una sucesión de productos culturales que abordaban la temática - reflexionando sobre el genocidio y el relato heredado adoptando un lenguaje visual.

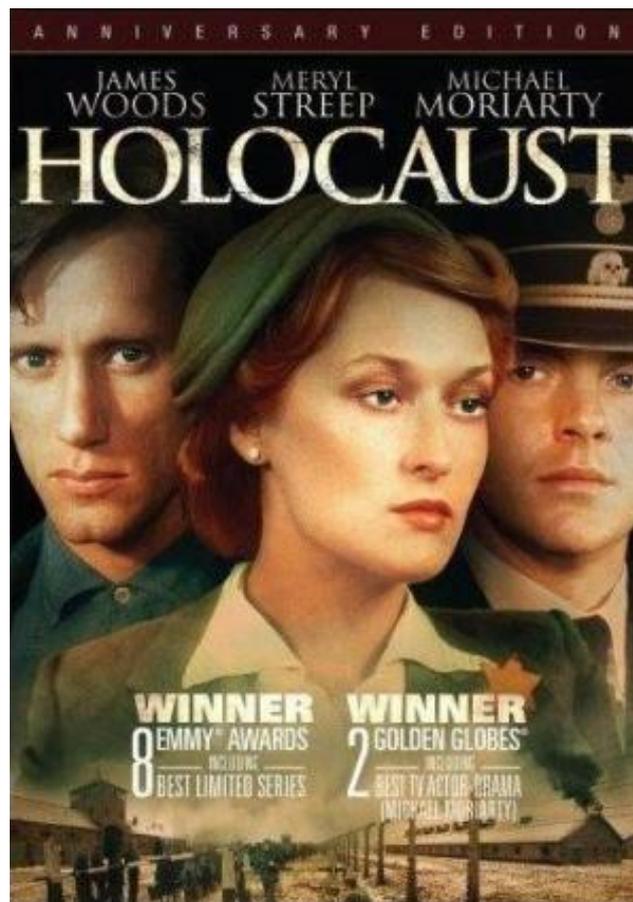


Figura. 8. Portada de *Holocausto* (1978), Marvin J. Chomski

En su libro, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Alejandro Baer analiza la recepción del público y le concede el mérito del éxito al relevo generacional. A finales de la década de los sesenta, la generación de los testigos de la Shoah, esos supervivientes que habían guardado silencio por no poder afrontar el trauma, eran relevados por una generación que, curiosa e instigadora, quería entender lo que habían vivido sus progenitores.

*“En la nueva generación ha desaparecido la culpa personal y emergido una clara voluntad de asumir una responsabilidad política o moral colectiva. Ya no hay motivos para desterrar la autocrítica y el conocimiento del pasado nazi. Los ochenta están marcados en Alemania por una efervescencia de interés en su propio pasado”* (Bear, A. 2006, p.119)

Clément Chéroux, acusa a la paulatina y natural pérdida de las víctimas directas del horror, como el impulsor principal que conduce a las segundas y terceras generaciones a preguntar a sus padres y abuelos, y hacer uso de ese contenido como herramientas artísticas para darle voz a sus antepasados. Trabajar el trauma desde la antropología visual para reivindicar el contenido de los que ya no pueden. O como lo argumenta Chéroux, trabajar *“la pérdida de la memoria colectiva de la cual éstos son detentores”* (2001, p.221).



Figura. 9. Fotogramas extraídos de *Holocausto* (1978), Marvin J. Chomski

Paul Ricoeur habla de la memoria cultural transmitida. A través de lo que él denomina como: *prójimo privilegiado*, esto es la figura del alegado, el hijo o nieto de los supervivientes o víctimas del horror que aguardan el testimonio de sus progenitores o abuelos. Ellos son los que se convierten en los guardianes de las narraciones familiares y así conservarlas e inscribirlas junto con otros discursos para formar una memoria colectiva y cultural con un objetivo crítico. Por ello, la implicación personal del sujeto es inherente a el recuerdo, y se encuentra encerrada en la dicotomía entre la memoria y la identidad.

El trabajo que empuja a Hirsch a dotar un término específico que describiese esta forma de representar la memoria heredada fue *Maus* [fig. 10], la novela gráfica de Art Spiegelman. La novela, al igual que la serie *Holocausto*, tuvo un gran éxito. El comic, creado por el historietista estadounidense, narra la dramática biografía de sus padres judíos, supervivientes de Auschwitz. Spiegelman puso un gran empeño en transcribir con precisión el horror de sus padres, y relatar la relación que tenía con ellos para obtener la información. Es llamativo la representación que hace Spiegelman del Holocausto ya que hace uso de dibujos de animales para representar a los personajes [fig. 10]. Spiegelman si se basó en la fotografía para hacer sus dibujos [fig. 11&12]. En específico, se apoyó en tres fotografías de un archivo familiar y de fotografías de Margaret Bourke-White, tomadas en Buchenwald en 1945. Por lo tanto, *Maus* trata de representar el traumático pasado de su padre a través de una obra compuesta por elementos culturales y autobiográficos (Quilez, L. p.55).



Figura. 10. Página de Maus (1991), Art Spiegelman.

## 2.2.5 ACOGIDA DEL TÉRMINO EN EL CONTEXTO POSHOLOCAUSTO

El concepto de Hirsch fue apropiado por otros pensadores que estudiaban la representación en torno al Holocausto. El término fue rebautizado y surgieron nuevos neologismos como *memoria agujereada* (Raczymow, H. 1994 p.98), *memoria heredada* (Lury C. 1998) o *memoria vicaria* (Young J. 2000). Entre estos pensadores se encontraba Ernst Van Alphen, quien planteo que la posmemoria tiene en su ADN una historia que no se vivió y, por lo tanto, al no participar de forma activa en el acontecimiento, esto le imposibilita tener una relación indexal con ella. Alphen explica como lo traumático no tiene métodos de sucesión generacional, ya que la trayectoria de la memoria precisa ser fundamentalmente física y secuencial. Alphen apunta "*the event is the beginning, the memory is the result*" (Alphen, E. 2006 p.485). El investigador, critica el vínculo que hay entre el individuo de segunda generación y un pasado que no le pertenece, lo considera como un vínculo forzoso y que se rige por principios semióticos distintos (Quilez, L p.55). Por lo tanto, al igual que Hirsch, consideran que la posmemoria está caracterizada por esa memoria del horror que consigue despegarse del trauma ya que el vínculo es indirecto. Es decir, la memoria se hereda, el trauma no.

James Young, en su artículo *The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history* considera que la posmemoria es un concepto que alude únicamente a los artistas de la *generación post-Holocausto*" (Young J. 2000). Al igual que Hirsch y Van Alphen, consideran que la posmemoria es una memoria híper-medida del pasado. La posmemoria tiene la característica de poder aislar el acontecimiento de su recuerdo, y a diferencia del recuerdo común, la posmemoria esta contaminada con el peso de cargas culturales que presentan una constante transformación. En otras palabras, la posmemoria posee un distanciamiento con el acontecimiento, una distancia que te separa de la historia. Hirsch considera que es por esta distancia por la que los hijos y nietos se ven motivados a recurrir a documentos visuales y testimonios de sus antepasados para darle forma al horror. Alejandro Baer argumenta como "*en la nueva generación ha desaparecido la culpa personal y emergido una clara voluntad de asumir una responsabilidad política o moral colectiva*" (2006, p. 119). En sus estudios sobre el Holocausto, Baer concluyó en que la *memoria colectiva*" (Chéroux, 2001, p. 221) se desvanece con las nuevas generaciones, ya que dejan de ser custodiados por los que la vivieron – los testigos directos. Por este motivo Hirsch considera necesario distinguir entre dos tipos de posmemoria. El primer tipo está atado por lazos familiares de carácter intergeneracional vertical: *familiar posmemory*. El segundo, es

el que tiene un carácter horizontal como lo sería un hijo con aquellos con los que comparte generación: *afiliative posmemory* (Hirsch, M. 2012. p, 36).

La posmemoria ofrece un remirar con objetivo crítico y reflexivo. Por este motivo los trabajos de los artistas posmemoriales no pretender contestar a las preguntas ni cerrar episodios, sino producir trabajos que se mantengan efímeros (Young, J. 2002. p.71-72). Para Young, los trabajos posmemoriales como los de Spiegelman, hablan más del Holocausto que de como llegaron a conocer el trauma de sus padres. Por este motivo los trabajos posmemoriales son tremendamente autorreferenciales. Según el teórico lo importante es el pensar en torno a como se accede a la memoria de los padres y abuelos (Young, J. 2002. p.83).

La esencia de la posmemoria y su especificidad con respecto a la memoria colectiva propuesta por Hirsch – adoptada por otros autores ya citados – se sustenta en una diferencia semiótica. Para que un relato pueda ser considerado como posmemorial, debe haber una mediación entre el acontecimiento histórico y su representación por una vía específica – la narración de los sobrevivientes a sus contextos familiares. Para que esa transfusión de información se herede de una generación a otra con la misma potencia, el relato debe ser particularmente emotivo, solo así consigue garantizar su supervivencia. Por este motivo la posmemoria es una memoria afectiva y su trasmisión generacional no es limpia y objetiva, sino que está contaminada por criterios personales.

## 2.2.6 DISENSO EN TORNO A LA POSMEMORIA

Como hemos podido observar, en la década de los noventa, la terminología *posmemoria* fue bien recibida por diversos teóricos que abordaban la temática del Holocausto, figuras como Alison Landsberg, Celia Lury o James Young ampliaron sus investigaciones adoptando la terminología propuesta por Hirsch. Más tarde, la creciente popularidad del término consiguió llamar la atención en diversos contextos geográficos y esto la condujo a ser expuesta a un diálogo crítico (Quílez, L. 2014). Su puesta en cuestión, se dirigía principalmente a la idiosincrasia del término. Entre sus críticas más contundentes se encuentra la de la escritora argentina Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*.

Las críticas de Sarlo apelan a los límites del testimonio personal en una sociedad que destaca por su falta de autocrítica. La autora argentina contrapone teorías de disenso en las

que clasifica al concepto de posmemoria como innecesario. Interpreta la memoria como colectiva, arguye que su medición del trauma no la hace exclusiva, sino que se expresa y tiene presencia en todos los ámbitos de la memoria, independientemente de su generación o la accede desde una vía indirecta (Sarlo, 2005, p. 129). Sarlo no ve la necesidad de hacer una escisión en la memoria para identificar la posmemoria como algo específico y despegado de memoria colectiva. Considera que las conexiones paternofiliales y su conexión a memorias que abordan el trauma no deberían darle una exclusividad para subcategorizarlo. Sarlo critica esa autoridad y carácter benévolo que se le otorga a la posmemoria ya que ella opina que *“toda narración del pasado es una representación, algo dicho en lugar de un hecho”* (Sarlo, B. 2005, p.129-130). A diferencia de Hirsch y Young, Sarlo considera que esta fragmentariedad no es propia de la posmemoria sino del contexto posmoderno actual.

*“La fragmentariedad de toda memoria es evidente. O se quiere decir algo más, o simplemente se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes síntesis y las grandes totalizaciones: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX”* (Sarlo, B. 2005, 136).

La crítica de Sarlo va más allá, y también pone en cuestión el carácter mediador o reparatorio que Hirsch otorga de forma exclusiva a la posmemoria. Sarlo argumenta que en la sociedad de masas en la que convivimos, los discursos mediadores se han convertido en la norma. Además, la reescritura del pasado mediante testimonios, documentos archivados y representaciones tampoco es algo específico de memoria, sino que han sido herramientas también usadas por el método historicista. Su rechazo al término se origina dadas sus carencias y pretensiones, ya que según arguye en su libro, la posmemoria no es más que el uso de un neologismo que infla, pero carece de sustancia. El único carácter específico en el que Sarlo parece estar de acuerdo con Hirsch es en que es un término que delimita su procedencia, ya que el prefijo determina que es una memoria que invoca al pasado no desde el recuerdo sino desde la memoria de sus antepasados. Sin embargo, la autora considera que la unión generacional y familiar de la memoria no le proporciona una mayor fragmentariedad que la que podría proporcionar un historiador. Aludiendo a la dictadura argentina, Sarlo se pregunta en que diverge la búsqueda del pasado de un hijo o nieto a la de un arqueólogo o historiador:

*“¿Qué, que no provenga del orden de la experiencia subjetiva y de la formación disciplinar, lo diferencia [al hijo] del historiador o del fiscal? Sólo la memoria del padre; si el discurso que provoca en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral. No es en principio necesariamente ni*

*más o menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales”* (Sarlo, B. 2005, p.130-131).

En su discurso antiposmemorial, Sarlo arguye que esta vinculación viene dada por los orígenes asociados al término. El concepto encuentra su origen en los estudios culturales que abordan el Holocausto, por ello la autora no considera que sea un término expandible y pueda ser extrapolado para abordar el trauma de otros contextos geográficos. Consecuentemente, el Holocausto sería el único caso en el que la posmemoria podría dar validez a *“sus pretensiones de especificidad, tanto en la cualidad del hecho rememorado, como en el estilo conmemorativo de las actividades que mantienen su recuerdo”* (Sarlo, B. 2005, p.133). Sarlo argumenta que solo bajo el prisma del contexto en cuestión se puede hacer referencia a la posmemoria, pero no es un término ambivalente. Como alternativa, Sarlo propone que la posmemoria no debería ser concebida como singular sino como *“formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos”* (Sarlo, B. 2005, p.157)

Hirsch defiende su postura aludiendo a la importancia de considerar a la posmemoria como una rama distinguida de la memoria colectiva o las indagaciones historicistas. Argumenta que la categorización de los términos no se fundamenta en una metodología alternativa más afectiva por su entramado familiar, sino que su distinción radica en el acceso a las herramientas de estudio a los que los hijos y nietos pueden acceder, pero los historiadores no. Hirsch arguye que el problema del historicismo positivista es la discriminación que hace a la hora de seleccionar mecanismos de estudio, que en cambio la posmemoria, en parte por sus vínculos emocionales, sí da validez (Quílez, L. 2014).

*“Posmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma no sea mediatizada, sino que ésta se conecta al pasado más directamente”* (Hirsch, M. 2002 p.22).

En su contestación a las críticas, Hirsch argumenta que el prefijo *pos* apela a la “continuación de memoria” una memoria extendida, longeva y hereditaria y no a un “después de la memoria” (Hirsch, 2012, p. 19). La posmemoria remite a contextos de recuperación y reparación, en tanto que remite a esa memoria que aguardan generaciones que no pudieron expresarla por la represión de su contexto, ya sea dictatorial o censor. La posmemoria es una herramienta contemporánea que es útil para luchar en contra del historicismo

convencional, esa historia cerrada y reconstruida. Laia Quílez, autora y defensora del término, lo describe como “*los recuerdos de pasados violentos de este tipo lo son más aún, y por eso el trabajo de reinterpretación y reelaboración de los mismos se hace tan necesario en el presente*” (Quílez, L. 2014).

El concepto de *posmemoria* no es un término aislado, sino que se sumerge dentro de un contexto donde abunda el uso de estos prefijos. Términos como postsecular, postcolonial, posthistórico abunda en el pensamiento contemporáneo. Hirsch es consciente de que la posmemoria no puede desasociarse de un contexto *posmoderno*, ya que a este le caracteriza su reflexividad e intertextualidad y entra en las crisis de la modernidad. El neologismo en cuestión, nace en un contexto que busca el destronamiento de los discursos hegemónicos que sustentaban el pensamiento moderno ilustrado cuyo estatus le ofrecía una posición de generador de sentido (Lyotard, J. 1992 p.19). Por este motivo, los contenidos que se amparan bajo el paraguas de la posmemoria traen consigo una desconfianza por la concepción de objetividad o verdad empírica. Sin embargo, como describe Andrea Liss, autora de *Traspassing through Shadows* 1998, las obras posmemoriales, lejos de pretender ser concluyentes y totales, su carácter es intersubjetivo y reinterpretable, a diferencia del historicismo se proyectan como reflejos del pasado, haciendo constancia de sus limitaciones (Liss, A. 1998 p.14).

Siendo consciente de las subjetividades y críticas a las que el neologismo de posmemoria está sujeto, en este proyecto haremos uso de él, acogiendo el término difundido por Hirsch. Esto se debe a que, aún aceptando algunas de las críticas de Sarlo, consideramos que en el contexto de este proyecto coincide con las descripciones de Hirsch, hablamos de una memoria heredada, de víctimas del horror y su desembocadura en medios sumergidos en la cultura visual. Por lo tanto, no consideramos a la posmemoria como un subgénero diferenciado de la memoria, sino que la adoptamos en su uso etimológico, como catalogación de un ejercicio específico.

## 2.3 POSMEMORIA: UN ACERCAMIENTO HACIA LOS ESTUDIOS VISUALES

### 2.3.1 ARCHIVO FAMILIAR: IMAGEN MEMORIA

*“La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira...  
¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convoca, del  
porvenir que compromete?” (Huberman, G. 2004)*

Las imágenes que abordan el pasado traumático son consecuentes de inscribir las tensiones de múltiples temporalidades, despertando la memoria como testimonio personal y visual del acontecimiento y ligándolo a la historia. El archivo familiar, esas pequeñas fotografías en blanco y negro de valor inestimable, es el principal y, en algunos casos, el único registro que tenemos del ayer. Estas imágenes son fuentes de visibilidad de ritos domésticos irremplazables como lugar de reencuentro con lo ausente. Constituyen fuentes de transmisión de memoria, el recuerdo atestiguado en un objeto que nos protege de la amnesia colectiva. Huberman considera que *“ese valor de uso del documento hasta un punto de intensidad tal que cada fotografía parece manifestar tanto el silencio del acontecimiento como el grito de su huella”* (2004 p.33). Es un instrumento de recuerdo recurrente para las siguientes generaciones ya que ofrecen un espacio en el que convivir en temporalidades dispares. La certidumbre de los cuerpos en su presencia y su emplazamiento doméstico las posiciona en el sentido bartheniano, como certificado de ausencia desde una perspectiva fenomenológica. El medio fotográfico, visto desde una perspectiva ontológica de *esto ha sido*, se encuentra en una posición subjetiva, esta atada a las emociones y afectación que despiertan en los familiares, es el *punzamiento* que trasciende a la imagen misma (Barthes, R. 1980. p.45). Para Hirsch, este es el gran potencial de la fotografía, atestiguar y vincular ontológicamente ambas tipologías a través de una posmemoria (2012 p.63).

*“Invariably, archival photographic images appear in postmemorial texts in altered form: they are cropped, enlarged, projected onto other images; they are reframed and de- or re-contextualized; they are embedded in new narratives, new texts; they are surrounded by new frames”* (Hirsch, M. 2012 p.68).

En las antes mencionadas fotografías del archivo familiar en las que Art Spiegelman, en las que se inspiró para la creación de *Maus*, aparece el autor de niño junto a su madre, a su

hermano fallecido [fig. 11] y su padre de prisionero. Fueron precisamente estas impactantes imágenes las que Hirsch toma como punto de partida para reflexionar sobre la potencia que guardan esas imágenes en *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*. En el libro, Hirsch habla de su *aura simbólica* que hace de ellas un puente capaz de vincular el presente y el pasado, la memoria superviviente – *imagen dialéctica*. Ensayo en el que determina el álbum familiar como un mecanismo de construcción de memoria cultural, personal y social a través de la mirada familiar:

*“Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”* (Hirsch, M. 1997, p.22).

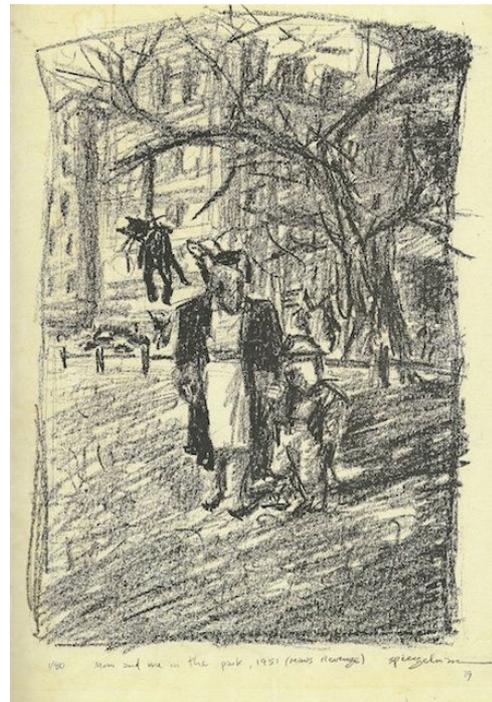


Figura. 11. (izquierda) *Fotografía de la madre y el hermano de Art Spiegelman*

Figura. 12. (derecha) *Litografía En el parque con mamá (1979), Art Spiegelman*

Hirsch, al igual que Benjamin leen las imágenes desde su multiplicidad, interpretando los efectos que tienen estas en la historia. La imagen del pasado no es una huella distanciada del presente, desde una perspectiva anacrónica, el pasado siempre es susceptible a crítica y se resignifica constantemente. Este método de lectura, que emprende el historiador Aby Warburg *Atlas Mnemosynes* [fig. 13], hace visible la reaparición, contaminación y reinención sistemáticas de las imágenes a lo largo de la historia. Muestra como es posible

hacer un recorrido visual ordenado no por tiempo, sino por forma, hace visible le juego mimético al que juegan las imágenes y cuyos vínculos parecen difuminarse con el paso del tiempo. Su propuesta explica como la interpretación que hacemos de las imágenes no se hace desde el contexto de propia imagen sino desde contexto presente, la lectura que hacemos de las fotografías está directamente vinculada a nuestro entorno. El recorrido histórico de las imágenes altera su percepción, por ello dialectizamos con las imágenes del horror desde nuestro presente, haciendo de ellas un objeto con poderes de movimiento a través del tiempo.

*“Cada montaje de Mnemosyne libera, en mi opinión, este género de paradojas: [...] El montaje [...] no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de ‘planos’ discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia”* (Huberman, G. 2009 p.430).



Figura. 13. *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), Aby Warburg.

Este método de acercarse a la imagen se opone a las lecturas historiográficas, es entender la imagen siendo conscientes que la vemos con los ojos de hoy, y lo que eso implica. Vemos una imagen desnuda, desprendida de los complementos que estuvieron sujetos a ella en el pasado. El tiempo se hace parte de la misma imagen.

*“Me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma, es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple, o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente”* (Deleuze, G. 1986 p.270).

Empleando técnicas que wargburgiana de *pathosformel* (Warburg, A. 2005), somos capaces de interpretar las imágenes en nuestro presente, estableciendo un diálogo activo entre la tradición iconográfica del pasado y nuestro contexto. Esto nos permite superar las oposiciones triviales entre el pathos y la formula - entre el grito y la estructura.

*“En la dialéctica histórica, toda obra integra su pre-historia junto a su post-historia; y una posthistoria en virtud de la cual su pre-historia se vuelve cognoscible en tanto implicada en un cambio constante. Pues las obras enseñan cómo su función es capaz de sobrevivir a su creador, de dejar atrás sus intenciones cómo la recepción por sus contemporáneos es un componente del efecto que la obra de arte hoy provoca aún sobre nosotros, y cómo dicho efecto se basa en el encuentro no sólo con ella, sino también con la historia que la ha hecho llegar a nuestros días”* (Benjamin, W. 2009 p.71).

Las imágenes forman parte de un importante cuerpo para los estudios posmemoriales. Tanto los archivos como las fotografías familiares, implementadas en las producciones audiovisuales actúan como engranajes que forman discursos más complejos. En palabras de Huberman, las imágenes son *“esa ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras”* (Huberman, G. p.51). Haciendo uso de estrategias tanto estéticas como narrativas, persiguen lo fragmentario, el contenido ambivalente que se haya: entre la verdad y el simulacro. En cambio, en las instalaciones fotográficas las imágenes se convierten en las protagonistas, son las piezas clave para la elaboración de discursos a través de recorridos visuales que devienen de la memoria. Es precisamente esto lo que Huberman considera que empodera *“la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a pesar de todo”* (Huberman, G. p.51). Estas imágenes se distancian de otros mecanismos de memoria como la escritura o los discursos testimoniales. La mayoría de estas imágenes son heredadas ya que se encuentran en la posesión de sus antepasados, como una especie de amuleto de memorias en la que muchos se apoyan para dar una mayor credibilidad a lo que vivieron, o como Hirsch lo describe *“the only material traces of an irrecoverable past”* (Hirsch, M. 1993, p.5) y por ende una pieza clave para combatir la amnesia individual y colectiva. Las imágenes también suponen la tangibilización de esos lazos que unen a los

supervivientes con su descendencia. Lo visual, la imagen adquiere una ineludible presencia como representación del pasado.

Huberman, teórico previamente mencionado, considera a la imagen como un método de indagación sobre lo que fue. Desde la memoria adopta una posición anacrónica a la hora de interpretar las imágenes. La historia construida a base de un montaje secuencial y dialéctico. Su discurso trata de enfrentar una imagen a otra para contraponerlas y así hacer interpretaciones de los diálogos que establecen.

*“Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud... Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. No hay historia que no sea memorativa o nemotécnica: decir esto es decir una evidencia... Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica”* (Didi-Huberman, 2008 p.60).

La imagen, tradicionalmente concebida como la representación visual de su referente, actúa como una huella de realidad o testimonio fidedigno. Ejerce como un mecanismo que escapa a la temporalidad para congelarse. Esta concepción se ha enfatizado en los estudios visuales poniendo especial interés en la fotografía, como heredera del empirismo. Esta forma de imagen en particular hereda connotaciones asociadas a un rastro neutro y desinteresado, respondiendo como una forma de evidencia visible de su referente (Valls, L. 2018). Sin embargo, atribuir el término *desinteresado* a la imagen es peligroso, ya que no tiene en consideración las relaciones de poder que actúan a través de ella.

Hoy, la crítica hacia la fotografía nace de su abuso de confianza en esta relación con lo real, considerando una fotografía como un absoluto, y no considerando como un pedazo de algo mayor (Didi-Huberman, 2004). El medio fotográfico pasa por adquirir un sentido simbólico, especialmente en los artistas posmemoriales. La desconfianza que recibe la imagen fotográfica también se origina en la legitimidad de su procedencia, por ello son destituidas como forma de hacer memoria y reducidas a la esfera de los documentos. Confundir la imagen como documento, implica considerar la *“puesta en cuestión del documento”* propuesta por Foucault. Según el pensador francés, el contenido visual no es un *dato* y tampoco implica ser un reflejo directo del acontecimiento (Foucault, M. 1969 p.13-15). Huberman, defendiendo los argumentos de Foucault, propone la incorporación de la imagen fotográfica a otros campos e implementarla como un medio más.

*“O quizás es que pedimos demasiado poco de las imágenes: al relegarlas de entrada a la esfera del simulacro -cosa difícil, ciertamente, en el caso que nos ocupa - las excluimos del campo histórico como tal. Al relegarlas de entrada a la esfera del documento – cosa más fácil y más usual -, las separamos de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma” (Huberman, G. 2004, p. 59).*

Considerar las imágenes como objetos separados del mundo, conlleva una problemática. La teórica Lourdes Valls, hace una distinción entre la interpretación de imágenes de forma pragmática o analítica; ya que, aunque en la teoría sí podemos pensar en la fotografía como algo aislado del mundo, en la práctica esto se inhabilita, ya que se sumerge dentro de un discurso.

*“Si bien de forma analítica podemos diferenciar entre el objeto al que llamamos fotografía — aunque este sea ya en nuestro mundo digital, un objeto inmaterial— y el contexto de aparición pública de dicha imagen fotográfica, esto no es posible hacerlo de forma pragmática. Es decir, aunque de forma teórica podamos pensar en una fotografía separada del mundo, en la práctica, toda imagen fotográfica que se presenta en un medio de comunicación está inserta en un contexto de presentación dado y, en tanto que pieza dentro de un discurso, está imbricada con un marco conceptual y/o epistemológico determinado que se entrelaza con ella condicionando el sentido de su recepción. De esta forma entramos en un círculo vicioso entre imagen fotográfica y marco que desdibuja los límites entre ambos y que los convierte en un todo indiferenciado” (Valls, L. 2018).*

La oposición entre imagen y su referente, el “grito” y el “proyecto”, nos obliga a decidir entre el punto de vista fenomenológico del “esto ha sido” y su contrapartida, el punto de vista semiológico de la “ilusión referencial”. Por ello, estamos obligados a dialectizar con las imágenes (Huberman, G. 2004 p.66). *“Entonces la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento [...] el montaje es el arte de producir esta forma que piensa. Procede, filosóficamente, como una dialéctica” (Huberman, G. 2004 p.205).*

## 2.3.2 EL DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA DE HACER HISTORIA

En los cimientos del cine documental sobrevive la creencia de que la representación del pasado se hace posible a través de modos normativos de reconstrucción y resignificación. Cuando hablamos de trauma, a menudo nos cruzamos con contenidos que *“exceden la*

*materia del duelo privado y solicita ser percibida como capital histórico” (Amado, A. 2004).* Los hijos y nietos – *escuchas* – tienen el privilegio de vivir en una cultura que habilita la libre expresión. Estas producciones se articulan desde el homenaje y hacen visible el vínculo familiar, no disimulan sus raíces afectivas con el narrador. A partir de ese vínculo directo con el acontecimiento histórico del horror, las prácticas estéticas y críticas abren nuevas vías de creación de sentido hacia nuevas subjetividades. La identidad, tanto colectiva como individual, se construye a través de las interpretaciones que los hijos y nietos hacen de las narraciones de sus antepasados. Esos fragmentos luego pasan a ser representaciones visuales para formar parte de los estudios culturales.

La producción audiovisual, a través del discurso testimonial sobre los acontecimientos de trauma, creció efervescentemente coincidiendo con la popularidad del uso del documental. Este método de creación se convirtió en el resultado fílmico de la yuxtaposición entre la imagen y el discurso de los sobrevivientes. En el panorama actual, son frecuentes los documentales de las narraciones testimoniales que testifican sobre el horror, tanto por los testimonios de las víctimas como por los discursos de los perpetradores. En la divulgación de los testimonios postraumáticos se sustentan densas tramas simbólicas asociadas a la interpretación de la memoria como ejercicio poético. El documental, se ha convertido en la herramienta dominante a la hora de relatar este tipo de testimonios destinados a explorar las relaciones entre los relatos y figuras, que, tanto por el contenido como por su representación, crean nuevas subjetividades, se consolidan identidades y delimitan los límites de la memoria colectiva (Amado, A. 2004).

*“El ensayo fílmico trata de vincular tanto elementos formales como personales en un esfuerzo para alcanzar una representación que le haga justicia. Por ello el documental suele apoyarse en elementos artísticos y específicos que apoyen y validan los discursos” (Amado, A. 2004).*

En las producciones posmemoriales, la memoria actúa como un sistema de montaje. A través de la yuxtaposición de elementos discordantes se generan choques que interrumpen la continuidad en su orden narrativo. El montaje, al igual que hace la memoria, dialoga con las imágenes, a través de su contraposición generan discursos. Rancière considera que *“esta cualidad del montaje es el verdadero acto político” (Rancière, J. 2005).* A la hora de elaborar discursos a partir de imágenes en movimiento, el nombre de Jean Luc Godard goza de una cierta autoridad para plantear estas cuestiones. El cineasta francés entiende el medio cinematográfico como un método de generar conocimiento y abordar discursos anteponiendo la imagen a su más convencional método de narración de relatos. Propone hablar del cine a través del propio medio del cine, una especie de tautología visual que

elabora discursos. En *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) [fig. 14], Godard afirma: “Las posibilidades de crear una relación entre dos imágenes son infinitas”.



Figura. 14. Fotograma de *En Histoire(s) du cinema* (1988-1998) Jean-Luc Godard

En su creación, el director francés recalca la necesidad de poseer una distancia con respecto a nuestro propio mirar. La distancia le permite interpretar las imágenes de forma autónoma y despegadas de su contexto para así poder moverlas con libertad en el montaje y poder reelaborar y reinterpretar su significado. Aquí, volvemos a incorporar a Benjamin, ya que lo que busca el cineasta es justamente dialectizar con las imágenes por medio del cine. En nuestro caso, esta distancia esta dada por no formar parte del acontecimiento, al no estar vinculados a él, gozamos de una perspectiva que nos permite manipular las imágenes. Esta forma de mirar nos permite elaborar discursos de pensamiento no de forma microscópica sino desde la distancia, mirarlas en su relación con el acontecimiento.

Huyssen, en su libro *En Busca del Futuro Perdido*, aborda el fenómeno cultural y político creciente en occidente con la preocupación por la memoria. En un clima dominado por pensamientos posmodernos en torno al fin de la historia, surge un interés por la recodificación, sacralización y desmonumentalización del pasado. Como especifica Sara Makowski: “Tanto en Europa como en los Estados Unidos, la década de los noventa fue pródiga en la construcción de museos, exposiciones históricas, modas retro” (Makowski, S.

2002). Según arguye Huyssen, la atracción que ha obtenido la memoria, encuentra su resonancia en la revisión que se ha hecho al Holocausto desde los años ochenta, donde surgen nuevas formas de representar el susodicho episodio. Una década después, estos métodos se extrapolaron y se emplearon también en los genocidios de países vecinos como Ruanda, Bosnia y Kosovo. Más tarde, también fueron adoptadas por los países poscomunistas y en países que salían de dictaduras militares (Makowski, S. 2002, p.20); como en la que nosotros nos encontramos.

El documental, en vez de hacer una apuesta por lo “real”, se acerca al relato desde el dato que atestigua su existencia, es decir, se apoya en los discursos testimoniales para hacer una revisión del pasado y así exponer la herida (Amado, A. 2004). Indagan sobre los discursos indecibles que cuentan la historia desde otro punto de vista, *a contrapelo*. Invocan la experiencia oral para evocar a los ya no presentes. Frente a la materialización de la historia, los documentalistas posmemoriales apuestan por un montaje materialista para reapropiarse de la experiencia histórica (Hernández-Navarro, MA. 2013). Las formalidades estéticas de la representación del horror no restituyen ni colman el vacío con ningún efecto de presencia, no pretende ser absoluto sino pequeños fragmentos de un puzzle compuesto de infinidad de elementos.

La creación posmemorial habitualmente se apoya en autoficciones y metaficciones autorreferenciales como pueden ser el relato familiar en las que el autor se hace visible asimismo. El teórico de cine Bill Nichols, define esta forma de hacer creación como *documental performativo*, describiéndolo como producciones híbridas enunciadas en primera persona, y caracterizadas por la fuerte implicación personal del realizador. Este método de hacer documental incorpora la metáfora y licencias de tipo poético ajenas al lenguaje documental clásico (Nichols, B. 2003). El crítico considera que la falta de «objetividad» del *documental performativo* deviene por el vínculo tan íntimo con el realizador en primera persona como propuesta de fuente de conocimiento. Es frecuente que, en este tipo de producciones, la propia experiencia de la realización fílmica sea parte del aprendizaje y comprensión de la realidad que modifica el acontecer del producto audiovisual. La filmación por lo tanto, consiste en acompañar al realizador en su viaje de exploración y documentación del proceso y su subjetividad se acentúa apelando a la empatía y afectividad del espectador, que es más propio del cine de ficción que del documental. Esta subjetividad, estuvo siempre presente en el documental según arguye Nichols (2003), pero nunca de forma tan evidente. La presencia notable del autor desenmascara el propio acto de enunciación, se asume que toda narración se hace desde el punto de vista del autor y esto le aporta cierta formalidad al material fílmico.

### 2.3.3 DESPUÉS DE AUSCHWITZ: CREACIÓN A PARTIR DEL TRAUMA

El creciente viraje hacia la derogación del silencio en torno a los discursos postraumáticos que podemos ver florecer en la contemporaneidad, brotan con especial virulencia tras el genocidio judío. Las problemáticas asociadas a la enunciación creativa o visual en torno al Holocausto encuentran su punto más álgido con Theodor Adorno, y su “*escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie*” (Adorno, T. 2005 p.362) en la cual los acontecimientos históricos cambian las condiciones en las que hoy vivimos, pensamos y morimos. El genocidio nazi pasó a ser de un objeto de negación y censura a, décadas más tarde, convertirse en el *tropos* universal del trauma histórico (Huysen, A. 2002, p.17). El Holocausto, en su devenir se ha convertido en el modelo de actuación a seguir de forma tropológica del exterminio. Las imágenes poseen un descomunal poder para representar el horror que se vivió en los campos de concentración. La problemática deviene con los límites de lo representable, qué mostrar cuando la violencia es inaguantable.

Uno de los referentes fílmicos más influyentes que abordaron el horror presente en los campos de exterminio alemanes fue Claude Lanzmann [fig. 15] en *Shoah* <destrucción y catástrofe> 1985 [fig. 16]. El largometraje de Lanzmann se compone de más de diez horas de imágenes, discursos y sobre todo silencios; haciendo presente a las huellas ausentes. El director tardó once años para la realización de *Shoah*, y en su transcurso se centró en recopilar testimonios de las víctimas que sobrevivieron al exterminio. Su forma de representar la barbarie se caracteriza por no hacer uso de una voz en off que narre, tampoco emplea imágenes de archivo, y por lo tanto no muestra cadáveres. No hace visible lo grotesco de la muerte, con lo que perpetuaría el imaginario visual del horror exponiendo de nuevo a los muertos a otra violación visual, en cambio, Lanzmann apuesta por la memoria y muestra las caras y cuerpos de los supervivientes, mostrando su vulnerabilidad. A ojos del autor de *Shoah*, el archivo del Holocausto no era más que un cúmulo de “*imágenes sin imaginación*” – documentos visuales que pueden ser refutados, a diferencia de los testimonios verbales presentes en su documental, que sí visibilizan a los cuerpos supervivientes, traumas y voces. Lanzmann considera que la imagen, al igual que el documento, transforman el testimonio en algo que necesita ser verificado, reduciéndolo a la esfera de lo que puede ser probado. Estos pensamientos le conducen a adoptar una posición radical en su representación, ya que hace un rechazo total a la imagen. Su convencimiento se extiende hasta el punto en el que rehúsa la idea de documentar el interior

*Desalojo.* Enrique Tarazona

de las cámaras de gas, ya que a su parecer, la función misma de las cámaras era para no dejar testigos. En palabras de Lanzmann:

*“Uno de los sentidos de esta película es la resurrección de los muertos, pero no en el sentido cristiano del término. Los he resucitado pero no para hacerlos revivir sino para matarlos una segunda vez, para que no mueran solos, para que mueran con nosotros”* (Lanzmann, C. 2000, p.3).



Figura. 15. Fotografía de Claude Lanzmann en el rodaje de *Shoah* (1985)



Figura. 16. Fotogramas extraídos de *Shoah* (1985), Claude Lanzmann



Figura. 17. Fotogramas extraídos de *Shoah* (1985), Claude Lanzmann

Como topógrafo – como se ha definido el propio Lanzmann – hace de los campos de exterminio, escenarios donde resucitar a los testimonios traumáticos. Sin embargo, Shoah no es un documental con intenciones de rescatar la memoria del pasado, sino más bien una revisión del presente, ya que según el director el *testimonio pasado es tiempo presente* (Lanzmann, C. 2012 p.5).

Thomas Elsaeser lo describe como *“Frente a la historia ‘real’ y la memoria, un film documental, si es honesto, solamente puede registrar ausencia”* (Below, L. 2002). En Shoah, el director sigue esta filosofía a pie de letra, tratando de reprimir nuestros hábitos voyeristas suprimiendo esas imágenes que, a su parecer, nos anestesian. La controversia sujeta al uso excesivo de imágenes tiene una larga trayectoria, una que se remonta a antes de la mirada de las *Mitologías* de Barthes o Guy Debord cuando habla de los disfraces de la mercancía en la *Sociedad del espectáculo* (1967). Nos podríamos remitir incluso a la ruptura cristiana del segundo mandamiento de la ley mosaica en cuanto a la representación de la divinidad, pero para acotar la longitud de este análisis únicamente nos remontaremos a la contemporaneidad. Actualmente, a menudo se le acusa a la imagen de “estatizar el horror”, y a los espectadores de adoptar una mirada *voyerista* del horror. Este pensamiento plantea que el uso abusivo de la imagen por los medios de comunicación ha generado una sociedad blindada contra el dolor ajeno e insaciable en cuanto a ver los horrores que suceden en el mundo. Judith Butler, en su libro *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* 2010, se apoya en las imágenes de guerra para presentarnos el concepto de “*marcos normativos*” en el que analiza la nociva utilización que hacen los medios de comunicación de las imágenes bélicas.

*“Los mismos marcos o encuadres mediante los cuales llegamos a entender la violencia bélica intervienen en la generación y regeneración de la guerra. Con marco no me refiero sólo a los bordes de una imagen, sino también a los límites de lo pensable”* (Butler, 2010).

El resultado de este abuso de las imágenes es lo que conduce esta deriva de los documentalistas a explorar nuevos métodos de expresión. En palabras de Rancière: *“Las imágenes nos ciegan, se dice hoy. No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan. Demasiadas imágenes de masacres, cuerpos ensangrentados, niños amputados, cuerpos apilados en osarios, nos hacen insensibles frente a algo que para ‘los otros’ es un espectáculo, no muy diferente, después de todo, al que ofrece la ficción del cine gore”* (Rancière, J. 2008 p.69). El documentalista judío, al igual que hacen otros contemporáneos, rechazan el uso del archivo fotográfico que haga alusión al genocidio como medio de expresión, y se apoya no las imágenes del acontecer sino en la mirada de quien han vivido el acontecimiento. De este modo, no vemos el espectáculo de la muerte en masa, sino que miramos a los ojos de quienes lo han visto.

*“Esos ojos en los que buscamos leer el privilegio del horror trastocan el privilegio del voyeurista. No solamente porque ellos “nos miran” como se dice a veces, no sin cierto énfasis cercano a la estupefacción sublime. Es sobre todo porque esa mirada, aunque ha visto la masacre, no reconstituye su percepción de ésta para nosotros. Podemos saber lo que ha visto”* (Rancière, J. 2008 p.79).

En *Shoah*, se obliga a los espectadores a enfrentarse al abismo que genera tener un encuentro con los sobrevivientes cuando han estado expuestos a la inmediatez de lo atroz. Nos hace enfrentar la mirada a los testigos de la barbarie (Rancière, J. 2008 p.123). La autora Susan Sontag, en su libre *Sobre la fotografía*, habla de su primer encuentro con imágenes de los campos de concentración en 1945. En él, Sontag califica a esas imágenes como una *“epifanía negativa”*, y apunta el peligro que tienen las fotografías al reproducirse, ya que consiguen climatizarnos al horror. *“Sufrir es una cosa; otra cosa es vivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, lo que no necesariamente crea más conciencia ni más capacidad de compasión. También puede corromperlas. Una vez vistas esas imágenes se está en vías de ver más y más. Las imágenes inmovilizan y anestesian. Un acontecimiento se vuelve más real de lo que hubiera sido sin el concurso de una fotografía. Pero también, tras haberse expuesto reiteradamente a las imágenes, se vuelve menos real”* (Sontag, S. 2006 p.19-20). Para evitar esto, es importante que se ejerza un uso responsable de la imagen y evitar que se convierta en un documento, en un número o una mera estadística para domesticarla. Los nazis consiguieron desarrollar un vocabulario en el cual se podía hablar de muerte sin reconocerlo como hecho, las víctimas se convertían en *Stück* (fragmentos) y no se reconocían como personas con su propia identidad (Rancière, J. 2008 p.123).

Sin embargo, es importante hacer una distinción en cuanto a crítica que hacen los autores citados anteriormente, al uso de la imagen. Tanto Rancière, como Sontag y Butler ponen a juicio el abuso de las imágenes del horror y su banalización desde los medios, sin embargo, Lanzmann da un paso más allá, ya que rechaza la imagen en su absoluto – negando su uso incluso en una proyección contenida. La creencia fervorosa de Lanzmann, en cuanto a la potestad de transmitir a través de la palabra y no la imagen, debe ser contextualizada desde la tradición judía. Según esta costumbre, la palabra opera de modo performativo como creación de sentido y no como desvelamiento. De acuerdo con la psicoanalista Betty Fuks, la prohibición de la imagen en la tradición judía está relacionada con la importancia atribuida a la palabra, *“escuchar y hablar son los sentidos que ocupan un lugar privilegiado en la liturgia judía, cuya principal plegaria lleva por nombre Schemá (Escucha)”* (Fuks, B. 2000). En *Shoah*, esa responsabilidad de testificar con la palabra aterriza en el superviviente y no a las imágenes; sin adentrarse en la abstracción o teorización de tema, la intencionalidad de

su documental, según el propio Lanzmann, no es la de imaginar y comprender sino la de relatar y escribir con el mayor detalle posible la cotidianeidad de los campos. Siguiendo los métodos del historiador Raul Hilberg *“Siempre evité grandes preguntas porque temía respuestas menores”* (Feldman, I. 2018), por este motivo el director apunta hacia algo más concreto y mundano, las preguntas son objetivas, menores y los testimonios descriptivos, específicos. *Shoah*, por lo tanto, se basa en el aferramiento a la descripción y la *imposibilidad de narrar la historia* (Lanzmann, C. 2015).

*“Hay una obscenidad absoluta en el intento de comprender. No entender fue mi regla inamovible a lo largo de todos los años de filmación de Shoah: me aferré a ese rechazo como la única actitud posible, al mismo tiempo ética y práctica. (...) Para encarar el horror de frente, hay que renunciar a todas las distracciones y evasiones, y, en primer lugar y sobre todo, renunciar a la cuestión más falsamente central, la del porqué. “Aquí no existe por qué”: Primo Levi recuerda que un guardia de la SS le enseñó la regla de Auschwitz en el momento exacto de su llegada. Esta ley también vale para todo aquel que asume la responsabilidad de tal transmisión. Porque sólo el acto de transmisión importa, y ninguna inteligibilidad, ningún conocimiento, existe antes de la transmisión. La transmisión es el conocimiento en sí”* (Lanzmann, C. 2015).

En cuanto al uso de las fotografías de archivo de Auschwitz, Lanzmann y Huberman mantienen posiciones antagónicas. En *Imágenes pese a todo memoria visual del Holocausto* 2003, Huberman responde a las críticas que Lanzmann, Gerárd Wajcman y Elisabeth Pagnoux le hacen por mostrar cuatro fotografías realizadas en agosto de 1944, en el Crematorio V del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, por miembros del Sonderkommando (Huberman, G. 2004 p.8-11). Le acusaban de incitación al voyeurismo y fetichización de la barbarie de una manera *abyecta* (Huberman, G. 2004 p.69) como un *judío-cristianizado*. Inspirados en el prejuicio metafísico, se basaron en el debate estético, cultural y moral para apelar a la *imposibilidad* de representar el Holocausto por medio de la imagen. En su defensa, Huberman pone en juicio que sus críticas provengan del hecho de *absolutizar* la imagen como objeto total. Las imágenes, según el pensador francés, no son portadores de la verdad ni ventanas de realidad, sino fragmentos incompletos (Huberman, G. 2004).

*“[el] mito de Medusa recuerda en primer lugar que el horror real es fuente de impotencia. [...] Pero el horror reflejado, reconducido, reconstruido como imagen [...] puede ser fuente de conocimiento, a condición, sin embargo, que uno comprometa su responsabilidad en el dispositivo formal de la imagen producida”* (Huberman, G. 2004 p.227).

El historiador de arte crítica el carácter indecible del testimonio, impensable de la *Shoah* e inimaginable de Auschwitz, propuesto por Lanzmann. Precisamente por que el Holocausto es un *acontecimiento sin testigos* (Dori, L. 1995), Huberman propone que miremos las huellas que quedan, que nos apoyemos en esos fragmentos ineludibles. El historiador de arte interpreta que lo *inimaginable* del horror no debe actuar como un impedimento sino como un llamamiento a la *imaginación*. Huberman arguye que “*Lo inimaginable como experiencia no puede ser lo inimaginable como dogma*” (2004 p.69). Como Márcio Seligmann-Silva explica, “*la imaginación es convocada como arma que debe venir en auxilio de lo simbólico para enfrentar el agujero negro de lo real del trauma*” (2010 p.70) y la imaginación es su medio de transmisión y narración. En *Imágenes pese a todo*, el autor no pone en duda lo *inimaginable* e *irrepresentable* de la *experiencia traumática*, en cuanto al testimonio, pero sí cuando estos impedimentos se estipulan como dogma y se acercan al negacionismo histórico (Feldman, I. 2018).

Por lo tanto, como simpatizantes de la respuesta de Huberman ante la denuncia de *estatización del horror*, consideramos que son acusaciones demasiado confortables ante la compleja intrincación entre la aportación estética de la mirada y la banalización de la barbarie. Consideramos que la problemática deviene por la malinterpretación de Lanzmann – y sus simpatizantes – de atribuir a la imagen la categorización de documento, convirtiéndolas en un testimonio visual en si, y no en fragmentos del testimonio. Como advoca Rancière, tanto la imagen como la palabra con recursos apropiados para recordar el trauma, el testimonio, independientemente de su forma, interrumpe el silencio histórico y permite despertar al pasado dormido (2008 p.79).



Figura. 18. Fotografía de Georges Didi-Huberman

## 2.3.4 GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: UNA MIRADA AL PACTO DE SILENCIO

*“Ninguno de nosotros recuerda solo, recordamos lo que la sociedad nos permite recordar porque el relato siempre es social” (Reati, F. 1992).*

Como hemos podido ver en los capítulos que preceden, la situación alemana tras el Holocausto fue el modelo de referencia adoptado por los países vecinos a la hora de afrontar el trauma transnacional de sus respectivos fenómenos bélicos, como vías para la reparación de sus correspondientes situaciones sociopolíticas y culturales. En el panorama español no ha sido distinto. Actualmente, la Guerra Civil Española, esta siendo revisitada cada vez con más frecuencia, estos acercamientos han sido influenciados por las metodologías de análisis post-Holocausto. El conflicto bélico español por excelencia conserva una enorme presencia en la actualidad. En la Transición española, en la búsqueda y construcción de una democracia, se propusieron nociones de cancelación de la memoria, entre ellos, los *pactos de silencio* que buscaban un <borrón y cuenta nueva>. El concepto conocido como *memoria histórica* deviene de la *cultura de la transición*, toma vigencia tras la Ley de Amnistía en 1977. Sin embargo, el constante retorno al pasado con la necesidad de restablecer la *memoria histórica* y el revisionismo de las posiciones adoptadas en la susodicha transición, nos hacen ver que los discursos siguen sin zanjar el trauma y en muchos casos aún sobrevive (Aguilar, 2008). El marco de silencio no ha podido traer consigo una concordia, y como dijo el rey emérito Juan Carlos I el 22 de noviembre de 1975, en su discurso de toma de posesión: *“El nombre de Francisco Franco será ya un jalón del acontecer español y un hito al que será imposible dejar de referirse para entender la clave de nuestra vida política contemporánea* (André-Bazzana, 2006, p. 253). En su libro, *Amnesia colectiva*, André-Bazzana habla del silencio heredado de la dictadura y su dilución con el paso del tiempo, abriendo la posibilidad a nuevos discursos. Se multiplican las peticiones de reconocimiento a las víctimas y castigo a los verdugos.

La Guerra Civil Española, y su discípulo post régimen dictatorial, a pesar de que puedan parecer distantes como acontecimientos históricos si hacemos una lectura temporal, aún proyectan ecos que resuenan en la contemporaneidad, sigue teniendo una fuerte presencia en distintos frentes actuales, tanto en lo político como en el ámbito cultural. Aún habiendo transcurrido casi medio siglo, la guerra y su régimen heredero siguen despertando controversias en la actualidad. Aunque la llama se extinguió, las cenizas siguen calientes y se avivan con el mínimo soplo. La intención misma de tratar los temas conflictivos desde una posición que no genere disenso o hiera sensibilidades parece una utopía.



Figura. 19. Proclamación del rey Juan Carlos I (1975)

En la contemporaneidad han emergido diversos mecanismos para arrojar luz a la problemática heredada del trauma, habilitando la reescritura y revisión de los acontecimientos que estuvieron encubiertos por opresión franquista. Como hemos visto en el ámbito cultural, el cine, en su deriva documental, ha sido usado como elemento para mostrar, a pesar de que la materia que pretende abordar a menudo resulta inenarrable (Amado, A. 2004). Por este motivo, hoy más que nunca, el concepto de Posmemoria aflora en nuestro contexto ya que nos ofrece analizar e interpretar la forma en las que nos relacionamos con la historia y el trauma español. Como una forma de contra-memoria, se trabaja un objetivo crítico que se enfrenta a la construcción hegemónica y oficial. Tras un pasado caracterizado por su mudez, hoy emergen personajes de segunda y tercera generación que, desde la cultura, proponen abordar este late motiv de la memoria cultural colectiva. Memoria insumisa de los hijos y nietos, que interrogan los discursos hegemónicos de la guerra. Se encuentra en la intención de romper el marco normativo del silencio. Este grupo activo, ha construido su propia realidad de lo acontecido a través del relato familiar y los discursos procedentes de diversos grupos culturales que tratan de elaborar un relato justiciero de los hechos (Cáceres, I. 2020).

En el IV Congreso Internacional Estética y Política de Valencia 2019, Iván Cáceres hizo una exposición comparando a dos fotógrafos posmemoriales. Su intervención subraya, a través de la exposición *Monte de Estépar 2014*, como el medio fotográfico permanece en desuso como medio para la expresión artística del trauma, quizá por su reducción al uso del documento como argumenta Huberman. Cáceres hace una comparativa entre dos artistas posmemorias que hacen uso de este medio para abordar la recuperación de la *memoria histórica* desde posiciones antagónicas y vinculantes a su vez. Su intervención compara y enfrenta los acercamientos posmemoriales que emprenden los artistas Francesc Torres y Mario Santamaría en sus proyectos fotográficos para la exposición *Oscura es la habitación donde dormimos*. Proyecto que nace de los trabajos de exhumación de los restos humanos de una fosa común en Villamayor de los Montes (Burgos), cuyos huesos correspondían a 46 varones que fueron ejecutados por milicias falangistas el 24 de septiembre de 1936.

Torres, nacido en 1948, documenta el proceso de excavación, catalogación, e identificación a través de fotografías en blanco y negro. El fotógrafo se centra en aquellos objetos hallados en las fosas, accesorios que acompañaron a las víctimas hasta su muerte [fig. 20]. Construye un diario visual de los muertos, sus familiares – a los cuales les fueron entregados los restos – y su sucesivo enterramiento. Ante la obra de Torres, vemos como apuesta por la nitidez – propia del fotoperiodismo – y huye del desenfoque, de lo obtuso; emplea técnicas que conducen a una mirada frontal, sin dejar espacio a posibles interpretaciones. La ausencia del color acentúa las formas y texturas de los restos humanos. Torres hace de la cámara fotográfica, un uso instrumental, de evidencia – objeto revelador y testigo, nos confirma la presencia y existencia de lo que estuvo oculto e interrumpe su largo silencio. El proyecto es una forma de expresión de carga emocional que se ve latente en el pasado y presente, revela su cercanía al trauma. Las fotografías tienen una presencia del dolor, sitúan el horror en el presente y lo hacen revivir. Son imágenes que se sitúan en doble instancia, forman parte de la memoria colectiva y la memoria familiar al mismo tiempo.

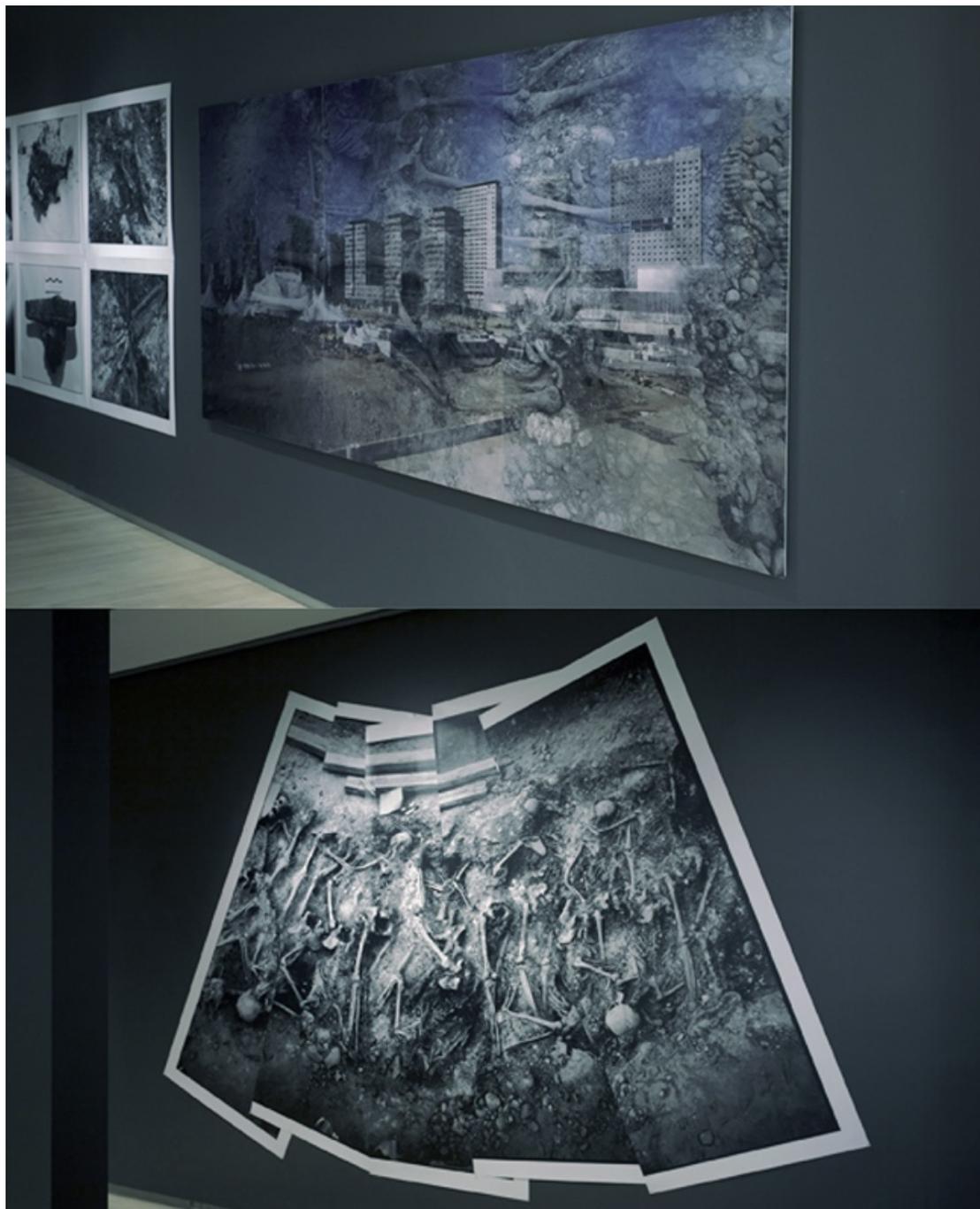


Figura. 20. Fotografías de la exposición *Monte de Estépar* (2014), obra de Francesc Torres

Santamaría, nacido casi cuarenta años más tarde que el artista anteriormente mencionado, desarrolla un ejercicio posfotográfico de apropiación que llama *Topografía de las fosas* [fig. 21]. La exposición recoge 347 imágenes terrestres procedentes de fotografías aéreas tomadas desde Google Earth. Un proyecto que estudia el terreno en la extensión del territorio nacional vinculado a la *memoria histórica*. A diferencia del proyecto que realiza Torres, *Topografía de las fosas* se sustenta en un distanciamiento temporal y físico. El fotógrafo permanece ausente del terreno, ya no sólo durante el acontecimiento de la masacre, sino que también se ausenta de la exhumación; no pisa el terreno donde se desenvuelven los sucesos. A diferencia del proyecto de Torres, este no tiene un carácter empático, la lejanía con la cual se toman las imágenes no permite ver el oscuro pasado que mancha el terreno. La altura infinita no permite ver el detalle de las fosas, los testigos herederos de la memoria quedan reducidos a lo imperceptible. El espectador toma una posición omnisciente, observa en magnitud, pero es incapaz de percibir forma antropológica alguna. *Topografía de las fosas* muestra su desconexión del acontecimiento, las imágenes poseen un carácter colectivo, lo que un día era identificable ahora se reducen a los valores de la totalidad. El píxel, se interpone al detalle. Santamaría resalta la extensión del terreno y lo vincula con la magnitud del horror.

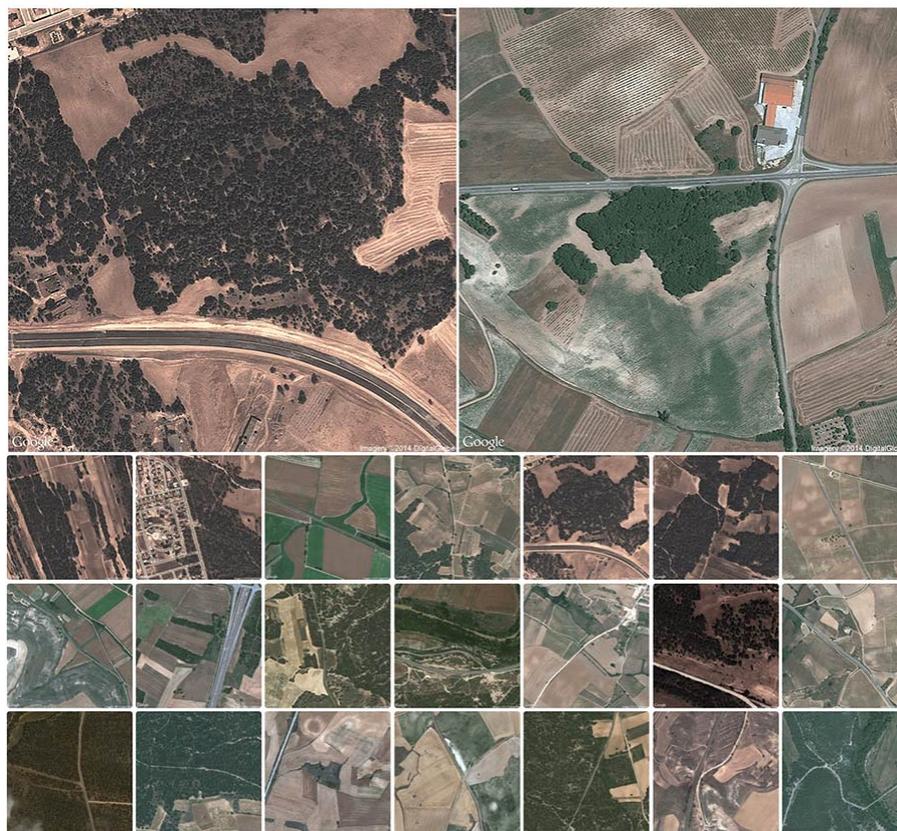


Figura. 21. *Topografía de las fosas* (2014), Mario Santamaría

*Desalojo.* Enrique Tarazona

Con este ejercicio visual, Cáceres expone las distintas aproximaciones que hacen los artistas de segunda y tercera generación según su distancia con respecto al acontecimiento. Los de segunda, suelen poner especial atención en los testigos directos de la guerra por su evidente proximidad y familiaridad, en cambio, los de tercera, rechazan la imagen antropomórfica del horror y optan por representaciones más conceptuales. Como proponen autores como Butler y Sontag, huir de la imagen-horror corresponde a un acercamiento más contemporáneo, menos concreto – nos permite observar con cierta perspectiva y a favor del discurso posmemorial, conducirnos a las prácticas reparativas.

## **2.4 CASOS DE ESTUDIO Y REFERENTES AUDIOVISUALES**

En el subcapítulo siguiente se nombran a los referentes más influyentes para la realización de *Desalojo*. Estos podrían diferenciarse en dos grupos, los influyentes por su influencia formal para la construcción del documental siguiendo pautas de estructurales y de montaje similares y otras por su contenido vinculado al trauma y su acercamiento desde la posmemoria.

## 2.4.1 UN ACERCAMIENTO A LA CREACIÓN AUDIOVISUAL POSDICTATORIAL

La creación artística como medio para la expresión del trauma se aborda a menudo en el ensayo audiovisual. Este método de representación se ve frecuentemente tanto en el contexto español como en otros países latinoamericanos cuyas democracias suceden a una anterior represión dictatorial. En este capítulo analizaremos algunas de estas propuestas, examinando los recursos estéticos y formales empleados para su realización. En primer lugar, mencionaremos el cortometraje de Sandra Ruesga, *Haciendo Memoria* 2005 [fig. 22], que cuestiona su infancia desde su archivo familiar y el testimonio de sus padres. El cortometraje de carácter documental forma parte del proyecto audiovisual *Entre el dictador y yo*, que ante la premisa “*cuál fue la primera vez que oí hablar de Franco*”, Sandra responde de esta manera. *Haciendo Memoria* destaca su domesticidad, se presenta con imágenes de la autora de niña en carretes de ocho milímetros, haciendo visible el carácter “casero” de su archivo.

Ruesga comienza su filme con una mimesis sonora y visual, por medio de un juego con el montaje, consigue ligar el “*hola*” gesticular que hace ella de niña con el “*hola*” pronunciado por ella misma en el inicio de la conversación con sus padres. Esto marca, ya desde el inicio, el ritmo del ensayo audiovisual ya que su propuesta es un constante diálogo entre imágenes del pasado y testimonios del presente. El discurso que suena en forma de voz en off, es la incómoda conversación que la protagonista, Ruesga, mantiene con sus progenitores. Un diálogo en el que ella les confronta y cuestiona por las excursiones que hacían años atrás al Valle de los Caídos, entre otros monumentos franquistas. La cineasta, en un intento fallido de hallar sentido a aquellas inusuales excursiones, encuentra en su lugar, contestaciones incompletas. Se enfrenta, a lo que Hirsch denomina la *amnesia colectiva* de las generaciones que le preceden, aquellos que no aplauden, pero tampoco denuncian un pasado marcado por la represión y el dolor. En un momento de alta tensión en el cortometraje, con vistas al monumento de Onésimo Redondo como telón de fondo, el padre declara: “*Yo no he tenido ningún interés en sacar adelante la historia. Si vosotros tampoco lo habéis tenido, pues el desinterés ha sido mutuo*”. En este momento se hace evidente cómo la voluntad de la hija de cuestionar y de saber sobre un pasado que se acomodó en el silencio, no coincide con la voluntad de sus padres. Este desencuentro generacional corrobora lo que la filóloga Efrén Cuevas llama “*minicrónica de la vida de España durante el tardofranquismo*” (Cuevas, E. 2012 p.119).



Figura. 22. Fotogramas extraídos de *Haciendo Memoria* (2005), Sandra Ruesga

Partiendo de un contenido análogo al usado en el ejemplo anterior, Lucila Quieto en su ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* 2011 [fig. 23], también se acerca a la represión dictatorial desde su entramado familiar. Sin embargo, Ruesga y Quieto, mantienen métodos dispares dada la naturaleza binaria de sus respectivos proyectos. La autora de *Arqueología de la ausencia*, hace uso de fotografías de su difunto padre - Carlos Quieto, desaparecido en la dictadura militar argentina en 1977 – para autorretratarse junto a él. La artista argentina, nacida cinco meses después de la desaparición de su progenitor, veintidós años más tarde, ante la frustración provocada por no poder haberse fotografiado junto a él, lo consigue hacer a través de una proyección de un antiguo retrato fotográfico de su padre. De este modo, consigue hacer una especie de instantánea artificial, con la que pretende reappropriar a su padre de la dictadura. La fotografía escogida por la autora es una de carnet, de esta forma consigue jugar con el carácter burocrático, frío y despersonalizado de esas imágenes y contrastarlo con la familiaridad y emotividad que desprende el proyecto. Esta fotografía, a su vez, es la que consigue *punzonar* a la autora del mismo modo que lo hacía con Barthes, aquella fotografía de su madre. El retrato de su desconocido padre consigue dialogar con ella, dialectiza con el presente y de este modo, establece un discurso crítico con el horror del acontecimiento que le precede.



Figura. 23. Fotografía de *Arqueología de la ausencia* (2011), Lucila Quieto

Este proyecto, que en primera instancia brota en un ámbito personal, expande sus fronteras. Quieto fue comisionada para crear composiciones similares de otros huérfanos de padre que se encontraban en su misma situación. De aquí, nace un proyecto colaborativo que, basando en el archivo familiar, se transforma en una serie de composiciones de la misma índole. La fotografía hace uso de diversas técnicas para conseguir esas imágenes donde aparecen los hijos con sus progenitores desaparecidos, comparten un espacio dimensional ya que no pudieron hacerlo en vida. Las creaciones artísticas se complementan con una serie de breves textos en los que, a modo de epígrafe, cada hijo o hija escriben algo significativo de sus padres, subrayando los lazos de sangre que les unen. El ensanche del proyecto lo transforma, al convertirse en un espacio colaborativo adquiere un nuevo carácter, se hace visible el gran número de víctimas que heredan el trauma de la dictadura, consiguiendo dar un mensaje colectivo y amplificado.

Terminamos esta línea de referentes analizando el documental *El tiempo y la sangre* 2004 [fig. 24] de Alejandra Almirón. Al igual que en el proyecto anterior, este documental también aborda el trauma argentino posdictatorial. Se basa en el viaje que emprende Sonia Serverini, una exmilitante de Montoneros, una organización de guerrillera peronista de Argentina en la década de los setenta. En su deriva al Oeste, la protagonista va en busca de los resquicios restantes de las prácticas revolucionarias que se desarrollaron durante la dictadura. A pesar de que sus intenciones iniciales de hallar respuestas permanecen irresueltas, encuentra un reclamo inesperado de los hijos de esa generación. La directora afirma como “[...] *la gente de Morón no quería hablar, no querían recordar lo que estaba pasando*” (Blejman, M. 2004). Los vecinos de las localidades no recordaban, o no querían recordar, algunos aún silenciados por el miedo que habitaba en sus memorias. Ante la falta de supervivientes que vivieron de forma directa los acontecimientos del horror, Serverini se encuentra ante una profunda reflexión de las generaciones que le suceden, que le ayudan a concluir con la etapa más traumática de su vida.



Figura. 24. Fotograma extraído de *El tiempo y la sangre* (2004), Alejandra Almirón

*El tiempo y la sangre* ejerce una mirada específica del pasado a través de un valioso archivo testimonial, discursos secuenciados de una gran implicación emocional al hurgar en la propia historia familiar de los personajes. El largometraje ofrece voces, rostros, miradas,

lágrimas y gestos – desembocando en una saturación de elementos hasta la sobredosis de sentido. Almirón nos expone su presencia en el plano tanto como entrevistadora como personaje; en tercera persona, narra el documental con su voz como conductora del relato hilvanando los distintos testimonios. Por medio del discurso, la directora nos ofrece una visión de los acontecimientos del pasado a través de una óptica poliédrica que trasciende de la experiencia personal. El film nos muestra la falta de *distancia del narrador* con respecto al acontecimiento del que hablaba Benjamin. A través del personaje de Serverini vemos como su proximidad a lo sucedido a la vida familiar, le oculta lo que las generaciones siguientes sí consiguen ver.

El documental ofrece un proceso vivencial de auto reflexividad que nos permite entender mejor el acontecer pasado, la aproximación de la directora argentina se apoya en la búsqueda de una reconciliación. Al igual que en los ejemplos anteriores, las directoras parten de la experiencia subjetiva para plantear problemáticas sociales y políticas que van más allá de lo individual. Valeria Valenzuela, autora de *Giro subjetivo en el documental latinoamericano*, arguye que “*la discursividad subjetiva presentada como una interpretación de la realidad, y no como una verdad absoluta, contribuye a la participación activa del espectador en la interpretación crítica del discurso así como a la construcción de espacios colectivos de debate en torno a cuestiones que afectan al conjunto de lo social*” (Valenzuela, 2013).

Si hay un vínculo que unifica las propuestas de las anteriores directoras citadas, sería el de *querer saber* que le empuja a embarcarse en la realización de estos documentales como vía para alcanzar ese conocimiento para poder fracturarlo, analizarlo y usarlo para romper el silencio. Todos los proyectos audiovisuales abordan temarios generales, tratan el horror de la dictadura, pero desde lo más íntimo, su entorno familiar. Son propuestas de las cuales se puede hacer una lectura posmemorial, sin embargo, tanto en *Haciendo Memoria* como en *Arqueología de la ausencia*, las autoras mantienen posiciones reivindicativas. Sus propuestas llevan a cabo la triple tarea de denunciar la impunidad de los hechos y de su homenaje; también la de confrontar y escuchar a las víctimas y supervivientes y por último la de buscar la identidad que originó el horror totalitario (Quilez, L. p.61-62).



## DESARROLLO DE *DESALOJO*

*"La memoria es para nosotros el tiempo mismo"* (Bataille, G. 2009 p.163).

Enlace para la visualización de *Desalojo*: <https://youtu.be/UwNI7xP-P4A>

¿Cómo reactivar el pasado tras décadas de silencio? Esta es la premisa de la que partimos para la creación de nuestro documental. Conocer mejor las historias que se esconden tras el silencio postraumático que dejó la guerra civil española y confrontar el olvido colectivo como intento de huida hacia adelante. La posición que hemos tomado en este proyecto audiovisual es enunciativa, salvo en ciertos momentos en el que, como narradores tomamos una posición activa, el rol que tomamos es la del escucha. No podemos narrar la historia, hemos de invocarla y por ello nos apoyamos en el testimonio de dos víctimas que sí vivieron el horror. Mediante entrevistas, recopilación archivística y la visita a lugares específicos, tratamos de conocer el horror a través de los ojos que fueron testigos de él. Pretendemos hallar, no discursos revolucionarios que cambien por completo nuestro parecer de los acontecimientos sino trocitos de realidad que, aunque tremendamente subjetivos, nos ayudan a rellenar los vacíos de la historia. Hay un claro deseo en el documental, tanto a nivel personal como colectivo, de reivindicar la figura de la víctima.

*Desalojo* se formaliza en una propuesta documental que responde a las problemáticas enfrentadas en los anteriores capítulos. Ofrece textualidades filmicas diversas que, a través un montaje anacrónico, permite mostrar varias líneas de tiempo intercaladas entre sí. Su indagación autobiográfica, sumada a la implicación personal del autor, le aporta un carácter familiar y emotivo que se va enfatizando con el transcurso de los hechos. El largometraje se nutre de las estrategias visuales y teóricas que hemos identificado, analizado y contrastando en el transcurso del apartado teórico. Todas las decisiones tomadas para la realización de este largometraje se sustentan bajo la intención de indagar en el testimonio postraumático de nuestro contexto familiar para poder acercarnos a los eventos históricos desde un ámbito personal, lo que Carlo Ginzburg llamaría *microhistoria* (Cruz, P. 2005 p.104). De este modo se pretende conocer mejor el acontecimiento en sí, pero sobre todo comprender el proceso que motiva los pensamientos políticos e históricos de las protagonistas del documental. El material subjetivo que ofrecen los testimonios de ambas mujeres ejerce una interrupción en el hilo historiográfico de los grandes relatos y nos permite fragmentar el discurso establecido para reescribirlo con uno nuevo.

En los capítulos siguientes vamos a exponer el proceso de planificación y creación que engloba el desarrollo del largometraje. Después de un detallado recorrido genealógico que explica nuestra relación con los personajes del documental y la motivación inicial que nos empuja a su realización, nos disponemos a identificar el origen del contenido que se muestra en el film. Acto seguido desmantelamos el proceso de maquetación - analizamos las decisiones tomadas para el montaje con la intención de establecer un diálogo visual a través de la yuxtaposición de imágenes de archivo y las filmadas.

## **3.1 ESTUDIO CONCEPTUAL Y MOTIVACIÓN**

Antes de adentrarnos en detalles técnicos de producción, vamos a establecer un discurso que contextualice nuestros antecedentes familiares con el entorno en el que basamos nuestro documental. Para ello a continuación vamos a gestar una genealogía de la vivienda, sus inquilinos y nuestro vínculo con ellos. También vamos a exponer el origen creativo de este proyecto, como y porqué me designo a encomendar mi proyecto fin de máster para abordar esta iniciativa posmemorial. Para continuar en este apartado, como hemos anunciado en la introducción de este escrito, nos disponemos a modificar - de forma excepcional - nuestro lenguaje, adoptando la primera persona del singular. Esto lo hacemos, tanto para facilitar su comprensión lectora, como por la intención de enfatizar el carácter familiar y emocional que atañe a este proyecto.

Durante el periodo de 1936 a 1939 mi bisabuela Concepción Inés Tortosa, junto con sus dos hijas, comenzaron a vivir en la vivienda de su hermana María Tortosa, situada en el barrio valenciano de Jerusalén, en busca de refugio y protección durante la guerra. La gran mayoría de historias que he podido escuchar de la guerra se sitúan en esa casa y son contadas por mi abuela Concha Martínez, que narra los recuerdos fugaces de su infancia. Esta vivienda, que un día proporciono cobijo a doce personas – en su mayoría mujeres y niños – los últimos cuarenta años fue ocupada por Amparo Pla Tortosa [fig. 25], mi tía-abuela, prima de Concha. Amparo, Concha y Trinidad, fueron primas hermanas que compartieron una infancia marcada por la guerra y protegidas tras los mismos muros.

Amparo, en su avanzada edad, sufría síndrome de Diógenes – un comportamiento caracterizado por renunciar a deshacerse de objetos. Este padecimiento condujo a Amparo a conservar todo tipo de documentos, muebles y objetos que se encontraban en la casa. Dada su condición, Amparo fue reacia a cambiar la estética de su casa, resultando en una vivienda castigada por el paso del tiempo y resultado en un aspecto envejecido. Quizá por esta razón, en las últimas décadas de su vida, ella renunció a la visita de cualquier familiar o amigo a su vivienda.



Figura. 25. Fotografía de Amparo Pla Tortosa junto a la vivienda

Recuerdo, ya desde pequeño, escuchar historias y anécdotas de eventos u objetos que se encontraban en esa casa, pero nunca puede testificarlos con mis propios ojos. Eran historias que permanecían encriptadas, desconocidas y silenciadas para evitar abrir heridas que ni el tiempo ha podido cicatrizar. El 27 de marzo de 2018, Amparo – mi tía-abuela – fallece a la edad de noventaicuatro años. En este momento, cruzo por primera vez los muros de la conocida vivienda junto a mi familia más cercana. Esto fue una experiencia estremecedora, principalmente por el estado tan envejecido de la casa, y este sentimiento se amplificaba por el conocimiento que poseía de los eventos que concurrieron en ese espacio. Por primera vez le ponía imagen a esos objetos de los que escuché hablar y pisaba el mismo suelo que pisaron tantos antepasados míos. Fue una experiencia onírica, ver con mis propios ojos el arquetipo de una casa española en los años veinte, deteriorada por los años, despertó en mí un interés por expresar lo que estaba visionando. Allí encontré fotografías de mi abuela y tía-abuela en su etapa infantil, imágenes de la niñez de quienes hoy son mujeres en la etapa final de sus vidas. En ese momento el imaginario creado a través de las narraciones se comparaba con sus originales. Los estímulos que despertó la vivienda y su relación directa de mis antepasados con la guerra civil española, fue el impulso principal que me empujó a desarrollar este proyecto.

Tras este corto fragmento en el que narramos el acontecimiento que despierta *Desalojo*, volvemos al formato lingüístico empleado hasta el momento, en el que volvemos a referirnos a nosotros mismos en tercera persona. Desde el inicio de este proyecto el contenido que destaca y consideramos como el principal componente de este proyecto es el trauma provocado por el horror de la guerra. El interés personal sobre los hechos concurridos durante el conflicto bélico se inicia años antes. Desde una temprana edad, el mencionado acontecimiento español despierta un especial atractivo en el autor, sobre todo aquellas *microhistorias* que se manifiestan en los contextos más íntimos – la cotidianeidad y los pequeños relatos que sucedieron en el periodo de la barbarie. Sin embargo, hacer de este contenido, el enfoque principal de nuestro documental, focalizando únicamente con el objetivo de narrar el suceder de la guerra en el entramado familiar, se hubiese enfrentado al rechazo de las protagonistas a participar en él. Los eventos narrados en el documental son de una especial delicadeza ya que abren puertas que habían permanecido cerradas durante mucho tiempo. La hipotética posición de rechazo como sujeto de transmisión, la hubiese adoptado con mayor probabilidad Trinidad Martínez, la hermana más joven. La razón por la que establecemos esta conjetura se percibe en el propio documental y es que Trinidad permanece especialmente susceptible al recuerdo traumático. Por ello, nos acercamos al contenido sensible con especial cautela, hacemos uso de la alegoría de la vivienda como vehículo y así poco a poco ir socavando en la memoria ejerciendo la mínima presión posible.

De hecho, uno de los temas principales que toman presencia a lo largo de *Desalojo* es precisamente este dolor que retumba aún en el presente, cómo eventos de la niñez pueden provocar tales efectos aún siendo recuerdos nebulosos. La propuesta documental, hace coexistir dos puntos de vista de un mismo pasado biográfico, y aunque en ambos frentes hay consenso en la idea de reconciliación con el pasado, se enfrentan dos posiciones opuestas en cuanto a la metodología empleada para alcanzar dicho objetivo. Las visiones heterogéneas colisionan a menudo cuando ambos personajes recuerdan eventos pasados, por un lado, Concha mantiene una voluntad activa de hacer de narradora para sus hijos y nietos, por otro, Trinidad apuesta por el olvido como modelo a seguir para afrontar el trauma y seguir adelante. El conflicto se manifiesta con especial solidez cuando se menciona a su padre, Vicente Martínez, teniente del frente republicano y preso durante varios años de la dictadura. Los recuerdos de su progenitor encarcelado hacen surgir las lágrimas más amargas a lo largo del relato – la tortura y violencia ejercida contra él provoca en sus memorias episodios inaguantables. A pesar de que tratamos de no excedernos en preguntas que hagan aflorar recuerdos de su padre, si hay un especial interés por conocer y reivindicar a esta figura por el contraste entre sus ideales políticos y los de sus hijas.

El último eslabón de este capítulo, en el que analizamos los componentes principales que soportan la pieza documental, enfatizamos su carácter político, un tema que se mantiene como constante en todos los aspectos de éste. El autor, como miembro de la estructura familiar de las protagonistas y poseedor de un vínculo afectivo y emocional con las mismas, está en una posición favorable para hacer declaraciones – evidentemente subjetivas – sobre los pensamientos políticos de los personajes principales de *Desalojo*. Por ello, podemos decir que Concha y Trinidad mantienen posiciones desconcertantes con respecto a sus pensamientos frente a la figura del dictador Francisco Franco y su régimen dictatorial. Como hijas de un teniente republicano y valencianas de origen – territorio ocupado por el bando republicano durante la guerra civil – provocan en el autor un desconcierto y genera múltiples preguntas. Con *Desalojo*, el autor busca hallar respuestas, comprender mejor cómo, cuándo y por qué se construyen esos pensamientos con respecto a la figura del dictador y el origen de esa escisión con respecto a la ideología de su progenitor.



Figura. 26. Fotografía de Concha y Trinidad Martínez revisando las fotografías familiares halladas en la vivienda

## 3.2 METODOLOGÍA Y PROCESO DE TRABAJO

Una vez concretada la temática que queríamos abordar en nuestro proyecto se establecieron los procedimientos necesarios para la transformación de estos conceptos en un cuerpo audiovisual. Para ello, iniciamos la planificación del documental determinando dónde y cómo nos hacemos con el material que pasará a conformar el cuerpo de este, pasando por una preproducción, producción y postproducción. Esto incluye la recopilación del material fotográfico, la filmación de las entrevistas y visita a múltiples lugares de interés para contextualizar los testimonios y, por último, la recopilación de material apropiado de la guerra civil. Luego analizaremos las decisiones tomadas en el montaje para la recopilación y organización del contenido visual.

## 3.2.1 PREPRODUCCIÓN

En el pistoletazo de salida nos dedicamos a visitar la vivienda donde posteriormente se grabarán las escenas con la intención de habituarnos al espacio, pensar en posibles recorridos y hacer mediciones técnicas – como evaluar los puntos de entra de luz y rebote sonoro de las distintas salas. Con estas visitas, además de apropiarnos de fotografías y otros objetos, conseguimos desarrollar un plan de rodaje y una lista de material que necesitaremos para la realización de las grabaciones y fotografías. También hacemos constantes vistas a las protagonistas principalmente por dos motivos, el primero es el de establecer un diálogo con ellas que nos permita ir maquetando las preguntas que aparecerán en las entrevistas, el segundo es el de solicitar su ayuda para recopilar e identificar los sujetos que aparecen en las fotografías halladas en la vivienda.

### 3.2.1.1 PERFORMANDO EL ARCHIVO

Antes de analizar nuestro acercamiento al archivo debemos hacer unas aclaraciones para definir la naturaleza de nuestro trabajo, dado el abuso que se hace del término archivar en la contemporaneidad. El cúmulo de imágenes que nos disponemos a analizar se conforma de dos subgéneros, el primero es de fotografías halladas en la vivienda de los familiares que habitaron en ella, esto nos permite identificar a los sujetos presentes a través de los testimonios de nuestras protagonistas, quienes sí llegaron a conocer a los sujetos en vida [fig. 26&27]. En el segundo grupo, compuesto de fotografías que realizamos en la vivienda, aparecen espacios y objetos de un alto valor sentimental, también contiene retratos de Concha y Trinidad Martínez en el interior de la vivienda. Todo este flujo de imágenes pasa a formar parte de un recorrido genealógico visual que se remonta principios del siglo XX hasta nuestros días. Esta recolección de imágenes fotográficas hace visible una estética vinculada a la memoria, una estética que almacena información y nos ayuda a contextualizar los eventos históricos. Sin embargo, no por ello consideramos que nuestro trabajo pueda considerarse como la realización de un archivo como tal, sino que mantenemos una relación cercana a la *performatividad archivística* (Schwartz, J. Cook, T. 2017, p. 22).

Nuestra acumulación y generación de imágenes no tiene fines puramente administrativos como lo podría tener un archivo positivista enfocado a ejercer control, ya que esto supondría contradecir nuestros objetivos, participando en métodos historicistas formales. En cambio, nuestra propuesta resulta en una colección fotográfica subjetiva que no pretende representar la totalidad del pasado. Además, ciñéndonos a las distinciones entre acumulación y colección que arguye Baudrillard (1969), podemos clasificar nuestra producción como una colección y no como un archivo ya que está producida desde lo

individual. La naturaleza rígida de nuestra propuesta la inhabilita para clasificarse como un archivo institucionalizado, ya que carece de ese carácter metamórfico y plural atado a él. En nuestra propuesta genealógica del almacenaje fotográfico familiar, a pesar de que seguiremos trabajándolo en la posteridad, tiene un principio y un fin, por lo tanto, se acercaría más a una práctica artística que una archivística. Por lo tanto, concluimos esta pequeña anotación como que nuestro trabajo no construye un archivo, sino que activa su performance.



Figura. 27. Fotografía de Concha y Trinidad Martínez revisando las fotografías familiares halladas en la vivienda

Las motivaciones artísticas que nos conducen a emprender estas prácticas artísticas de carácter archivístico se basan principalmente en dos apartados. La primera es puramente hermenéutica ya que este contenido visual nos permite conocer mejor a nuestras protagonistas, su pasado y otros personajes que no llegamos a conocer, pero tienen un rol importante en el documental. En segundo lugar, el material encontrado en la vivienda nos sirve como contenido útil para contextualizar los testimonios. Nos ayuda a ponerles cara a los desconocidos y mostrarnos el estado de la vivienda años atrás, antes de su degradación.

A continuación, vamos a proporcionar detalles técnicos de los métodos empleados para la realización de dicho archivo. Las imágenes encontradas las digitalizamos por medio de un escáner fotográfico [Epson Perfection 850] y editadas a través del software de Silverfast 8 [fig.28]. Para la realización de las fotografías en la vivienda, el proceso fue considerablemente más complejo y técnico. Todo el material fotográfico de la vivienda se realizó a través de las numerosas visitas que realizamos a la vivienda para planificar el rodaje y experimentar con composiciones posibles. Todas ellas se hicieron con carretes analógicos de color y por medio de una cámara de medio formato y fueron reveladas y escaneadas a través del laboratorio Carmencita Film Lab en Valencia, con un proceso de C-41 de revelado y escaneado en TIFF con el escáner Noritsu. Los motivos por los que hacemos uso de estos métodos y medios para desempeñar dicho trabajo fotográfico no son otros que por la familiaridad con el proceso y por carácter estético que se obtiene con él. Las imágenes de los objetos y espacios de la casa se hicieron usando únicamente la luz natural, algunas de ellas resultaron ser largas exposiciones dadas las malas condiciones lumínicas. Los retratos, en cambio, se realizaron tanto en la casa desalojada como en la vivienda de las protagonistas. Se priorizó el uso de la luz natural, sin embargo, para la realización de algunas fotografías se requirió el uso de luz artificial (flash). El ensamblaje estético que realizamos con la yuxtaposición entre las fotografías tomadas en este proyecto y las encontradas en el interior de la vivienda, sugieren un recorrido nostálgico, íntimo, ya que nos recuerdan a un álbum familiar común. Todo el material usado para la realización de las fotografías figura en el apartado de anexos.

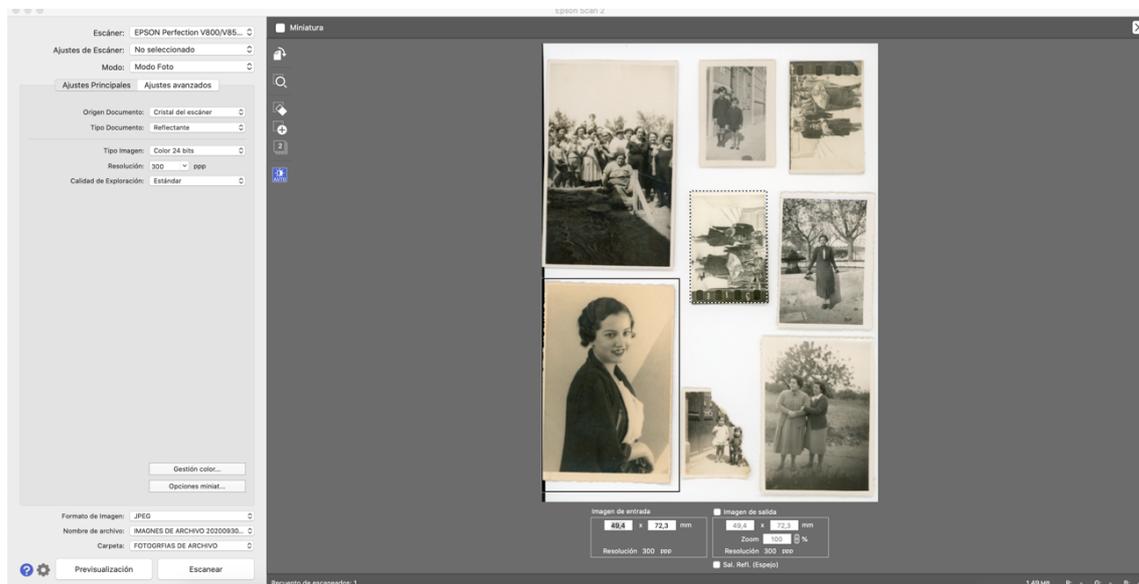


Figura. 28. Captura del proceso de escaneo de las fotografías

### 3.2.1.2 PLANIFICANDO EL RODAJE

Con la ayuda del imaginario visual desarrollado, sumado a los conocimientos obtenidos en las conversaciones con las protagonistas, nos permiten determinar las bases compositivas y narrativas que se encuentran en nuestro documental. Con el objetivo de desarrollar un plan de rodaje, el primer paso que tomamos es el de identificar los lugares donde queremos grabar y desarrollar un orden cronológico de actuación. Uno de los aspectos técnicos que teníamos claros, era grabar la mayor parte de las escenas en el interior de la vivienda, ya que este es el pilar central que sustenta nuestro documental. Para la realización de las entrevistas a Concha y Trinidad Martínez, elegimos grabar en sus respectivas casas. Esta decisión estaba motivada por nuestro intento de reducir lo máximo posible el transporte de las protagonistas dada su avanzada edad. Además, de este modo reducíamos la posibilidad de obtener contaminación acústica del entorno y manteníamos cierta intimidad con las entrevistadas ya que establecíamos una conversación sin la presencia de terceros. Sin embargo, la decisión de grabar sin la ayuda de operadores de cámara, iluminación o sonido y enfrentarnos a todo el proceso por nuestra cuenta, suponía un gran riesgo y una dificultad añadida. Por ello, apostamos por un equipo que nos permitiese grabar con constancia y sin interrupciones, de forma relativamente autónoma. La carencia de asistentes significaba confiar en el material y su capacidad para no corromper la grabación. Este método nos permitía hacer de entrevistadores, mirando directamente a los ojos del sujeto y no a través de un monitor ya que esto suele facilitar la expresión oral de los entrevistados. Podemos afirmar que nuestra prioridad era la narración antes que la imagen, ya que considerábamos que la presencia de un equipo de grabación hubiese causado interferencias con la transmisión del testimonio. Por este motivo, también quisimos entrevistar a las protagonistas por separado, con el objetivo de obtener respuestas sinceras, ya que los testimonios podían verse afectados si la otra integrante estaba presente.

En cuanto a decisiones estéticas, quisimos apostar por un aspecto naturalista, priorizando el uso de la luz natural para obtener una imagen consistente y orgánica. La intención era grabar la mayoría de las escenas con la luz solar proveniente de ventanas, y modificada a través de reflectores que rebotasen la luz y empujasen la exposición de las sombras. Era importante que este criterio estuviese presente a lo largo de todo el documental para obtener resultados homogéneos. Para la grabación de las entrevistas, requeríamos una segunda cámara con el fin de obtener un segundo plano. La composición fílmica planteada estaba compuesta de un plano general y un plano detalle para alternar los puntos de vista durante el montaje, y así conseguir un cierto dinamismo en la imagen.

En este momento nos dispusimos a redactar el plan de rodaje con todas las especificaciones relacionadas con los detalles de producción. Esto significaba concretar ciertos aspectos con las integrantes de los rodajes, como supuso cuadrar los horarios con todos los integrantes del documental, redactar las preguntas que se iban a realizar durante las entrevistas y plantear aspectos relacionados con el vestuarios y accesorios necesarios. También se concretaron las grabaciones de exteriores, entre las cuales estaba la escena de las Torres de Quart. Una vez determinadas las cuestiones formales, técnicas y estéticas, el último paso que tomamos fue el de desarrollar un esquema logístico del material que íbamos a necesitar para desempeñar el rodaje. El listado de dicho material figura en el apartado de anexos.

### 3.2.1.3 MATERIAL APROPIADO

Con respecto a la recolección de metraje apropiado, hicimos uso de metraje rodado durante la guerra civil española. Encontramos imágenes relacionadas con los bombardeos, el reparto de alimentos, la vida cotidiana e imágenes relacionadas con la barbarie. Encontramos este metraje a través de documentales sobre los distintitos episodios de la guerra realizados a *posteriori*. Evitamos usar imágenes de extrema violencia donde se podían ver cadáveres o cuerpos desfigurados. Consideramos que esta clase de contenido corrompería el mensaje y desviaría la atención del testimonio, rebajándolo a un segundo puesto.

## 3.2.2 PRODUCCIÓN

Una vez realizado el plan de acción, iniciamos su ejecución siguiendo las pautas que nos habíamos propuesto. No obstante, a pesar de que partíamos de un esquema rígido y detallado que nos asegurase recopilar todo el material requerido, en todo momento estábamos susceptibles a documentar ideas nuevas que se nos plantearan durante el rodaje. Finalmente, dividimos las grabaciones en seis días, con una duración de unas tres o cuatro horas diarias. Los primeros dos días sirvieron para despejar el interior de la vivienda. Evitamos limpiar el inmueble ya que queríamos conservar el aspecto envejecido, sin embargo, sí modificamos algunos elementos para reubicar los muebles en su disposición original, tratando de colocarlos del mismo modo que estuvieron durante la guerra. Además, en este primer tramo también se grabaron planos en el interior las habitaciones y detalles de los objetos que aún permanecían allí. En estas tomas de contacto, también experimentamos con las posibilidades compositivas que nos ofrecía el espacio.

En los siguientes rodajes dedicados a la producción de *Desalojo*, introducimos, por primera vez, a las dos protagonistas en el interior de la vivienda. Para las grabaciones de nuestras protagonistas, trabajamos con una varios elementos y equipos que variaban en función de las necesidades de cada momento. Todo el sonido se grabó a través de una grabadora y un micro externo el cual recopilaba las voces de las protagonistas, pero también el sonido ambiental. Grabamos todo el documental en dos modos en particular, Cine 4 (para escenas oscuras) y Slog-3, estos perfiles permiten alcanzar el mayor rango dinámico posible de nuestra cámara (Sony Alpha 7III) y poder modificar tanto la temperatura de color como la exposición en la postproducción. Únicamente podíamos grabar escenas en el interior de la vivienda durante un breve periodo por la mañana, (09:00-12:00) debido a que en esta franja horaria había condiciones lumínicas óptimas. Únicamente en casos aislados se requirió el uso de luz artificial, en estos instantes usamos tanto un panel led como las luces de las que ya disponía la vivienda. La cámara se manipuló en tres modos distintos dependiendo del movimiento que fuesen a ejecutar los sujetos. En las escenas donde las protagonistas permanecían sentadas, optamos por usar un trípode para conseguir un plano continuo sin distracciones de movimiento. Por contra, en las escenas móviles, empleamos dos métodos: el primero, usar un estabilizador de imagen en las escenas donde teníamos que seguir el movimiento de las protagonistas, en estas escenas priorizamos el uso de enfoque automático. En las escenas restantes, la cámara se manipuló a mano alzada con la ayuda de una carcasa y accesorios externos que nos permitieron enfocar manualmente.

El último día de rodaje se empleó para realizar las entrevistas a ambas protagonistas. Como hemos mencionado anteriormente, se realizaron en sus respectivas viviendas. De nuevo, la iluminación escogida no fue otra que luz natural rebotada por un reflector. A pesar de alguna interrupción causada por fallos de la cámara, y por sonidos procedentes de exteriores que contaminaron algunas de las escenas, en su mayoría se desarrolló con éxito. Sin embargo, hemos de mencionar que, en la segunda grabación, en la cual conversábamos con Concha Martínez, fue afectada negativamente por las condiciones lumínicas cambiantes. Durante varios momentos de la entrevista, la imagen sufrió de suposición a consecuencia de nubes que bloquearon la entrada de luz, resultando en algunas escenas inutilizables. A pesar de estas interferencias en la imagen, el testimonio oral – el cual priorizábamos – resultó favorable, lo cual nos permitía solucionar el problema en la postproducción por medio del montaje.

## 3.2.3 POSTPRODUCCIÓN

### 3.2.3.1 MONTAJE LATERAL

*“No recordamos, reescribimos la memoria”* (Marker, 1983)

Tras los esfuerzos desempeñados para la obtención de testimonios e imágenes necesarias para la construcción de nuestro documental, nos disponemos a enlazar el material en una línea discursiva. Sin embargo, antes de centrarnos en el análisis de la edición en términos técnicos, ampliaremos en las nociones teóricas relacionadas con el montaje. Para ello, examinaremos nuestro punto de partida y su relación con el cineasta Chris Marker.

Con *Desalojo*, nuestra intención inicial era la de generar un discurso a partir de la selección específica de lo común, en un intento de atender contra el método histórico por excelencia – *peinar la historia a contrapelo*. En sus films, Marker establece un profundo cuestionamiento de una cierta concepción de tiempo. Su obra, a menudo se vincula a una búsqueda imaginaria que se desarrolla de forma circular, no lineal. Es una constante meditación sobre el tiempo y la memoria en un lugar central, allí donde se mezclan las vivencias y las imágenes grabadas. Esta metodología, se hace especialmente presente en *Sans Soleil* 1983 [fig. 29], donde las imágenes consiguen desplazarse hasta lo más profundo de los recuerdos, alcanzan tal aproximación que simulan la personificación misma de la memoria (Montesinos, J. 2012). Deleuze la describe como:

*“Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo”* (1984 p.51).

Al igual que en los ejemplos filmográficos mencionados anteriormente, *Sans Soleil*, es un ejercicio de reconstrucción de la memoria, la representación de acontecimientos pasados, como el propio Marker escribe en una carta: *“habría pasado toda mi vida preguntándome por la función del recuerdo, que no es lo contrario del olvido, sino más bien su otro lado. No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia”* (Marker, C. 1983) Según el cineasta, no podemos tener memoria sin imágenes, precisamos las *imágenes-movimiento* para reconstruir el ayer.



Figura. 29. Sans Soleil (1983), Chris Marker

*“Me acuerdo de las imágenes que filmé el mes de enero en Tokio. Ellas han sustituido ahora a mi memoria, ellas son mi memoria. Me pregunto cómo recuerdan las personas que no filman, que no fotografían, que no graban, cómo hacía la Humanidad para acordarse... Lo sé, escribía la Biblia. La nueva Biblia será una eterna banda magnética de un Tiempo que deberá releerse sin cesar para saber únicamente que ha existido”* (Marker, C. 1983).

Con su dominio magistral del montaje, el cineasta francés pretendía reflejar pensamientos en imágenes del mismo modo que los reflejamos en la escritura, *lateralmente*. Influenciados por las propuestas de Marker, apostamos por adoptar un montaje lateral, propio del *documental subjetivo* desarrollado por él. André Bazin, lo describe del siguiente modo:

*“Chris Marker aporta en sus filmes una noción absolutamente nueva del montaje que denominaré lateral, por oposición al montaje tradicional que se manifiesta a lo largo de la película en la relación de plano a plano. Aquí, la imagen no remite a lo que la precede o sigue, sino lateralmente, en cierto sentido, a lo que se dice”* (1957 p.37).

En esta forma de montaje, se inspira la estructura de nuestro documental. Generar un deambular imaginario, en un recorrido de lugares depositarios de *imagen-recuerdo* como herramienta de pensamiento. Por ello rechazamos el uso de una voz narradora que hubiese contextualizado a los personajes y la historia de la vivienda, ya que buscábamos un proceso de descubrimiento paulatino. En *Le fond de l'air est rouge* 1977, oímos una voz en off decir:

Desalojo. Enrique Tarazona

“Habiendo abusado a menudo en el pasado del poder del comentario orientativo, he intentado por una vez de devolver al espectador, por medio del montaje, su propio comentario, es decir, su propio poder” (Marker, C. 1977). Tomando esta posición, Marker se desprende de las riendas que determinan el rumbo de su film, permiten al espectador adentrarse en la narrativa a través del juego compuesto por imágenes y discursos. En *Desalojo*, nuestra intención es no interrumpir la narración, evitar que nuestra presencia ocupe un protagonismo indeseado, de este modo, favorecemos el predominio de la voz de los testigos directos.

### 3.2.3.2 EDICIÓN

Una vez desarrolladas las motivaciones teóricas bajo las que se basó el montaje de nuestra propuesta audiovisual, nos disponemos a analizar el mismo apartado (el montaje) pero desde un punto de vista técnico. Empezaremos por listar las únicas dos herramientas digitales que empleamos para la edición y exportación: Adobe Premiere Pro CC 2020 y Adobe Media Encoder 2020. Estos programas nos valieron para realizar todo el post procesado, el cual explicaremos - de forma superficial - a continuación. Una vez subimos todo el metraje rodado a la plataforma y la organizamos en distintas carpetas, nos dispusimos a poner todo el metraje en la línea de tiempo. Aquí, hicimos uso del programa Lumetri Color (integrado en Premiere) para ajustar el color, la exposición y otros parámetros [fig. 30]. Más tarde, sincronizamos las grabaciones de audio con el video. A partir de este punto, comienza la edición creativa de nuestro documental en el que fuimos seleccionando los mejores fragmentos testimoniales y los dividimos en capítulos.



Figura. 30. Captura de la edición de Desalojo 2020

Si bien es cierto que, en *Desalojo*, compuesto en su mayoría por testimonios pausados, y en algunos casos distendidos, tratamos de contrarrestar dicha parsimonia a través de un dinamismo reflejado en la imagen. Los retratos fotográficos que aparecen, no solo refuerzan los testimonios, sino que ofrecen una mayor información visual. Planteamos un recorrido que expresa un crescendo de emoción, mostrando los testimonios más conflictivos en el desenlace, como clímax. Tratamos de establecer un equilibrio entre las risas y los llantos – los testimonios abordan un abanico de historias que presentan un rango distendido de emociones. La inocencia, el humor y la compasión están tan presentes como la tragedia misma, por ello queríamos evitar un resultado excesivamente victimista y funesto. Las escenas cortas y diálogos que suceden entre las protagonistas en las distintas secciones de la vivienda, actúan como medidoras del discurso. La guerra civil española, la cual goza de un importante papel en el documental, adquiere una mayor presencia a medida que avanza el largometraje; estos pequeños fragmentos, además de aliviar tensiones acumuladas entre capítulos, nos devuelven la atención a la vivienda y nos recuerdan que este sigue siendo la temática encubierta del proyecto documental.

*Desalojo*, se divide en ocho fragmentos principales:

- Introducción de las protagonistas
- Contextualización y descripción de la vivienda
- Historias que sucedieron en el interior de la vivienda
- Testimonios sobre quién fue de Amparo Pla Tortosa
- Nacimiento del hermano de las protagonistas
- Bombardeos y otros relatos sobre la guerra civil
- La historia de Vicente Martínez (padre de las protagonistas)
- Debate en torno a la importancia de recordar la guerra

### 3.2.4 PROPUESTA FINAL

A pesar de que hemos titulado el siguiente apartado como: propuesta final, hemos de recordar que no consideramos el documental totalmente finalizado. Esto se debe a que el acontecimiento relacionado con la vivienda no ha llegado a su fin. Por lo tanto, aún falta por grabar escenas de la reconstrucción de la vivienda y la visita de las protagonistas en el nuevo espacio. Este fragmento conformará el nuevo desenlace de nuestro documental. También se añadirá una base sonora que acentúe la tensión que recoge la pieza, la cual será producida por Pau Pérez, un productor musical en el que hemos confiado en otras ocasiones para trabajos de la misma índole. En cuanto a las versiones del documental, se trabajarán tres propuestas subtítuladas, en castellano, valenciano e inglés. Esto nos

permitirá ampliar nuestras opciones de exposición y proyección tanto por redes sociales como en festivales de cine. Nuestra intención también es la de promover la proyección de *Desalojo* en centros culturales cuyos proyectos estén relacionados con la memoria histórica.

### 3.3 ANÁLISIS

En términos *hubernianos*, en *Desalojo*, buscábamos la *anacrónica de las imágenes*, proponer un trayecto en el que, presente y pasado convivan en un constante intercambio. Los cambios de plano, en los que convergen los gestos de las protagonistas e imágenes en blanco y negro de la guerra civil, generan esa buscada *imagen-movimiento*. La estructura de montaje, en la que ofrecemos contenidos apropiados – tanto fotografías familiares como videos de carácter bélico – se hace visible un gesto contenido en la memoria. Expone nuestro interés por un remirar la historia a través del recuerdo. El documental arranca de forma pausada, ofreciendo pequeños fragmentos que remiten a la vivienda y a la guerra – las temáticas que dominan nuestro proyecto. Si bien abundan los testimonios y narraciones, también lo hacen los silencios. Esto nos transporta a una realidad presente, la existencia de un *no querer decir* o un *no poder decir*. El trauma se expresa tanto por los discursos narrados como por los callados. Este conflicto, se manifiesta a través de las posiciones contrapuestas que adoptan las protagonistas. Por un lado, está la intención de transmisión generacional de Concha Martínez como forma de testificar sobre el horror en un intento de evitar posibles enfrentamientos futuros – “[...] yo sí veo la necesidad de que mis hijos y mis nietos lo sepan” (Martínez, C. 2020). Por el contrario, Trinidad Martínez a pesar de compartir esa voluntad de no perpetuar el horror en el devenir, apuesta por el olvido. A modo de defensa, decide no reencontrarse con el horror, y así no perpetuar trauma. Este posicionamiento de los personajes también se ve reflejado en varios fragmentos en los que Trinidad se opone a la voluntad de Concha a realizar ciertas acciones en el interior de la vivienda. En la última escena en el interior de la vivienda que se muestra en el documental, Concha encuentra unos libros precintados en su envoltorio original y se excita con la idea de regalárselos a sus hijos y nietos. Sin embargo, Trinidad se opone a esta idea y argumenta que ellos saben de la existencia de esos libros y nos les interesa conservarlos. Consideramos a estos libros como la representación del testimonio, una analogía en el que ese enfrentamiento entre relegar la memoria o no se ve reflejada en un objeto físico.

Otra forma de silencio autoimpuesto, que juega un papel decisivo en el documental, es el que gira en torno a la violencia represora de la guerra y la posterior represión dictatorial. Se muestran densas capas de silencio, que fueron amasadas como mecanismo de control durante dicho periodo. Pese al carácter luchador y valiente que mantienen las entrevistadas,

hay ciertos fragmentos del documental donde se hace visible el hecho de que sus vidas, fueron marcadas por la dictadura franquista. Ambas mujeres responden como figurantes de ese sector de la sociedad que se enfrenta a la imposibilidad de afrontar algo tan conflictivo e inmanejable que termina por ser negado, transformándose en el no querer saber del poder opresor.

Es imprescindible mencionar la analogía que se encuentra en el título del proyecto. El acto de desalojar responde no sólo a una despedida de la vivienda, sino a la transmisión del testimonio. Inevitablemente, el recuerdo y la memoria de las víctimas directas del horror, desvanecerán con el tiempo, junto a sus respectivos poseedores. En nombre de Benjamin, recordamos la importancia de adoptar una posición activa como *escuchas*. Perpetuar la memoria haciendo de nuevos transmisores, adoptar los discursos que desalojan las generaciones anteriores. Es posible percibir insinuaciones con respecto a dicha analogía en ciertos momentos. Uno de ellos ocurre cuando las protagonistas juegan al parchís, Concha, tras noquear una de las fichas de su contrincante pronuncia: "*hale, al carrer*" (2020). Este juego dialéctico, forma parte como una de las constantes en *Desalojo*.

Como culminación de este capítulo, el documental responde a los argumentos desarrollados en la sección teórica, es un ejercicio visual que reflexiona sobre cómo expresar el trauma ajeno y cómo representarlo a través de las imágenes. Los gestos fenomenológicos que se desarrollan en film, generados a través de un montaje horizontal, hacen constancia de que las cenizas de la guerra no se han mitigado por completo. La misma presencia de sus cuerpos, como testigos, constituyen una prueba ontológica de realidad. El horror sigue presente porque sigue habiendo trauma, y ese rastro – *fantasmagórico* – sobrevive; y sobre él, construimos *Desalojo*.

## 4. CONCLUSIONES

En vista del recorrido realizado, este proyecto culmina la trayectoria desempeñada en el curso del máster – en la cual alcanzamos los objetivos propuestos en nuestra investigación. Asimismo, consideramos haber completado dicha tarea, ya que, siguiendo las pautas premeditadas, hemos cumplido con la realización de *Desalojo*. Si relacionamos la producción documental con los objetivos específicos, consideramos haber llegado a la meta de nuestro recorrido. A pesar de considerar el proyecto como inacabado, esta catalogación remite a la imposibilidad física de filmar el proceso de reconstrucción de la vivienda, ya que este evento aún no ha tomado lugar. Con respecto a nuestro proceso, hemos conseguido entablar un estrecho vínculo con las prácticas archivísticas. Esta relación con el material de archivo, nos ha permitido conocer mejor a los sujetos con los que hemos trabajado y establecer una dialéctica entre las imágenes, la cual se extrapola a la obra fílmica. También han resultado satisfactorias las técnicas de apropiación de material fílmico y su incorporación al montaje. La no particularmente extendida experiencia que poseemos con las prácticas cinematográficas, ha resultado en un producto audiovisual que sobrepasa las expectativas iniciales. Si bien es cierto que se han cometido errores durante las grabaciones, las cuales hemos tenido que solventar en la postproducción, los frutos han sido más favorables, sobre todo si tenemos en consideración la falta de personal y asistencia técnica, para su realización. La desjerarquización del orden cronológico como sistema de montaje, ha resultado en una relación anacrónica de planos, lo cual se traduce en recorrido visual cercano a la *imagen-movimiento*. Siendo honestos, estando lejos de poseer una habilidad de montaje cercana a las que poseía Marker, el resultado obtenido responde favorablemente a nuestro propósito.

En cuanto a las metas propuestas en el apartado teórico, relacionadas con la teorización del estado en cuestión, hemos podido realizar un análisis genealógico de las prácticas posmemoriales y su relación con el trauma en los estudios culturales y documentales. Realizar un estudio extendido sobre el origen del historicismo y su metamorfosis durante el siglo XIX, resultaba innecesario, dada su limitada relevancia con la memoria postraumática. Por ello, únicamente nos aproximamos a la superficie de dicha cuestión, dando una breve descripción de lo que consideramos como *historicismo positivista*.

Para la realización de este documental nos hemos apoyado en los discursos propuestos por distintas personalidades que han teorizado sobre el término “posmemoria”. Dado que acogemos a este neologismo como base teórica de nuestro documental, investigamos su acogida por autores relevantes que tratan la representación de la memoria conflictiva. Con

la intención de examinar este concepto en términos objetivos, indagamos sobre las críticas realizadas al término propuesto por Hirsch. Las polémicas que derivan de la categorización de producciones culturales como prácticas posmemoriales, remiten a su especificidad, a su consideración como acción distendida de la memoria. Tras el estudio y comparación del origen de las motivaciones que someten el término a ser rechazado o incluido, hemos podido determinar y fundamentar las razones que nos han llevado a su adopción. Dichas observaciones nos permiten afirmar que consideramos *Desalojo*, como una práctica posmemorial, en términos etimológicos. Apoyando la defensa de Hirsch: la posmemoria forma parte de la memoria. Únicamente le añadimos el prefijo cuando la transmisión de memoria se hace a través de una verticalidad generacional, en forma de testimonio. Cuando realizamos esta categorización en base a la expresión artística o cultural, apostamos por la reformulación y regeneración de los parámetros expresivos visuales y literarios. La posmemoria, en contextos posdictatoriales, lidia con la amnesia colectiva, desde medios y formas que hacen de los testimonios traumáticos una reconstrucción del pasado.

Esta investigación, también recoge los descubrimientos relacionados con la politización del uso de las imágenes, como expresión visual de los acontecimientos de barbarie. La representación del horror, o por el contrario, su impugnación, supone tomar una posición política, implica anteponer la palabra a la imagen o viceversa. Esta disputa se origina en la interpretación de las imágenes; cuando éstas son consideradas como absolutas, conformando una totalidad impenetrable, su uso como representación del trauma, puede traducirse en su banalización. Por ello, como Sontag sugiere, es imprescindible no abusar de las imágenes, adoptarlas, pero como uno de los múltiples métodos de análisis, entre los que ya figura la palabra. Si algo podemos absorber de las teorías propuestas por nuestros referentes, es que ni el testimonio, ni las imágenes, ni los documentos deben ser considerados como la realidad misma, sino como fragmentos de ella. Los contenidos que nos permiten leer el pasado deben dejar la puerta abierta a nuevos relatos, guardando las distancias con los discursos hegemónicos.

Sin embargo, algo que hemos tratado de subrayar con esta investigación, es que más allá de la forma que adopte la expresión, ya sea mediante la palabra, la imagen o la combinación de éstas, lo que resulta verdaderamente importante es la reivindicación de las víctimas. Redimir y recordar a los oprimidos, a los que sufrieron. Los testimonios no se gritan, se susurran; por ello tenemos la responsabilidad de acercarnos a ellos y escuchar a nuestros narradores, como abdicó Benjamin. De este modo, podemos hacer perdurar sus discursos, atravesar el olvido colectivo *como una flecha* (Barthes, R. 1998, p.64) y provocar ese *estallido de realidad* (Huberman, G. 2004 p.125).

*Desalojo*. Enrique Tarazona

Para concluir, sí consideramos haber realizado una propuesta documental posmemorial, y haberla contextualizado bajo un marco teórico que le aporte solidez. A pesar de ello, nos encontramos en un momento en el que no sólo buscamos finalizar nuestra pieza audiovisual para su futura exposición, sino que ansiamos ampliar nuestros conocimientos teóricos y prácticos en cuanto a la transmisión testimonial de los derrotados. Al igual que en *Desalojo*, en el futuro próximo abriremos nuevas investigaciones y, por supuesto, las representaremos a través de esa pareja de cómplices: palabra e imagen.

## 5. ANEXOS

### MATERIAL EMPLEADO PARA LA REALIZACION DE LA FOTOGRAFÍAS

<i>MATERIAL</i>	<i>ESPECIFICACIONES</i>	<i>CANTIDAD</i>	<i>MOTIVO DE USO</i>
<i>Cámara fotográfica analógica</i>	Mamiya RZ67	1	- Nuestra familiaridad con el material  - Gran tamaño de archivos y resolución
<i>Lente</i>	110mm (equivalente a un 55mm en full frame)	1	Para los retratos y fotografías de detalle
<i>Lente</i>	50mm (equivalente a un 28mm en full frame)	1	Fotografías de plano general y empleado en salas de reducido espacio
<i>Carrete 120</i>	Portra 400	6	Escogido por su versatilidad, paleta de colores pasteles y rango dinámico
<i>Flash</i>	GodoxSK400II	1	Para la iluminación en espacios de reducida luz natural
<i>Softbox</i>	GODOX Softbox Grid 120cm	1	Como método de difusión y para suavizar la luz para los retratos
<i>Trípode</i>	Benro Mach3 Tripod Ser 2	1	Dadas las malas condiciones de luz empleemos un trípode para reducir el movimiento de la

				cámara ya que disparamos en su mayoría a 1/60 y 1/30
<i>Soporte de Luz</i>	Neewer Pro	2		Con estos soportes sujetamos el flash y el reflector
<i>Reflector de iluminación</i>	Multi Portátil 100 x 50CM	1		Rebotar tanto la luz natura como la artificial
<i>Exposímetro</i>	Multi Portátil 100 x 150CM	1		Realizar las mediciones lumínicas

*Desalojo.* Enrique Tarazona

FOTOGRAFÍAS REALIZADAS



























































*Desalojo.* Enrique Tarazona

UNA SELECCIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES ENCONTRADAS





*Desalojo.* Enrique Tarazona







*Desalojo. Enrique Tarazona*

















MATERIAL EMPLEADO EN LOS RODAJES

<i>MATERIAL</i>	<i>ESPECIFICACIONES</i>	<i>CANTIDAD</i>	<i>MOTIVO DE USO</i>
<i>Cámara</i>	Sony Alpha 7 III	2	- Disponibilidad y capacidad para grabar a la resolución y frame rate deseados  - El segundo cuerpo se uso únicamente para tener un doble plano durante las entrevistas
<i>Lente</i>	55mm Zeiss f1.8	1	Primer plano y detalles
<i>Lente</i>	28mm Sony f2	1	Plano general y empleado en salas de reducido espacio
<i>Lente</i>	85mm Sony f1.8	1	Planos de detalle
<i>Panel Led</i>	Yongnuo YN-600 Pro	1	Para la iluminación en espacios de reducida luz natural
<i>Trípode</i>	Benro Mach3 Tripod Ser 2	2	Soporte de las dos cámaras durante la entrevista
<i>Estabilizador</i>	DJI Ronin SC	1	Planos de movimiento en el interior de la vivienda
<i>Reflector de iluminación</i>	Multi Portátil 100 x 50CM	1	Rebotar tanto la luz natura como la artificial
<i>Exposímetro</i>	Sekonic L-308	1	Realizar las mediciones lumínicas

<i>Grabadora</i>	Zoom f1	1	Grabación de audio
<i>Micrófono</i>	Zoom SGH-6 Shotgun Mic	1	Grabación de audio
<i>Micrófono</i>	Lavalier Mic	1	Grabaciones de voz durante la entrevista
<i>Carcasa</i>	Small Rig Cage	1	Para poder añadir accesorios
<i>Rods</i>	Small Rig 15mm Rods	2	Para poder añadir accesorios
<i>Plato V-Mount</i>	Small Rig V-mount plate	1	Para acoplar una batería V-mount
<i>Batería V-Mount</i>	Soonwell 98W	1	Suministrar batería a la cámara y el monitor
<i>Monitor externo</i>	Atomos Shinobi 5.5	1	Para poder enfocar de forma manual y poder comprobar la exposición

## PREGUNTAS DE LA ENTREVISTA

### CASA

- Nombre completo. Lugar y fecha de nacimiento
- ¿Durante cuantos años viviste en esa casa?
- ¿Qué motivó vuestro cambio de domicilio?
- ¿Cómo fueron los años que viviste en esa casa?
- ¿Donde dormíais?
- ¿Donde nació vuestro hermano?
- ¿Qué hacíais cuando bombardeaban?
- ¿Porqué os ponían debajo del reloj y una pinza en la boca?
- ¿Que es lo que hicisteis cuando bombardearon por primera vez?
- Anécdota: cuando cruzabais el puente y no querían que miraseis
- Anécdota: cuando registraron vuestra casa en busca de cuadros religiosos
- Anécdota: Cuando vivía una monja en vuestra casa

### AMPARO

- ¿Quién fue Amparo?

### OBJETOS

- ¿Porqué es tan importante la silla para vosotras?
- ¿Qué hace a ese reloj especial?
- ¿Qué era el tocador de la reina?

### FOTOGRAFÍAS ENCONTRADAS

- ¿Que te dicen esas fotografías, te traen buenos recuerdos?

### SOBRE SU PADRE

- Anécdota: de cuando vistes a tu padre esposado por primera vez
- Anécdota: de cuando ibais a verle a las Torres de Quart
- ¿Porqué soltaron a tu padre?

### GENRAL

- ¿Consideras importante hablar de la guerra?
- ¿Qué te suscita entrar en la casa, buenos o malos recuerdos?
- ¿Quieres que se venda la casa?

## 6. REFERENCIAS

### 6.1 BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Colección Teorema, Ediciones Cátedra S.A., Madrid
- Alphen, E. (2006). *Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory*. Poetics Today
- Amado, A (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue
- Amado, A (2004). *Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones, tiempo*. Ana Amado y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós.
- Auden, WH. (1939). *Musée des Beaux Arts*. Edward Mendelson, William Meredith and Monroe K. Spears, por la sucesión de W. H. Auden. Original inglés publicado en *Another Time*, Faber, 1940. Existen numerosas traducciones al español.
- Adorno, T. (1984). *Negative Dialectics*, trans. Elizabeth Bruce Ashton, Routledge Books, London. Traducción al español, *Dialéctica negativa*. Madrid: Talrus.
- Antonelli Marangi, M.S. (2017). *Sobre el debate del historicismo y el anti-historicismo en Deleuze*. Revista de Filosofía 42
- Apel, D. (2002). *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo Valencia: Pretextos.
- Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.
- André-bazzana, B. (2006). *Mitos y mentiras de la Transición*. Madrid: El Viejo Topo.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Bataille, G (2009). *L'Expérience Intérieure*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1998). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Bazin, A. (1957). *Lettre de Sibérie, en Bellour, B. y Blümlinger, C. (2000) Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de La Mirada.

- Below, L. (2002). *Topologies of Trauma*. New York: Other Press.
- Benjamin, W. (2009). *Obras II*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de historia*. En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma de la ciudad de México.
- Brea, J. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Chéroux, C. (2001). *Mémoire des Camps, photographies des camps de concentration et d'extermination Nazis (1933-1999)*. París: Marval.
- Cuevas, E. (2012). *El cine autobiográfico en España. Una panorámica*. RILCE, Revista de Filología Hispánica.
- Deleuze, G. (2005). *Sur la philosophie*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2006). *Conversaciones*. Barcelona: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1986) *Le cerveau, c'est l'écran, Deux Régimes de fous*. Textes et entretiens, 1975-1995. D. Lapoujade. París: Minuit.
- Deleuze, G. (2009) *Dos regímenes de locos*. Madrid: Pretextos.
- Derrida, J. (1993) *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Descartes, R. (2003). *Reglas para la dirección del espíritu*. Alianza Editorial.
- Dilthey, W. (1944). *Introducción a las ciencias del espíritu. Obras I* (1.a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2009) *La arqueología del saber*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Fuks, Betty B. (2000). *YHVH, o estrangeiro dos estrangeiros*. Freud e a Judeidade - a vocação do exílio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pretextos.
- Hernández-Navarro, MA. (2013). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Mircrogemas.
- Huysen, A. (2002) *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: F.C.E.
- Hirsch, M. (2012). *La Generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

- Hirsch, M (1993). *Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*. Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture. Vol. 15, 8.
- Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Trad. Julián Mateo. Contracampo, Shangrila.
- Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria: Charlot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Huberman, G. (2008). *Las políticas de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Huyssen, A (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica-Goethe Institut.
- Lyotard, F. (1992) *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Marx, K. (1975). *El capital*. Tomo I. Vol. I: 1. SIGLO XXI
- Ranciere, J. (2010) *La imagen intolerable. En El espectador emancipado*. Madrid: Ellago Ediciones.
- Martyniuk, C. (2004) *Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Liss, A. (1998). *Trespassing through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust* Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Lury, C. (1998). *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*. Londres: Routledge.
- Ranciere, J. (2005). *Sobre políticas estéticas. Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza. Editorial (1993) Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Schwartz, J. Cook, T. (2017) *Archivos, registros y poder: de la teoría (posmoderna) a la performance (archivística)*. En: Blasco, J. (ed.) *Archivar* Barcelona, España: Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.
- Popper, K. (1973). *La miseria del historicismo*. Madrid: Taurus.

- Raczymow, H. (1994). *Memory Shot through with Holes*. Yale French Studies.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985* Editorial legasa.
- Seligmann-Silva, M. (2010). *A atualida de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Rosón, M. (2017) *Polítiques de memòria, gènere i ciutat*. Ciutats I Persones.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Young, J. (2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Young, J. (2002). *The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history*. Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought.

## 6.2 WEBOGRAFÍA

- Amado, A. Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia, Histpria, genero y politicaen los 70. *Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras. Feminaria Editoria. Segunda Parte. Relatos e imagenes de violencia, p.227* [Consultado el 02-11-2020] Disponible en: [https://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Las-nuevas-generaciones-y-el-documental\\_AnaAmado.pdf](https://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Las-nuevas-generaciones-y-el-documental_AnaAmado.pdf)
- Aprea, G. (2010). Dos momentos en el uso de testimonios en el documental latinoamericano. *Cine Documental* (no 1). [Consultado el 16-10-2020] Disponible en: [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html)
- Blejman, M. (2004) Cómo rastrear el pasado en Morón. *Página 12*. [Consultado el 15-10-2020] Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34458-2004-04-23.html>
- Casullo, N. La figura del escucha en Benjamin. [Consultado el 15-10-2020] Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/CasulloNicolas.pdf>.
- Didi-Huberman, G (2017). Imagen, lenguaje: la otra dialéctica. *Anthropos*. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento. Cabello, G., Lesmes, D. y Massó, Jordi. [Consultado el 15-10-2020] Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/325165223\\_Lesmes\\_Daniel\\_Cabello\\_Gabriel\\_Masso\\_Castilla\\_Jordi\\_Coords\\_Georges\\_Didi-Huberman\\_Imagenes\\_historia\\_pensamiento](https://www.researchgate.net/publication/325165223_Lesmes_Daniel_Cabello_Gabriel_Masso_Castilla_Jordi_Coords_Georges_Didi-Huberman_Imagenes_historia_pensamiento)
- Dori, L. (1995). Truth and Testimony: The Process and the Struggle. *Trauma: Explorations in Memory*. [Consultado el 15-10-2020] Disponible en: <https://www.scienceopen.com/document?vid=3d0ee301-d917-46c6-8245-bba82bfed2ac>
- Feldman, I. (2018) Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El hijo de Saúl. *Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas*. [Consultado el 11-10-2020] Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/837>
- Lanzmann, C. (2015). Le Fils de Saul est l'anti-'Liste de Schindler. *Entrevista concedida a Mathilde Blotière*. [Consultado el 05-10-2020] Disponible en: <http://www.telarama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler.127045.php>

- Makowski, S. (2002). Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración. *Perfiles Latinoamericanos*. [Consultado el 13-10-2020] Disponible en: <https://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/297>
- Nichols, B. (2003). ¿Qué tipos de documentales hay? *Texto de circulación interna de la cátedra Teoría del Lenguaje audiovisual, Fac. Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata*. [Consultado el 08-11-2020] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/70261655/Bill-Nichols-%C2%BFQue-tipo-de-documentales-existen>.
- Pierre, N. (1989). Between Memory and History. *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. (Spring, 1989), pp. 7-24. [Consultado el 26-10-2020] Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921%290%3A26%3C7%3ABMAHLL%3E2.0.CO%3B2-N>
- Quílez, L. (2014). *Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional*. *Historiografías*, 8, pp.57-75. [Consultado el 15-10-2020] <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>
- Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano. *De la cámara-puño al sujeto-cámara. La Fuga (no 12)*. [Consultado el 22-10-2020] Disponible en: <http://lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>

## 6.3 FILMOGRAFÍA

- Almirón, A. (Dir.) (2004) El Tiempo y la Sangre [Película]
- Chomsky, L. (Dir.) (1978) Holocaust [Película]
- Godard, J. (Dir.) (1963). Le Mépris [Película]. Les Films Concordia; Rome Paris Films;
- Compagnia Cinematografica Champion.
- Godard, J. (Dir.) (1982). Godard's Passion. [Película]. Coproducción Francia-Suiza; Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Video Productions.
- Godard, J. (Dir.) (1982). Scénario du film Passion. [Película]. Coproducción Francia-Suiza; JLG Films, Télévision Suisse-Romande (TSR).
- Godard, J. (Dir.) (1988). Histoire du cinéma. [Película]. Gaumont, Canal+, La Sept, France 3 (FR 3), JLG Films, CNC, Télévision Suisse-Romande (TSR), Vega Film.
- Lanzmann, C. (Dir.) (1985) Shoah [Película]
- Marker, C. (Dir.) (1962) La jetée. Francia: Argos Films [Película]
- Marker, C. (Dir.) (1977) Le Fond de l'air est rouge [Película]
- Marker, C. (Dir.) (1983) Sans Soleil [Película]
- Marker, C. (Dir.) (1992) Le Tombeau d'Alexandre [Película]
- Ruesga, S. (Dir.) (2005) Haciendo Memoria [Película]

## 6.4 ÍNDICE DE IMÁGENES

FIGURA. 1 PAISAJE CON LA CAÍDA DE ÍCARO (1554-55), PIETER BRUEGHEL EL VIEJO	5
FIGURA. 2. FOTOGRAFÍA DE KARL MARX	16
FIGURA. 3. FOTOGRAFÍA DE KARL POPPER	16
FIGURA. 4. FOTOGRAFÍA DE WALTER BENJAMIN	19
FIGURA. 5. FOTOGRAFÍA DE ANDREAS HUYSEN	19
FIGURA. 6. ANGELUS NOVUS (1920), PAUL KLEE	22
FIGURA. 7. PORTADA DE: FAMILY FRAMES: PHOTOGRAPHY, NARRATIVE, AND POSMEMORY, (1997) MARIANNE HIRSCH	24
FIGURA. 8. PORTADA DE HOLOCAUSTO (1978), MARVIN J. CHOMSKI	29
FIGURA. 9. FOTOGRAMAS EXTRAÍDOS DE HOLOCAUSTO (1978), MARVIN J. CHOMSKI	30
FIGURA. 10. PÁGINA DE MAUS (1991), ART SPIEGELMAN.	32
FIGURA. 11. (IZQUIERDA) FOTOGRAFÍA DE LA MADRE Y EL HERMANO DE ART SPIEGELMAN	39
FIGURA. 12. (DERECHA) LITOGRAFÍA EN EL PARQUE CON MAMÁ (1979), ART SPIEGELMAN	39
FIGURA. 13. ATLAS MNEMOSYNE (1924-1929), ABY WARBURG.	40
FIGURA. 14. FOTOGRAMA DE EN HISTOIRE(S) DU CINEMA (1988-1998) JEAN-LUC GODARD	45
FIGURA. 15. FOTOGRAFÍA DE CLAUDE LANZMANN EN EL RODAJE DE SHOAH (1985)	48
FIGURA. 16. FOTOGRAMAS EXTRAÍDOS DE SHOAH (1985), CLAUDE LANZMANN	49
FIGURA. 17. FOTOGRAMAS EXTRAÍDOS DE SHOAH (1985), CLAUDE LANZMANN	49
FIGURA. 18. FOTOGRAFÍA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN	53
FIGURA. 19. PROCLAMACIÓN DEL REY JUAN CARLOS I (1975)	55
FIGURA. 20. FOTOGRAFÍAS DE LA EXPOSICIÓN MONTE DE ESTÉPAR (2014), OBRA DE FRANCESC TORRES	57
FIGURA. 21. TOPOGRAFÍA DE LAS FOSAS (2014), MARIO SANTAMARÍA	58
FIGURA. 22. FOTOGRAMAS EXTRAÍDOS DE HACIENDO MEMORIA (2005), SANDRA RUESGA	62
FIGURA. 23. FOTOGRAFÍA DE ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA (2011), LUCILA QUIETO	63
FIGURA. 24. FOTOGRAMA EXTRAÍDO DE EL TIEMPO Y LA SANGRE (2004), ALEJANDRA ALMIRÓN	64
FIGURA. 25. FOTOGRAFÍA DE AMPARO PLA TORTOSA JUNTO A LA VIVIENDA	69
FIGURA. 26. FOTOGRAFÍA DE CONCHA Y TRINIDAD MARTÍNEZ REVISANDO LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES HALLADAS EN LA VIVIENDA	72
FIGURA. 27. FOTOGRAFÍA DE CONCHA Y TRINIDAD MARTÍNEZ REVISANDO LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES HALLADAS EN LA VIVIENDA	74
FIGURA. 28. CAPTURA DEL PROCESO DE ESCANEADO DE LAS FOTOGRAFÍAS	75
FIGURA. 29. SANS SOLEIL (1983), CHRIS MARKER	80
FIGURA. 30. CAPTURA DE LA EDICIÓN DE DESALOJO 2020	81