

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

Don Tomás Sempere Irlles, Alcalde de Elche,  
Ayuntamiento de Id., Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que, previos los oportunos informes, resultan ser (\*) los datos que constan en la anterior solicitud y «observaciones» formuladas por Don Angel Martínez Ortega como padre de los miembros que en la misma se expresan, los cuales todos viven en el domicilio del solicitante y son alimentados a su costa.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.



(\*) Poner «ciertos» o «inciertos». En este último caso se acompañará un informe exponiendo las razones que tengan para estimar como inciertos los datos aducidos.

Don José Luis Gallardo Caballero, Juez Municipal  
de Elche, Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que los (\*) 10 miembros de familia cuyos nombres, fecha de nacimiento y demás circunstancias constan en la presente instancia suscrita por Don Angel Martínez Ortega según los informes recibidos, viven en el día de la fecha y se conservan en estado de solteros.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.

(Sello del Juzgado.)

(\*) Poner el número de hijos.

Examinada la documentación a que se refiere esta solicitud y encontrando cumplidas todas las instrucciones dictadas sobre el particular, y completa y conforme la documentación aportada, se remite a la Dirección General de Previsión a los efectos oportunos. Se acompaña papel de pagos al Estado por valor de 10 pesetas, clase n.º

....., a ..... de ..... de 19.....

EL DELEGADO DE TRABAJO.

## LA MEMORIA DE LAS COSAS

### CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Renovado el 14 de 8 de 1954, categoría 1  
Madrid, ..... de ..... de 19.....

EL DIRECTOR GENERAL.

N. 18 /2021 COORD. MARÍA ROSÓN VILLENA



# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## LA MEMORIA DE LAS COSAS

### CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Memory of things. Material Cultural and Everyday Life during the Franco's Dictatorship

---

**La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo** 5-14  
María Rosón Villena

**Pensar lo material** 15-31  
Jo Labanyi

#### PRIMERA PARTE: LO PEQUEÑO

---

**Cartas a Lola. Archivos familiares, memorias de guerra y una foto** 33-54  
Natalia Fortuny

**Objetos del destiempo en el exilio republicano. Materialidad y recuerdo en el género memorístico contemporáneo** 55-70  
Gaetano Antonio Vigna

**La vida posible de las cosas. Exilio, imaginación histórica y formas de posesión** 71-99  
Mónica Alonso Riveiro

**Imágenes de la experiencia y memoria de la represión en la Colección Ricardo Fuente Caa-  
maño** 101-127  
Óscar Chaves

**El censo de infraviviendas de Madrid: fichas, fotografías y control de la población chabolista  
madrileña durante la etapa franquista** 129-150  
María Adoración Martínez Aranda

## SEGUNDA PARTE: LAS COSAS QUE PESAN

---

- El hogar desarrollista, un mito. Relato sobre la modernización económica franquista en la construcción de la privacidad y la domesticidad** 151-176  
María del Carmen Romo Parra
- La esquizomemoria posfranquista: La Cruz de O Castro de Vigo** 177-198  
David Casado Neira
- Transmisión transgeneracional de la memoria del franquismo: el vídeo doméstico como documento en *Haciendo memoria* (2005) de Sandra Ruesga** 199-219  
Maribel Rams Albuisch
- La Segunda Conquista de Canarias Trabajo del duelo y fantasmas guanches en la cultura material de la España franquista** 221-246  
Roberto Gil Hernández
- La cultura material gay del tardofranquismo y la Transición a través de la memoria oral de Serafín Fernández Rodríguez** 247-275  
Javier Fernández Galeano

**Portada:** diseño a partir de expediente de familia numerosa de la familia de Ángel Martínez Ortega, 1954, Elche (Alicante). Archivo General de la Administración.

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## LA VIDA POSIBLE DE LAS COSAS. EXILIO, IMAGINACIÓN HISTÓRICA Y FORMAS DE POSESIÓN

*The possible life of things. Exile, historical imagination and other forms of possession*

---

MÓNICA ALONSO RIVEIRO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

malonso@geo.uned.es

Recibido: 11 de septiembre de 2020

Aceptado: 23 de abril de 2021

<http://orcid.org/0000-0003-0678-8583>

<https://doi.org/10.7203/KAM.18.18196>

N. 18 (2021): 71-99. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Existen momentos de cesura, de excepción, que quiebran el orden existente entre las personas y sus cosas y entre éstas y sus representaciones. En ellos, la vida normal de las cosas se tambalea y los objetos se ven obligados a vivir otras vidas: cosas que nunca hubieran existido aparecen, otras cambian de uso y, junto a ellas conviven, fantasmales, las vidas posibles de las cosas ausentes.

En esos momentos de des/orden las relaciones entre las personas y los objetos han de tejerse de nuevo, incluso con objetos perdidos, ausentes o anhelados. De cómo hacerlo –y de qué sucede cuando lo hacemos– hablo en este texto. Y lo hago de un modo muy situado: escribiendo desde un presente de excepción, marcado por una pandemia, que nos hace especialmente sensibles a las relaciones afectivas con los objetos. Desde este presente, miro hacia un momento del pasado marcado por otro salvaje quiebre en la vida de las cosas: me refiero a la guerra civil española y, especialmente, a los primeros años de la vida de los exiliados. Una época marcada por la desposesión, experiencia no muy abordada en los estudios sobre el franquismo y clave, en cambio, para su conformación.

Moverme entre tiempos, con la ayuda de las vivencias de hombres y mujeres alejados de sus cosas, me permitirá pensar acerca de las nuevas potencialidades y formas de posesión que, defiendo, pueden emerger de la ausencia. Pero también interrogar los mecanismos de la memoria y los espacios de encuentro entre la teoría y la vida cotidiana.

**PALABRAS CLAVE:** Intimidad, historia potencial, exilio, desposesión, ausencia, franquismo.

**ABSTRACT:** There are moments of caesura, of exception, that break the existing link between people and their things and between said things and their representations. As a consequence, the former life of things falters and objects are forced to live other lives: things that could never have existed appear, others are repurposed and, simultaneously coexist phantom with alternative lives of departed belongings. In these moments of dis/order the relationship between people and objects have to be re-established, even with lost, missing or longed-for items. And I endeavor to do so from a perspective influenced by a pandemia that makes us especially sensitive to affective relationships with objects.

Now, I look back into a past marked by another savage shattering in the life of things: I am referring to the Spanish Civil War and, especially, the early years of the exile's lives. A time marked by dispossession, a key aspect not well addressed in studies of Franco's era, but without which it is not possible to fully understand the beginnings of its regime. Moving between eras, with the help of the memories of men and women distant from their belongings, lets me think about new possibilities and ways of ownership that, I maintain, may emerge from their absence. But at the same time, questioning the memory mechanisms and meeting spaces between theory and everyday life.

**KEYWORDS:** intimacy, potential history, exile, dispossession, absence, Franco's regime.

## MARZO 2020. “VIVIR SIN LOS OBJETOS”

Il est tout à fait normal qu'un film sur la vie privée  
soit uniquement fait de *private jokes*  
(Guy Debord)

Marzo de 2020, casi abril. Europa es un continente de ciudades vacías e interiores llenos a causa de un virus denominado Covid-19. En Tours, en un antiguo cuaderno recuperado del fondo de una estantería, en cuya portada una bella caligrafía art decó muestra el nombre de la marca: *Le Calligraphe, marque déposée* -esta última frase más arriba, escrita muy pequeña, junto a un par de escudos- llevo algunos días tomando notas en las que impresiones cotidianas, citas y lecturas están a punto de devorar el proyecto inicial de este cuaderno, un texto todavía sin escribir, pero llamado ya “vivir sin los objetos”.

El texto hubiera sido introducido por un fragmento de un poema de Brecht, tomado de *Meditaciones sobre la duración del exilio*.

No pongas ningún clavo en la pared,  
tira sobre una silla tu chaqueta.

¿Vale la pena preocuparse para cuatro días?  
Mañana volverás. (Brecht, 1996:118)

y estaba destinado a pensar *la memoria de las cosas* a partir de la experiencia de la desposesión; es decir, de una memoria construida sin las cosas, o precisamente a partir de su ausencia, explorando qué otros modos de relaciones y posesiones pueden establecerse con los objetos que nos han sido hurtados. Para ello, el texto trazaría el relato de vidas vaciadas de objetos a partir de las experiencias de españoles republicanos exiliados en Francia; hombres y mujeres que vivían lejos de aquellas que consideraban *sus cosas* -esos *muebles de sus abuelos* a los que se refería Montseny (1969)- en una economía doméstica, más afectiva y simbólica que mercantil, rigurosamente alejada de la posesión de otras cosas que vinieran a sustituir a las que les esperaban en España. Un texto que trataría de restituir, en cierto modo, la geografía íntima de algunos interiores habitados en los años 40 al sur de Francia, cuya orografía doméstica nunca nos será posible ver, pero que intuimos formada por una rigurosa ausencia de posesiones que convive con la presencia fantasmal de las cosas ausentes y la imaginación de una vida posible junto a ellas.

Esta imagen fantasmal de unos interiores nunca fotografiados y a penas creados o habitados, ha comenzado estos días a enredarse con una imagen que vi el 17 de marzo en el diario: en ella aparecen cinco personas en una habitación, confinadas como lo estoy yo ahora, como lo está una gran parte de la población mundial, a causa del mismo virus: los cinco sobre el mismo colchón, uno de ellos, un niño ya mayor, tumbado con la cabeza en el regazo de su madre. A un lado, casi tocando el colchón, un pequeño televisor y, frente

a la madre, el marco de lo que pensé que era una ventana y que mirándola bien resultó ser un espejo, porque en la habitación no parece haber ninguna ventana<sup>1</sup>. La imagen se yuxtapone a esa que llevo días tratando de reconstruir y me pregunto si estos inmigrantes que ocupan una pequeña habitación realquilada dentro de un piso –seguramente ya no demasiado grande- no son sino la imagen actualizada de los refugiados españoles sobre los que había empezado a escribir; si esta ausencia de objetos y esta contundente presencia de cuerpos no son formas comunes de la temporalidad de lo provisorio que domina la vida de ambos, aunque de ella no haya quedado ninguna imagen en el imaginario íntimo de los refugiados españoles, expulsadas razonablemente del álbum que compone la memoria familiar<sup>2</sup>.

La aparición de este interior permite imaginar otros de los que no nos quedan representaciones e interrogar también los motivos de esta ausencia: ¿por qué los álbumes familiares del exilio se han construido durante años sin imágenes de esos interiores? ¿qué otras imágenes toman su lugar? Y, fotografías como esta que vemos hoy en la prensa, ¿acaso tienen posibilidades de pasar al relato íntimo, destinado a contar (contarse) la vida de esta familia de inmigrantes y perpetuar su memoria para los suyos? La respuesta a esta segunda pregunta: “-seguramente, no, para preservar su dignidad, la imagen que quieren conservar de ellos mismos” nos ayuda a responder a la primera. La ausencia de representaciones domésticas de estos interiores nos muestra que, en momentos de crisis o *excepción* –término que debemos cuestionar- las cosas y sus representaciones sirven a los mismos usos, revelan idénticos deseos y anhelos.

No cabe hablar de tiempo. Más bien creo, con Alba Rico, que a veces el mundo -cabe lo mismo decir de sus representaciones- “se vuelve familiar y antiguo” (09/03/2020). Por ello este texto se moverá, fuera del tiempo, entre el presente y el pasado en busca de esos aires de familia y de esas pervivencias arcaicas que acompañan a todo lo sensible; interrogándose, como un antropólogo haría, por los modos en que imágenes, objetos, gestos y usos, ante el desorden de la vida, aparecen. O se ocultan. O se transforman. Y cómo junto a esas apariciones, desapariciones y cambios conviven, fantasmales, las vidas posibles de esas cosas, de esas imágenes o de esos gestos. Se moverá fuera del tiempo, entre tiempos, de un modo muy situado, con la ayuda de las *cosas* que me acompañan estos

<sup>1</sup>Imagen publicada en: Rodríguez, Pau, Familias numerosas hacinadas en habitaciones y pisos pequeños: “El confinamiento puede ser un infierno”, *El diario*, 22/03/2020.

<sup>2</sup> Si en los álbumes íntimos y en las fotografías domésticas no vemos este tipo de imágenes; éstas sí pueden rastrearse en la prensa. Fotografías como las recogidas por Rosón y Douglas (2020) sobre los desplazamientos al final de la guerra civil, realizadas con fines de denuncia –al igual que la imagen de los inmigrantes a que me he referido-, inciden en la desposesión y en la importancia de los objetos que son transportados, desarrollando en el concepto de *carriance*. Sobre este texto, especialmente esclarecedor, volveré más adelante, pero quiero señalar desde el inicio la radical diferencia entre dos tipos de imágenes entre las que nos moveremos: las imágenes de prensa y las imágenes creadas por las propias personas para representar, comunicar o perpetuar su cotidiano.

días: lecturas cotidianas, imágenes y objetos que permiten, como los objetos rituales (o como las máquinas del tiempo en la ciencia ficción) cruzar umbrales de unos tiempos a otros.

Desde 1961 me llegaba, hace un momento, la lacónica voz de Debord (1961) aclarando que es natural que una película sobre la vida privada esté hecha a base de bromas privadas. Igualmente, un texto sobre la vida cotidiana -por más que se mueva en los momentos de desorden de ésta- estará situado y construido con fragmentos de la vida misma, propios y ajenos. Escrito, en este caso, desde una suerte de exilio voluntario y de confinamiento involuntario en que los diarios de exiliados en Francia, sus fotografías, sus voces y los fantasmas de sus objetos, conviven con las películas de Debord, malentendidas en su mayor parte, *La larga marcha* de Chirbes, la *La vie, mode d'emploi* de Perec o los textos de Ariella Azoulay, con las cosas que me rodean cada día y con las imágenes y reflexiones que acompañan a la pandemia y al encierro actuando todos ellos como objetos mágicos que permiten viajar entre tiempos y espacios. Un texto que, escrito desde un presente extraño y contingente quizá se revele pronto como caduco, pero que, como los *hypomnémata*, quiere constituirse en lugar de reflexión abierta y en espacio de subjetivación entre el yo y el mundo (Sánchez-Mateos Paniagua, 2014) transitando por diferentes experiencias relacionadas con la ausencia de cosas pero también de personas y de narrativas.

Recurrir al *hypomnémata* -ese lugar donde consignar citas, ejemplos o acciones de los que se ha sido testigo o que simplemente se han conocido por relatos para convertirlos en objeto de reflexión e, incluso, patrón de conducta- es seguramente, como señala Foucault (2001) a propósito de Plutarco, un modo de justificar el carácter deslavazado de este texto; pero también un modo de señalar que el propio texto -y más especialmente el cuaderno azul que lo precede-, se ha convertido él mismo en una memoria material de cosas leídas, oídas y pensadas. Siendo mi objetivo inicial pensar la cultura material, quizá finalmente no estoy tan lejos del mismo, sólo hay que abrir los tiempos: 2020/1939/...

## ABRIL 2020. MÁQUINAS DEL TIEMPO

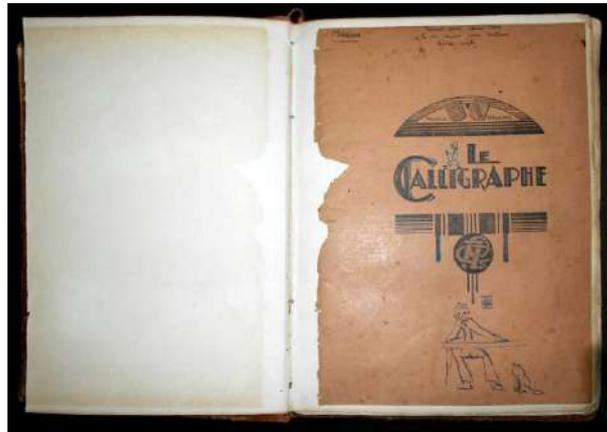


Figura 1. Cubierta del cuaderno de Nicolás Rubió. Fotografía de la autora.

El cuaderno azul *Le Calligraphe* que he encontrado en una estantería de mi casa francesa, procedente seguramente de un mercadillo e inmaculadamente blanco, es un primer umbral entre tiempos ya que es el mismo -sólo que azul en lugar de beige- en que, hace más de 70 años un niño catalán anotó los devenires del exilio de su familia en Francia (figura 1), a unos cientos de kilómetros al sur de la ciudad en que me encuentro, no muy lejos de la cual también se instaló una gran comunidad de exiliados que trabajaban, en su mayoría, para la empresa ferroviaria SNCF.

La publicidad actual de Clairefontaine Rhodia, propietaria de la antigua marca *Le Calligraphe*, sitúa los orígenes de la empresa en 1899, año en que la marca fue inscrita en las regiones de Alsacia y Franche-Comté, e informa en su página web de que:

Dès le début du 20ème siècle, la notoriété de Calligraphe franchit les frontières régionales grâce à la qualité de ses produits. Des dizaines de millions de petits Français de métropole, d'outre-mer et "colonies" apprirent à écrire sur ces cahiers, ainsi qu'en témoigne cette citation de Colette, extraite de son ouvrage "Mes Apprentissages" édité en 1936 "...mes cahiers d'école, leurs feuillets vergés, rayés de gris à barre marginale rouge, leur dos de toile noire, leur couverture à médaillon et titre orné 'Le Calligraphe'"

En el mismo cuaderno en que decenas de miles de pequeños franceses hacían sus deberes, sus dibujos o escribían sus diarios, en esas hojas rayadas y cruzadas por una línea perpendicular trazada en rojo para señalar el margen, un pequeño refugiado español comenzó en 1939 a registrar su nueva vida en Francia. Un objeto que nunca compró y en el que el nombre "MARIAN", subrayado en la cubierta, señala aún a su anterior propietaria; un cuaderno en que las informaciones detalladas sobre las nuevas ciudades que

habita (número de habitantes, coordenadas geográficas, materias primas e industrias) se escriben con un francés cuidadosamente aprendido en la escuela en que algunas faltas conviven con una lengua literaria, conformando un relato en que las excursiones, los acontecimientos del pueblo o la familia comparten protagonismo con noticias procedentes de la prensa, como ese avión que el 24 de marzo de 1939 se estrelló, debido a la niebla, contra el pico de Cinq-Croix, a 2.400 metros de altitud y al que Nicolás presta mucha más atención que a ese acontecimiento que hemos dado en llamar La Retirada y que a finales de enero del 39, después de la caída de Barcelona, estaba llenando el día a día de este niño de españoles que llegaban a refugiarse no muy lejos de él.

Como le sucedía a Nicolás, verificar y situar en su lugar preciso todo lo que me rodea o sobre lo que pienso me parece muy importante estos días. Sobre los refugiados españoles que vinieron a trabajar a pocos kilómetros de mi casa, en Saint Pierre de Corps, ciudad que desde entonces sigue conservando una alcaldía comunista, sé muy poco, más allá de los testimonios de algunos que me han hablado de su trabajo en la SNCF. La página web de esta empresa informa hoy de la anulación de los desplazamientos en tren, de su gratuidad para el personal sanitario o de las medidas de desinfección de los mismos, acabando por recordar las medidas de prevención, siendo la última de ellas: “limiter les déplacements et les contacts au *strict* minimum”. Instalada en esta suerte de exilio voluntario en Francia sigo lo que sucede en mi país y escribo en un cuaderno azul, pensando que si dentro de 70 años alguien interesado por las cosas, las imágenes y la vida cotidiana se pusiera -como yo estoy haciendo estos días para ese texto sobre los exiliados, seguramente ya malogrado- a mirar fotos domésticas de los habitantes de, por ejemplo, Madrid, tomadas el mes de marzo de 2020, que ya se ha convertido en abril, se encontraría con un radical cambio de escenario respecto a las realizadas en 2019.

Si observara, por ejemplo, los teléfonos móviles, vería que las primeras fotos en las terrazas o esas tomadas durante las vacaciones de Semana Santa (ese viaje a Marsella que ya no haremos, esas comiendo el primer helado junto a la playa), han sido sustituidas por un aluvión de interiores, de balcones, de jardines, de niños haciendo galletas, cuidando las plantas, practicando yoga o de imágenes captadas a lo largo de video-llamadas de padres a hijos. Imágenes que se aferran a lo más positivo de ese cotidiano, como si resguardándose en ellas -refugiándose en la imagen, como en esos interiores bien cuidados y en la proximidad de sus cosas- pudiera escaparse, siquiera un momento, de lo real; de un real que se ha apropiado de todo, imponiendo su contingencia, obligándonos a reconocer “la independencia del mundo” (Alba Rico, 17/03/2020).

Junto a estas, vería otras imágenes que le chocarían todavía más: móviles que realizan, envían o reciben fotos de seres queridos en su lecho de muerte, de cadáveres, de ataúdes, de ceremonias de incineración tratando de facilitar duelos que sólo pueden

hacerse por mediación de imágenes. Imágenes que este imaginario espectador futuro no encontrará en la prensa, que frecuentemente ha reducido el dolor y las muertes a cifras, pero que diversos testimonios nos permiten saber que circulaban en el ámbito privado<sup>3</sup>. Prácticas, como la de fotografiar a los muertos, que creíamos expulsadas de nuestro imaginario, considerándolas mórbidas o propias de un pasado atrasado vuelven, familiares y extrañas, antiguas y presentes. La contingencia que vivimos reactualiza los usos que hacemos de las cosas, y de las imágenes: como tantas veces lo han hecho, las cosas y sus representaciones devienen aliadas para resistir, para evadirse, para refugiarse de un real demasiado real dándonos puntos de apoyo o ayudándonos a representar del mejor modo posible nuestro cotidiano y nuestra intimidad. Pero enfrentarse a la independencia del mundo y a los límites que impone a nuestras vidas ha hecho también aparecer otras imágenes que, buscando reconfortar a quienes las hacen y las reciben, son profundamente inquietantes: me refiero a estas fotos que, ante la imposibilidad de *ver* realmente, registran la muerte para permitir el duelo, o esas que sirven de “pantalla” para ocultar, con su imagen, lo real, y que nos muestran que los usos de las cosas no cambian. L que cambian, son las circunstancias.

Por ello, algunas cosas e imágenes del presente -visibles o invisibles, presentes o ausentes- servirán en este texto para viajar en el tiempo, abolirlo, desmontar la distancia con el pasado y pensar entre tiempos como hubiera querido Baudelaire, con analogías y correspondencias.

### 17/03/2020. ALGUNOS INTERIORES INVISIBLES

(...) je n'avais pas de meubles, c'était, je ne vais pas dire un carton, une grande caisse qui faisait la table pour manger

(testimonio de François F.)

A causa de la aparición de un virus otorgamos estos días una importancia mayor al espacio doméstico. Pasamos el día rodeados de nuestras cosas, les prestamos más atención que de costumbre, nos afanamos en encontrar objetos que dábamos por perdidos sin lamentarlo demasiado y, de pronto, nos parecen imprescindibles (un disfraz de pirata, un libro sobre los reyes de Francia donde figuren los nombres de sus esposas y amantes), dedicamos tiempo a cuidar de nuestros hogares, a mirar fotos de cuando éramos niños<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Me parece fundamental señalar la existencia de este tipo de imágenes que, pese a no tener una competencia pública, existen y, con su mera existencia, por el mero hecho de ser realizadas, sobreviven latentes dispuestas a emerger –como en este texto emergerán imágenes domésticas de los republicanos desposeídos- al contacto, quizá, de otras contingencias históricas que las vuelvan importantes.

<sup>4</sup> A este respecto varios teóricos han apuntado también a una presencia creciente de este tipo de imágenes en las redes sociales; fotografías que Marion Zilio asocia a un refugio en el tiempo de la infancia, tranquilizador

a intentar que las copas no se tambaleen cada vez que pisamos fuerte al lado de la vitrina del pasillo o a leernos fragmentos de libros que nos han gustado.

Esta nueva relación con las cosas de nuestro espacio doméstico se traduce, creo, en una aparición brutal de representaciones de esos interiores cuidados, habitados, plenos de cuerpos, y también enormemente plenos de cosas. En este contexto hace aparición una mañana, en la pantalla de mi ordenador, la fotografía a que me refería al inicio de ese texto, esa que muestra una familia de 5 personas sobre el colchón de su única habitación sin ventana. Una imagen necesaria, destinada a denunciar el desigual reparto de la vivienda, que no quiero reproducir aquí. Una fotografía que ha sido publicada pero que seguramente nunca pasará a las colecciones domésticas de la familia que aparece en ella, a su álbum fotográfico o su equivalente en el siglo XXI, que nunca será revelada y que no enviarán a sus familiares en su país de origen. Un interior que podemos especular que va a ser cuidadosamente borrado del imaginario íntimo por quien lo habita, tal como el periodista ha difuminado los rostros de la familia en esta fotografía.

Sólo algunos diarios mostrarán interiores como éste, preservando la intimidad de quienes los habitan, hurtándonos para ello sus caras. Aunque proteger la intimidad es algo mucho más complejo que ocultar un rostro, y sobre todo algo muy distinto si pensamos lo íntimo, como lo haré, con Pardo para quien la intimidad está ligada directamente al “arte de contar la vida” (1996, 29). Entendida de este modo la intimidad de esta familia no será la que muestra esta imagen sino la que ellos mismos construyan, y en sus imágenes íntimas la madre podrá pintarse los labios, y difuminar -como han hecho con su rostro- el cuarto que los rodea, el colchón en que se sientan y la asombrosa ausencia de objetos. La recuperación de estas fotografías íntimas y su contemplación nos permiten pensar cuáles son las cosas que cuentan para ellos en medio de la desposesión: un pintalabios, una fotografía recibida en su correo electrónico, o un objeto que nunca han visto ni tocado pero que su familia ha podido comprarse gracias al dinero que les han enviado<sup>5</sup>.

En ese sentido, recuerdo una fotografía de Virxilio Vieitez, tomada ya avanzado el franquismo, en torno a 1960, en que una anciana posa en su patio en Galicia junto a la radio que le ha comprado su hijo, forzado a la emigración. Dorotea, que así se llama

y despreocupado, como una temporalidad alternativa a un presente amenazado por la enfermedad y la muerte (Mercier, 18-19/04/2020).

<sup>5</sup> Hay que precisar que, si bien esta posibilidad de usar la imagen para construir un relato íntimo es una práctica constante que apreciamos en las fotografías de los exiliados y en la de los inmigrantes actuales las posibilidades son, evidentemente, muy distintas en función de las enormes diferencias de las prácticas fotográficas de cada momento. La aparición de los medios digitales y la mayor importancia actual de la fotografía como medio de comunicación que de memoria será central. No me detendré en esta problemática, sobre la que he discutido con Fontcuberta (Fontcuberta, 2020) por superar los objetivos de este texto, pero ha de ser tenida en cuenta.

la mujer, rodea a la radio con su brazo que reposa, como la propia mujer, sobre una silla<sup>6</sup>. Un gesto que aleja a esta imagen de otras fotografías tomadas en esa misma época de personas posando junto a sus nuevos bienes de consumo; nadie, en esas imágenes, abraza a la radio, el televisor o al coche. Esta radio es mucho más que una radio: es un objeto a través del cual encontrarse con su hijo, una máquina no tanto para viajar en el tiempo como en el espacio. Una máquina que permite abolirlo. Pero no es sólo Dorotea quien tiene una relación especial con ese objeto que le lleva a tocarlo como a un ser querido; para su hijo, que seguramente no había visto nunca esa radio hasta que recibió esa extraña fotografía, ese objeto (fantasmagórico, por el que se había sacrificado) tenía seguramente un valor inmenso y con él mantendría una relación más especial que con otros que le acompañaban en su nueva ciudad, donde seguramente habitaba con muchas ausencias.

Ponerme en el lugar de quien evoca España rodeado de ausencia (de la ausencia de su gente, pero también de sus cosas) me recuerda una conversación con Jules Estaran en una bella reunión de exiliados y descendientes de exiliados españoles en Saint Gaudens, cerca de Toulouse<sup>7</sup>. Jules me contó, hablando de su infancia, que en los primeros años en Francia sus padres nunca habían tenido sillas, ni una mesa de comedor. A él eso le parecía normal, era parte de una forma de vida colectiva que resuena en diversos testimonios: “(...) je n’avais pas de meubles, c’était, je ne vais pas dire un carton, une grande caisse qui faisait la table pour manger... (...) les autres ils allaient chez les autres et ils voyaient qu’ils n’avaient rien non plus ” [“( ...) yo no tenía muebles, había, no diré una caja de cartón, pero una gran caja que nos hacía de mesa de comedor... (...) íbamos unos a casas de otros y veíamos que ellos tampoco tenían nada”], recordará Francois F., que también era un niño en la época (Petereit, 2006, 17).

Una vida edificada sin objetos, o a partir de objetos rigurosamente recordados, que devienen fantasmas. Como si cada vez que se sentasen sobre una caja de cartón lo hiciesen sobre esa silla que les esperaba en España, vacía. Una vida desposeída, marcada por lo provisorio, instalada en una temporalidad que se despreocupa del presente, evocando siempre un futuro aplazado que se identifica con el pasado. Sólo la constatación de que será imposible, en el futuro, reencontrar el pasado (volver a sentarse en las sillas de sus padres, instalarse en el orden quebrado) les llevará a asumir el nuevo espacio a habitar, a dejar de repetir al final de cada frase, en Navidad “on retourne en Espagne” (Petereit, 2006, 17). En el caso de los republicanos refugiados en Francia, su violenta irrupción de

6 Me refiero al retrato de Dorotea de Cará realizado por Viéitez, como la mayor parte de sus fotografías, en Soutelo de los Montes. Para un análisis más amplio, que debe mucho a comentarios de Manuel Sendón, ver Alonso Riveiro, 2019a: 180-181.

7 Jules, hijo de exiliados, es el presidente de la asociación Memoria y exilio.

realidad a la que no se puede escapar, será la ausencia de intervención contra el fascismo en España tras la victoria de los aliados; tras ella, la familia de Jules se decidió a comprar unas sillas, y una mesa de comedor, y, a su alrededor, sus compatriotas comenzaron a hacerse fotos rodeados de esos pequeños nuevos objetos que van a constituir su nueva geografía íntima: los primeros juguetes comprados a los niños, las mejoras de las habitaciones, la foto del bebé recién nacido que ya no se hace en el exterior o en un estudio, sino en el cuarto del bebé, teniendo como fondo el papel pintado que acababa de instalarse y, sobre él, en un juego de espejos, una fotografía recibida de España que volverá a España, convertida en imagen, acompañando a la imagen del recién nacido.

Pero, antes de eso, nada muestra esos interiores provisionales, antepasados de esa habitación que he visto en *El Diario*. Las fotos domésticas de los exiliados republicanos los muestran a menudo en exteriores, sonrientes, dignos; lo que constituye la ilustración más cierta de una intimidad (con Pardo, de nuevo) que puede ser cuidada y preservada, incluso sin cosas, y que desvela otras pertenencias, otras posesiones simbólicas y otras subjetivaciones.

El álbum de fotos de Nicolás Rubió –el niño con quien comparto el cuaderno *Le Calligraphe*– contiene una bella foto, un poco desenfocada, en que él aparece junto a sus dos hermanos pequeños, en un prado y con las montañas al fondo, los tres vestidos con pulcrísimas ropas: camisetas de manga corta y pantalón corto los niños, vestido y lazo la niña, todo blanco. Nicolás, a la izquierda de la foto, hace el tonto, como si fuera a atrapar algo en el aire (¿una mariposa que no vemos?) y sus hermanos miran hacia ese mismo lugar, en el aire, asombrados, sonrientes. Investigaciones precedentes sobre el exilio republicano (Alonso Riveiro, 2019a, 2019b) me han permitido ver muchas imágenes que se parecen a esa, en las que el campo y la orografía que rodea el hogar son fundamentales; pero en muy pocas (en casi ninguna antes de 1945) se ven los interiores de las casas. Lo mismo sucede en el álbum de Nicolás, no hay una sola fotografía en el interior de una casa que, según su testimonio, apenas se ha construido ni habitado; en cambio, sus gestos en las imágenes, los comentarios escritos junto a ellas o la combinación de todo ello, así como el montaje en el álbum junto a otras imágenes, ¿no desvelan otras relaciones que se tejen, otras apropiaciones como las del territorio que los rodea? Así lo sugiere un texto que Nicolás escribió en los años 60 junto a la fotografía descrita, cuando organizó su álbum siendo ya adulto:

Demasiado preocupados  
por una mariposa  
no miramos atrás nuestro  
el Pirineo, y tras este  
Pirineo, España.

Como si, al mirar su propia imagen, siendo ya un hombre adulto que rememora su pasado en tanto hijo de republicanos y exiliado él mismo se sorprendiese de su propia despreocupación en esta fotografía, ¿por qué no mira hacia España? Un desconcierto análogo al que podría provocarle la lectura de su diario donde apenas aparecen referencias a la condición de exiliado, ¿por qué lo que se considera la Historia, con su H mayúscula, apenas aparece y cobran tanta importancia los cajones de cerezas de Ceret o ese avión que se estrelló<sup>8</sup>, pero ¿no está su experiencia del exilio contenida más bien en sus dibujos de la disposición de las habitaciones de su casa, o las descripciones de la leche y el pan con mantequilla que comía, o del día de carnaval en que se ofrecía una merienda a todos los niños de su pueblo?

Las cosas que Nicolás ha conservado nos permiten ver nuevas relaciones que ha tejido con un cuaderno, con el simple paisaje o con una postal que le regalaron y que escapará a su vida mercantil -convertirse en un *suvenir* y ser enviada- para ser punto de partida de un relato que se dibuja a su lado apropiándose de lo que aparece en ella, señalando el lugar de su casa, las de las personas que conoce, etc. Las fotografías que conserva, como esa con sus hermanos, recuerdan a un comentario de Jacques Rancière sobre las fotos de niños que Lewis Hine hizo, a inicios del siglo pasado, para denunciar el trabajo infantil, éstas, dice, “no muestra(n) tanto que los niños son terriblemente explotados, sino que son capaces de vivir en otro mundo que en el que les han hecho hacerlo” (Rancière, 2019: 61 traducción de la autora). La fotografía de Nicolás – como muchas fotografías domésticas de personas que sabemos que vivían circunstancias difíciles- muestran la posibilidad de vivir otra vida y conservarla en un formato material; muestran que construir el relato íntimo siempre es posible y nos transmiten una memoria resistente al tiempo que vivían. Del mismo modo, si uno de los niños cuyas caras aparecen desenfocadas en *El Diario* mirase siendo adulto, como hizo Nicolás, una de sus fotos de niño hechas con el teléfono móvil de su madre que seguramente mostrase lo mejor de su cotidiano, desenfocando el fondo, o cambiándolo por otro, o añadiéndole un filtro, ¿no se sorprendería igual? ¿no se sentiría impulsado a escribir junto a ellas algo que inscribiese sus recuerdos del confinamiento?

Junto a este tipo de imágenes, a veces debemos hacer un esfuerzo por escribir a su lado la Historia que dominaba sus días. Por recordar -como hace Péter Forgács en sus

<sup>8</sup> La película *El (im)posible olvido* del argentino Andrés Habegger (2016) da un buen ejemplo en este mismo sentido: en ella, el realizador, cuyo padre desapareció durante la dictadura argentina, trata de reconstruir su infancia –momento de dicha desaparición- a través de fotografías y de un diario que no recordaba haber escrito. En un momento dado, el propio Andrés se sorprende de la banalidad de lo escrito, lee, por ejemplo: “Mi papá se está afeitando, porque recién se bañó” y le sorprende haber escrito algo así cuando su padre vivía clandestinamente en Brasil y él apenas lo veía. ¿por qué escribir algo tan simple en un encuentro tan excepcional?

películas al superponer sobre las imágenes aparentemente despreocupadas los textos de las leyes que disciplinan esas vidas, como se obliga a hacer Habegger al leer sus diarios- que mientras Nicolás y sus hermanos se apropian gozosamente de la geografía que les rodea su padre tenía dificultades para encontrar trabajo en una región cuyos representantes más conservadores percibían a los milicianos republicanos como “toute une armée non seulement de l’anarchie, mais du crime international” [todo un ejército no sólo de la anarquía sino del crimen internacional]; tomando prestadas las palabras del joven diputado de extrema derecha Jean-Louis Tixier-Vignancour (*Le Patriote des Pyrénées*, 16/03/1939).

Es necesario, por tanto, ver en estos restos materiales la manifestación de la capacidad de preservar lo íntimo y vivir en otro mundo que en el que parecemos estar obligados a hacerlo, apreciando las potencialidades de ese momento; explorando, por ejemplo, cómo cosas ajenas o nimias (una postal, un cuaderno, una prenda de ropa o un pintalabios) pueden servir a tender puentes con el mundo, con los otros y con uno mismo. Pero no debemos olvidar los límites de este nuevo mundo, para lo cual es útil interrogar las ausencias: pensar que, siguiendo la lógica de sus vidas posibles a las sillas de España (abandonadas, vendidas, quién sabe) les esperaba otra vida que ser fantasmadas desde el exilio; que a la familia de Jules le hubiera correspondido un álbum de fotos llenos de cumpleaños celebrados en un comedor que nunca existirán. Constatar que la memoria visual y material de esas vidas tiene sus límites nos permite pensar, con el propio Rancière (2000), qué ha posibilitado la apariencia de un régimen de lo visible (el de la naturaleza) e impedido otro (el de un interior doméstico). Pero si constatar los límites de un régimen de lo sensible es complejo, todavía lo es más saber hasta qué punto estos son o no voluntarios.

Un fragmento de *La vida, instrucciones de uso*, recoge las impresiones de un etnólogo, imaginado por Perec, sobre los kubus.

Ce qui le frappa surtout, c’est qu’ils utilisaient un vocabulaire extrêmement réduit, ne dépassant pas quelques dizaines de mots, et il se demanda si, à l’instar de leurs lointains voisins les Papouas, les Kubus n’appauvrisaient pas volontairement leur vocabulaire, supprimant des mots chaque fois qu’il y avait un mort dans le village [lo que le sorprende, ante todo, es que utilizasen un vocabulario extremadamente reducido que no superaba algunas decenas de palabras, y se pregunta si, a causa de sus lejanos vecinos los Papuas, los Kubus no empobrecían deliberadamente su vocabulario eliminando palabras cada vez que alguien moría en el pueblo] (Perec, 2013, 141, traducción de la autora).

¿No serían las imágenes de los exiliados como el lenguaje de los Kubus, voluntariamente

reducido ante cada nueva dificultad como un modo de protección?, y esta protección de lo íntimo, además de normal y casi buena, ¿no es un acto de resistencia en los términos propuestos por Scott (2011)? Y, como señala Mateo Leivas, esa resistencia alude a una larga temporalidad (2020, 59); esas imágenes aparentemente anodinas ¿no permanecen latentes esperando a activarse al contacto de otras experiencias que nos hacen sensibles a la afectividad de los objetos?

Esta es una de las primeras preguntas que podemos hacernos a partir de esta ausencia. Otra, también pertinente, es si, al igual que las cosas poseídas tienen una memoria, no hay una memoria (otra) que rodea esa desposesión: ¿es torno a qué cosas ausentes se teje esa memoria?, ¿de qué deseos y afanes nos habla? ¿qué otros espacios resistentes, fantasmados, otros modos de construir lo íntimo, qué otras fidelidades son reveladas por esa desposesión? Podemos pensar, por ejemplo, en una fidelidad con los muebles de sus abuelos, con su comedor en España, que sugiere que recuperarlos supondrá restituir el orden anterior. Pensándolas así, se dibujan otras relaciones con el tiempo, del orden de lo provisorio, que resuenan en la imagen del diario. La desposesión –fundamental para la construcción del poder franquista<sup>9</sup>– ¿no genera lazos con un pasado donde sí existían objetos, y cosas? ¿no busca en la recuperación de ese pasado la inmediata recuperación de su narrativa?

Podemos relacionar esta fidelidad al pasado y esta dificultad para habitar el presente con una resistencia voluntaria a vivir este último, pero también con la imposibilidad de asumirlo, tal como señala Arendt al describir a los alemanes que, en medio de las ruinas “continuaban enviándose postales que representaban las catedrales y los mercados, los edificios públicos y los puentes que ya no existían” (1989: 55). Seguramente, si pensamos en términos colectivos, sea una combinación de ambas, pero, en todo caso, es un síntoma de la espera (esperanza/expectativa) de algo que venga a restituir el orden perdido que es una capa más de la experiencia del exilio.

### 13/04/2020. LA IMAGEN DE LAS COSAS (PERDIDAS, ANHELADAS)

13 de abril. Recibo un artículo que debo revisar. Está dedicado a proyectos de terapia artística con inmigrantes en Tijuana, la mayoría repatriados de los Estados Unidos y que esperan en esta ciudad una salida, sea ésta volver a intentar el cruce, sea regresar a sus hogares o instalarse allí definitivamente<sup>10</sup>. Antes de comenzar a leerlo, la fotografía de

<sup>9</sup> En ese sentido, la Ley de Responsabilidades Políticas (LRP) sería devastadora. En ella, los juristas del nuevo régimen supieron intrincar lo material y lo moral, sosteniendo esa desposesión en “la necesidad de reconstrucción espiritual y material de la patria” (BOE nº 44, de 13 de febrero).

<sup>10</sup> Entre tanto, el texto ya ha sido publicado: González Zatarain, D., Viñas Velazquez, B., y Tovar Hernández, D. M. (2021).

uno de los participantes del taller, Porfirio Gutiérrez, llama mi atención. En ella Porfirio posa con su obra, un collage de gran tamaño que ha titulado “Anhelo en imagen” y que está compuesta únicamente por fotografías de cosas: el interior de una cocina forrada en madera, un dibujo que recuerda las publicaciones estadounidenses de los años 50 en que un niño rubio (pantalón corto con tirantes, las manos modosamente cruzadas a la espalda) contempla un gran coche negro, jarrones con flores y parterres, un recibidor tomado de una publicidad de la que conserva el título “style at home”, mesas puestas como para una pequeña fiesta y varias fotografías de una casa palaciega, rodeada de jardines -única imagen de un exterior pero en que la presencia de la casa, con todo lo que contiene, es central. Para garantizar su intimidad (o más bien para garantizar que no pueda ser reconocido) Porfirio ha decidido posar de tal modo que su collage lo cubre totalmente; la fotografía del artículo lo muestra, por tanto, oculto por esas cosas que anhela.

Esta fotografía, ¿no vuelve visibles (sensibles, materiales) las cosas que, de algún modo, siempre están ahí, *fantasmadas*<sup>II</sup>, acompañando y sosteniendo a quienes las evocan? Mi teoría es que las cosas ausentes ocupan un importante espacio en la vida del refugiado (exiliado, emigrante), ayudando a soportar la espera o deviniendo garantes de que todo irá bien; de que, poseyéndolas, nada podrá torcerse, de que el futuro será como debe ser. Una confianza en las cosas de la que el inicio de *La larga marcha* proporciona un relato ejemplar. En él Chirbes narra la espera del nacimiento de un bebé en el interior de una casa familiar gallega al inicio del franquismo. El futuro padre entra en su casa de granito, donde su esposa está a punto de dar a luz, y se siente reconfortado por el calor del interior, o más bien por la diferencia de temperatura con el exterior. Se siente seguro y

...propietario de aquel grato clima que creaba el fuego de la cocina, y de cuanto le envolvía: las cacerolas enormes en que hervía el agua, las sábanas blancas que, en el piso de arriba, desde el que llegaba eco de pasos, cubrían la cama de matrimonio sobre la que su mujer, ayudada por la comadrona y por Eloísa, la hermana soltera que vivía con ellos, iba a dar nuevamente a luz. Al volver del corral había mirado a su padre, que había edificado aquella sólida casa de piedra, y se había sentido continuador de la obra que un día acabaría por ser suya, propietario de las paredes de granito, del tejado de pizarra, de las trébedas, los platos de barro, la mesa de nogal, la cecina guardada en la despensa y el unto procedente de la reciente matanza, de los embutidos metidos en las orzas, de las vacas que mugían en el establo, que ocupaban la parte baja de la casa, de las gallinas que, al salir, había

II Revisando el texto compruebo que he empleado el término “fantasmar” que no existe en español. Se trata, me doy cuenta, de un préstamo -o una contaminación- del francés “fantasmer” que alude al fantasma, algo importante para mí, pero ante todo a evocar deliberadamente algo deseado, “fantasear”. Gustándome esa ambigüedad, decido mantener este neologismo/galicismo.

oído moverse en el corral. Sintió una ternura satisfecha hacia todo aquello y, con ella, con la seguridad que le transmitía, tuvo la certeza de que el parto no podía frustrarse” (Chirbes 1996: 11-12)

Quizá por ello, quienes tras la guerra sí debieron partir de su tierra, y dejar atrás a parte de sus gentes, se afanaban por llevarse sus cosas, como nos muestran las fotografías de la llamada retirada en que hombres –y sobre todo mujeres- cargaban afanosamente con sus cosas (Rosón, Lee, 2020). Esas imágenes, como el texto de Chirbes, permiten pensar un régimen de propiedad material y simbólica en que los objetos, y la comida y los gestos transmiten calor, afectos, filiaciones, genealogías y memorias y devienen garantes del orden. Poseyendo todo eso -que no es sólo suyo, sino una herencia, la construcción de un solo cuerpo; el de su padre, que se confunde con el suyo, con el de la familia- el devenir natural de la vida no puede quebrarse. Las palabras de Chirbes apuntan a que la posesión y el mantenimiento de las cosas deviene, en la posguerra, una suerte de garantía frente al desorden exterior que ha instaurado el franquismo. Aunque hay garantías diversas: para quienes difícilmente han conseguido conservar sus cosas pese a la represión y la pobreza, como los citados personajes de *La larga marcha*, estos objetos permiten aferrarse rigurosamente a un orden privado, mantenido con dificultad en el interior del hogar y la familia y continuamente amenazado fuera de ese ámbito. Para otros, en cambio, el franquismo “marcaba el regreso al orden de aquel abigarrado mundo nacido de la guerra. [La] vuelta a una normalidad en la que cada cual debía regresar a su lugar y ponerse en su nivel y en su sitio” (*op. cit.*: 73). Y, finalmente, para quienes se enfrentaron a la desposesión, quienes abandonaron España en la posguerra, sea por el exilio o la emigración forzada -y lo mismo cabría decir para formas de represión interior, que privan igualmente de las cosas y las filiaciones- la relación con las cosas es, como decía, muchas veces imaginaria y esas mismas cosas, a excepción de los pocos objetos que logran llevarse, devienen poderosos fantasmas con los que se mantiene una relación no menos fuerte.

Durante la posguerra, la amenaza de la desposesión está latente para muchos, y es fuente de miedos. Así lo muestra el anterior padre gallego, que Chirbes describe como secretamente aliviado por la muerte de su hermano que le ha garantizado la posesión de todo lo citado frente al destino incierto de la emigración forzada, donde debiera entregarse a otros anhelos que no le son propios; secretamente feliz de escapar a “un horizonte incierto de lejanías indeseadas, paisajes desconocidos, gentes vestidas con ropas llamativas y que hablaban con acentos extraños” (*op. cit.*, 15). Temeroso de tener que escribir sus anhelos, como Porfirio, con un nuevo lenguaje, ajeno; de tener que vivir con la secreta tristeza de que, incluso si se vuelve a la tierra para asistir a celebraciones de familia –como le sucedía a una de mis tías emigrada a la Argentina- estas deberán tener

lugar en restaurantes y no en sus casas, libradas al abandono.

Si la foto de Porfirio me interesa tanto es porque materializa un anhelo que casi siempre se limita al imaginario, porque hace visible, y tangible, algo que normalmente sólo podemos conocer a través de testimonios o imaginar a partir de su ausencia. Es una excepción, una muestra de cómo esas cosas, fantasmagóricas y convocadas imaginariamente como garantes del orden, en ocasiones toman cuerpo y pueden conservarse, aunque sólo sea a través de su representación, como en las fotografías recortadas por Porfirio o en los testimonios, los dibujos hechos en diarios o cartas y fotografías que son celosamente conservadas porque, en momentos de crisis -tras cesuras causadas por la guerra, la inmigración, el exilio, la muerte causada por un virus, o lo que sea-, estas cosas y sus representaciones pueden devenir amuletos para conjurar el desorden. Al menos, volviendo a mi archivo de imágenes del pasado, esto es lo que me hace pensar otra fotografía realizada a inicios de 1938 en el cuartel del Bruch en Barcelona (figura 2). De éste cuartel, rebautizado “cuartel Bakunin” durante la guerra por los milicianos anarquistas, quedan algunas fotografías realizadas aproximadamente en la misma época que la de la figura 2 que muestran a milicianos alzando sus puños y las armas frente a su fachada. Al mismo tiempo, pero en su interior, se tomó una pequeña imagen que hoy se conserva en Toulouse<sup>12</sup>. La fotografía muestra el interior de una habitación que difícilmente identificaríamos con un cuartel. En ella Enrique, aviador del ejército de la república, y su mujer Felipa vivieron un tiempo durante la guerra. Felipa estaba embarazada, a punto de dar a luz y lejos de todas esas cosas que, como en el texto de Chirbes, garantizan que todo irá bien, durante el parto, y también después.



Figura 2. Enrique Tapia y Felipa Herreros posando con la canastilla de su bebé en el cuartel Bakunin. Barcelona, 1938. Colección particular de Henri Tapia Herreros.

<sup>12</sup> En la colección de Henri Tapia Herreros, hijo de la pareja de la foto. Henri es el bebé del que su madre estaba embarazada en esa imagen y los datos sobre su familia proceden de entrevistas realizadas con él en Toulouse en abril de 2017.

Lejos de su casa y de su familia, sólo han llevado consigo unos cuantos objetos entre los que destaca una cantidad asombrosa de ropita de bebé. Para la fotografía la sacaron toda, así como una muñeca articulada en cartón piedra. Estas cosas, garantes quizá de que todo irá bien para un bebé tan cuidadosamente esperado, tienen todo el protagonismo en la imagen. Vemos en primer plano, una cama que, en diagonal, ocupa toda la más de la mitad inferior de la imagen sobre la que se ha extendido toda la ropita clara planchada y extendida: los patucos puestos en pie, los baberos cuidadosamente colocados unos junto a otros, mucha ropa de punto y, sobre la almohada de la cama, junto a dos baberos, la muñeca, sentada y con los brazos al frente, reposa sobre una chaquetita. Al lado derecho de la cama (y en segundo plano en la imagen) Enrique se apoya en una mesilla de noche con una lamparita; va vestido con el uniforme del ejército republicano y se inclina sobre Felipa, a la que rodea con sus brazos. Ella, sentada sobre una silla, con un vestido claro de grandes flores y un gran cuello oscuro, sonríe mirando a Enrique quien, a su vez, mira sonriente a la cámara. Ambos, como Porfirio, se sitúan voluntariamente en segundo plano tras todos esos objetos que encierran, quizá, la promesa de un éxito, de que todo irá bien en ese parto. Como escenificando un rito destinado a restituir el orden perdido con ayuda de los objetos. Cuando Enrique y Felipa posan así con las cositas de su bebé -que son las únicas que tienen, en ausencia de las suyas, de su casa en Madrid, ya que están en un cuartel en Barcelona- ¿no están queriendo garantizar la seguridad del parto, del destino del bebé, la victoria en la guerra, incluso?

Unos meses después, cuando el pequeño Enriquito (Henri) nació, los tres cruzaron la frontera francesa sólo con una maleta en la que era imposible meter todas esas ropas, pero donde sí podía transportarse esta imagen, testimonio de tantos objetos abandonados y de tantos cuidados, afectos y anhelos puestos en el futuro. Una huella material, como el collage de Porfirio, que testimonia los poderosos lazos que unen a las personas con sus cosas anheladas o perdidas.

### 1939. COSAS FUERA DE LUGAR

Para la familia Tapia, al cruce de la frontera le siguió una época marcada por la rigurosa ausencia de cosas. En lugar de una vuelta a su casa de Madrid, donde hubiesen encontrado sus muebles, metido la ropita de su pequeño en los cajones o vuelto a pasearse en la Norton 50 que era el orgullo de Enrique, se encontraron con el exilio y la separación. Tras un periplo por diversos refugios provisorios, Felipa y su bebé fueron acogidos por una familia francesa en St. Jean Pla de Corts, y Enrique enviado a los campos de Argèles y Gurs. En este momento apenas conservan una maleta con unas pocas ropas y algunas fotografías que quedaron en poder en Felipa. Enrique conserva su cámara de fotos, de la que no se separará nunca.

Hasta su reencuentro en 1940 en Toulouse -cuando, debido a la llegada de la Segunda Guerra mundial a Francia, Enrique es liberado del campo y enviado a trabajar a la fábrica de aviación Dewoitine<sup>13</sup>- son contados los nuevos objetos que se añaden a sus escasas posesiones, todos ellos destinados a mantener el contacto entre ambos, señalando un periodo marcado por la separación y la provisoriedad más absoluta, en que el anhelo por el regreso a España aún no parece haber aparecido en medio del peligro, en el que los dos parecen tener, aún, la sensación de estar luchando. En esta situación, ¿qué cosas cuentan para ellos, qué objetos pueden ser importantes? Ante todo, además de las cosas que tejen lazos con su pasado, importa aquello que permite comunicar al otro la supervivencia, apropiarse de lo cotidiano y relatarlo: Felipa consigue, por ejemplo, que alguien le tome con una cámara automática dos fotografías junto a su bebé. Son instantáneas que llevan el signo de la urgencia: realizadas en plena calle, sobre el pedestal del monumento de los muertos de la guerra del 14-18 de Condom, Felipa y su bebé posan del mejor modo posible. Entre las dos, Felipa envía a Enrique la que considera la mejor, pese a que el fotógrafo no se ha preocupado por encuadrarla únicamente junto a su hijo, y en ella aparecen también una mujer que ayuda a sujetar a Enriquito, cortada por el encuadre, y una anciana vestida de negro, seguramente otra refugiada española, que reposa sobre el mismo pedestal. La fotografía no es perfecta, pero en ella Felipa sonrío ampliamente y añade un rastro corporal al escribir, sobre el lugar en que posan, y directamente junto a sus cuerpos: “a mi querido esposo con mucho cariño. Tu hijo y esposa, 12-3-1939”, con una escritura apresurada que hoy casi ha desaparecido.

Ante las dificultades para hacerle llegar su imagen, Enrique enviará a su esposa una carta fechada el 3 de mayo de 1939, según reza el sello del campo de Gurs estampado sobre ella (figura 3)<sup>14</sup>. La carta se dirigía a Felipa y en su sobre figura la dirección de la familia que la acogía:

Mr. Matheu gérant  
de la succursale d'alimentation  
l'abeille d'or.  
Para FELIPA HERRERO  
St. Jean Pla de Corts<sup>15</sup>

<sup>13</sup> La fábrica Dewoitine acababa de ser nacionalizada e integrada en la Société nationale des constructions aéronautiques du Sud-Est (SNCASE).

<sup>14</sup> Enrique conservó su cámara y realizó fotografías durante su paso por Argèles, algunas de las cuales han sido publicadas (Tapia Jiménez, 2004) pero sin duda estas fueron reveladas tras su salida del campo. Por otra parte -y siguiendo la lógica de ocultación del espacio a la que me refería con los interiores al inicio de este texto- cabe preguntarse si, incluso teniéndola, le hubiera enviado a Felipa una imagen suya en el campo y, de hacerlo, qué hubiera permitido mostrar del mismo.

<sup>15</sup> [Mr. Matheu gerente de la sucursal de alimentación La abeja de oro. Para FELIPA HERRERO, St. Jean Pla de

Esta dirección ha sido caligrafiada y dibujada prolijamente formando un tren en marcha: “Mr. Matheu gérant” compone el cuerpo del tren, siendo Mr. la chimenea de la que sale humo. El tren avanza sobre las vías en que “St. Jean Pla de Corts” ha sido escrito en perspectiva, sugiriendo las tres dimensiones de los raíles. Una manera de convertir algo muy simple en un objeto único, dedicándole mucho tiempo, quizá por hacer más bella la carta que llegaría a su esposa y arrancarle una sonrisa, quizá simplemente por llenar el tiempo con pequeñas acciones: idear el dibujo del tren, la disposición de los textos, esmerarse en la bella caligrafía... Y aún más, continuar y añadir a tanto detalle el uso de esa perspectiva caballera que se aprende en el colegio para crear una tercera dimensión<sup>16</sup>.

Este dibujo está ante todo a destinado a comunicarse con su esposa, a hacerle saber que está bien, a hacerla sonreír con un recurso que parece propio de la personalidad de Enrique, aficionado al dibujo, las maquetas y la fotografía; pero su forma nos permite ver que no surge de la urgencia, como la fotografía de Felipa que debió aferrarse a la posibilidad de esa cámara que pasaba por ahí, sino que es más bien la materialización de un ejercicio íntimo por apropiarse del tiempo y de un espacio que se transfiguraba misteriosa y rápidamente. Al tiempo que se transfiguraba la geografía íntima de Enrique, sujeta al cambio continuo desde el inicio de la guerra, y desprovista de las cosas que devienen puntos de apoyo -resumidas en ese momento en la fotografía de su esposa y su bebé, su cámara de fotos, y lápiz y papel y la posibilidad de usarlos, que es mucho-, también se transfiguraba la geografía francesa que le rodeaba, y lo hacía en términos cartografiados: por ejemplo Elysée Larribau, ingeniero de puentes y caminos de Oloron alzó el campo de concentración de Gurs a una velocidad pasmosa. Sólo 42 días (entre el 15 de marzo y el 25 de abril) bastaron para que lo que era un terreno pantanoso se transformase en el lugar de confinamiento de 15000 españoles. Más sencillo sería todavía en el caso de Argèles, el otro campo porque pasó Enrique, donde la geografía de la playa se transformó de lugar de vacaciones en campo con el simple reagrupamiento de cuerpos y unas alambradas.

Corts]. El documento original forma parte de la colección de Henri Tapia Herreros.

<sup>16</sup> Esta forma de una tercera dimensión normalizada, prolijamente dibujada, será recurrente en los dibujos de persona privadas de libertad. Un buen ejemplo lo encontramos en los dibujos de los presos en el monasterio de Oia (Pontevedra) publicados recientemente por Costa Goberna, Álvarez Caeiro y González Vicente (2018). Estos muestran también una cercanía temática con las cosas evocados por los inmigrantes mexicanos en sus obras: mujeres, coches de carreras, mesas llenas de suntuosas comidas y representaciones del tiempo. Entre las obras creadas por los inmigrantes cuando se trata de mostrar sus expectativas, la figura que prevalece es el reloj (“espero tiempo”, escribirá uno de ellos junto a la imagen de un reloj en un bello y paradójico juego de palabras e imagen) en los muros de Oia y otras prisiones es el calendario.

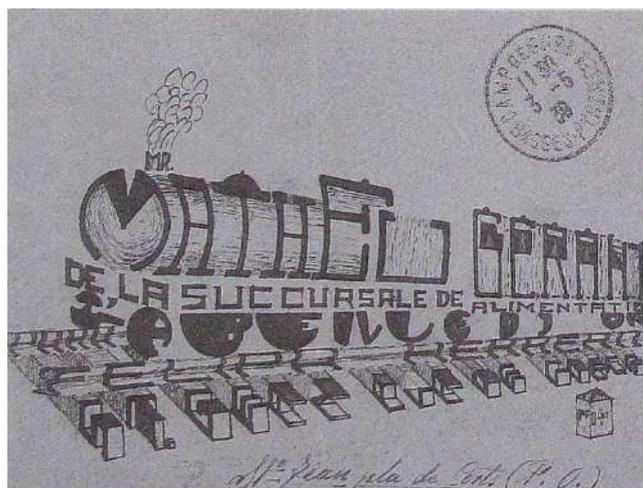


figura 3. Carta enviada por Enrique Tapia a su esposa desde el campo de Gurs. Mayo de 1939

Un libro que me gustaba mucho cuando era niña describía un lugar que no debiera haber existido -una pequeña isla que surge por el hundimiento de otra- rodeado de una suerte de tempestad; el autor explicaba ese fenómeno que rodeaba la isla como una manifestación de la naturaleza que se oponía a la existencia de ese lugar que no debiera haber existido. Podemos pensar en Gurs (y otros campos en Francia, y también España, y otros que les seguirán) como un trasunto de la isla del cuento rodeada por su huracán, que nunca hubieran existido sino fuese por la guerra, la represión franquista y la desconfianza internacional ante la llegada de una gran cantidad de refugiados que, además, eran rojos. En esos lugares que no debieran haber existido las cosas no marchan normalmente: si en la isla del cuento son la naturaleza y el tiempo (el clima) los que se desajustan, en este campo es la relación con el tiempo de quienes lo ocupan la que se quiebra y de ella surgen objetos dominados por la “voluntad de retener el tiempo” (Piedras Monroy, 2012; 71) habitualmente cosas efímeras, como figuritas de miga de pan, destinadas, desde su creación, a perderse.

Pero a veces algo que surge de un campo puede ser conservado, y eso que se ha creado en un tiempo y un espacio tan particulares, puede escapar a los rígidos límites espaciales, como la carta de Enrique, y vivir una vida fuera. Estos momentos y espacios de excepción nos dejan nuevos tipos de cosas, marcadas de un modo único por las huellas del cuerpo, de los afectos y ante todo del tiempo, sea este el de la urgencia, sea el de la espera. Se trata de cosas que devendrán fundamentales en la vida de ambos en ese momento: podemos imaginar cómo ambos tocarían esos objetos que garantizaban la vida del otro y el esfuerzo por entrar en contacto. Pero se trata de cosas que, además, hoy conforman su memoria, marcada por las experiencias de la separación, de la represión o de la censura. Cosas que portan en sí mismas, ante todo, la experiencia del tiempo: estos objetos están marcados por las huellas de un tiempo que, en ocasiones, aspira a lo eterno y en otras

deja entrever lo transitorio, o lo urgente, pero en las cuales será siempre la evidencia de que es el tiempo quien las ha creado lo que las hace tan especiales<sup>17</sup>.

Estas cosas tan especiales, que aparecen debido a las crisis, a la contingencia, guardan no sólo la memoria íntima de quienes las crearon con gran esfuerzo, sino que son huellas materiales de crisis y cesuras colectivas. Hoy, por ejemplo, el terreno ocupado por el campo de Gurs se ha convertido en un bosque en el que sólo las vías de tren que lo atraviesan señalan su antiguo uso; pero esas vías resuenan en el tren dibujado por Enrique en una carta celosamente conservada por su hijo a 237 km, en Toulouse, y marcada por el sello del campo que certifica la existencia del mismo. Hoy los árboles que se replantaron tras la clausura del campo nos sitúan ante una bella paradoja: nos recuerdan los años que han sido necesarios para cubrir un horror que fue tan rápidamente edificado pero al hacerlo retomando el origen natural que precedió al campo no constituyen un monumento petrificado de la barbarie sino una alusión constante a su otra vida posible, a la otra *historia potencial* que hubiera podido existir<sup>18</sup>.

También en mi (nuestro) presente, marcado por la contingencia de un virus, los espacios y las cosas se transfiguran y, como sucedía en ese cuento que tanto me gustaba, aparecen cosas que no debieran haber existido ante las cuales nuestra conciencia se revela: el palacio de hielo de Madrid, por ejemplo, es una gigantesca morgue y en mi cuaderno azul una compleja caligrafía, que apenas reconozco como propia, ha escrito: “Regarde de tout tes yeux, regarde” [Mira con los ojos bien abiertos, mira]. Y, a continuación:

Mon frère m’a envoyé une photo de lui sur son lit de mort, puis du cercueil sur un chariot à roulettes dans le couloir de la maison de retraite (...) Lui l’a vi, moi je n’ai que des images. [Mi hermano me ha enviado una foto de él en su lecho de muerte, y del ataúd sobre un carrito en el pasillo de la residencia de ancianos (...) Él lo ha visto, yo sólo tengo imágenes]

17 Esta idea está inspirada de la definición que Perret nos da del *aura* benjaminiana. Para ella, el aura designa aquellos fenómenos en los que la representación “hace visible, más allá de su referente, una medida del tiempo. Poco importa que ésta sea la de lo eterno o la de lo transitorio” (Perret, 1992, 104-5, traducción de la autora).

18 Pienso el término con Azoulay (2019). En cuanto al campo, al clausurarse este se quemó, la zona se replantó y hoy sólo algunos paneles que señalan los límites del mismo, desbordados por la naturaleza. Testimonios actuales de franceses muestran las dificultades que, aún en la actualidad, tienen para asumir la aparición de esas realidades que ocuparon durante algún tiempo lugares que les eran familiares, imponiéndose a lo que habían sido hasta entonces y que, además, se han visto reproducidos repetidamente (pienso sobre todo en las postales). ¿Cómo conseguir que la imagen de un campo de concentración borre lo que las postales compradas, enviadas y recibidas han fijado en nuestro imaginario como lugares de recreo y, al tiempo, como recuerdos?, ¿cómo no se impondrían en el imaginario objetos creados para devenir recuerdos? En *No pasarán. Album souvenir*, (2003) su realizador cuenta su negación a admitir que en la playa de Argelès, que había visitado pero que, ante todo, había visto reproducida en postales, hubiera existido un campo y, todavía más, que de este quedaran también postales (¿a quién va dirigida la mercantilización de ese recuerdo?).

Esta última frase, que leí en *Libération* el 20 de marzo y escribí inmediatamente en mi cuaderno azul, servirá para un último viaje en el tiempo -esta vez, más allá del franquismo y el exilio- con ayuda de las cosas. Un viaje que ayudará a ver cómo algunas cosas y usos que creíamos desaparecidos pueden volver y para terminar pensando, a partir de su retorno, qué posibilidades nos ofrecen estos momentos de cesura.

Éste comienza con un viaje hacia el *tabac* más próximo a mi casa, marcado por una ruta de objetos que, sin ser míos, se han convertido estos días en una geografía tan cotidiana como la de mi casa: la única panadería que nunca tiene cola frente a su puerta, el cuartel en cuyo interior se adivinan los carteles “L’armée de terre recrute”, el jardín de Strasbourg con su caja de intercambio de libros que, curiosamente, estos días en que nadie quiere tocar nada, cambia a diario de títulos (los libros de Montalbán que desaparecen dejando paso a un Julien Gracq editado por Corti que desaparece igualmente rápido o la guía *routard* de Argentina que no parece interesar a nadie y sigue cada día, invariablemente, en su lugar), los croissants de la segunda panadería, con su cola perfectamente distanciada y, finalmente, el diario, vendido por la misma mujer malhumorada, a penas visible tras un gran cartel que advierte que hay que pedirle el periódico y que si se quiere jugar a una suerte de lotería en la que hay que rascar unas casillas, debe hacerse fuera.

Compro *Libération*, cuya portada remite a un artículo interior titulado “Deuil en quarantaine, l’impossible adieu” [“Duelo en cuarentena, el imposible adiós”] (Pilorget-Rezouk, 2020) que se refiere al que quizá sea uno de los aspectos más trágicos de este *nuevo real* dejado por la Covid-19: las personas que mueren solas y las experiencias de sus familiares enfrentados a duelos imposibles o diferidos. Recoge las palabras del hijo de un muerto por el virus a quien, ante la imposibilidad de asistir al funeral, su hermano había enviado una foto de su padre en el lecho de muerte. Y otra del ataúd que le esperaba en la residencia de ancianos. Su testimonio finaliza con la afirmación “Lui l’a vu, moi, je n’ai que des images” [“Él lo ha visto, yo no tengo más que imágenes”], instalando una diferencia esencial entre ver un cuerpo y ver (¿ver?) la imagen del mismo, su representación. El uso cotidiano del lenguaje nos permite pensar qué es ver: qué dimensiones de experiencia asimilamos con el acto de ver o cómo éste se identifica con estar frente a algo, con experimentar su presencia físicamente; pensar la distancia entre representación y presencia.

No es en cambio este el camino que quiero seguir, sino simplemente señalar que, desde que existe la fotografía, siempre se ha fotografiado a los muertos. Un buen número de fotógrafos profesionales y ambulantes se dedicaban a ello y, como todos los retratos, los de los muertos tenían sus propias modas y formas que variaban con el tiempo: unos se limitaban simplemente a la imagen del muerto, como si estuviese dormido, otros retra-

taban todo el rito funerario con su ataúd y sus flores... Aunque estas prácticas parezcan hoy macabras, trabajos como los de Cruz Lichet (especialmente 2013) muestran que los muertos formaban parte del régimen no sólo de lo visible sino de lo fotografiable con total normalidad y que el retrato de los muertos trasciende la representación convirtiéndose en una cosa con la que las familias conviven. Aunque este tipo de retratos persiste hasta los años 70 del pasado siglo -en familias gallegas, como la mía, lo recordamos bien- tendemos a considerarlos desterrados con el inicio del siglo XX y sorprende reencontrarlos hoy actualizados sin necesidad de fotógrafo, con el propio teléfono móvil<sup>19</sup>. Una rápida búsqueda en los diarios que reseñaron el texto de Cruz Lichet muestra, entre otros, los siguientes comentarios: “la tenebrosa tradición”, “las inquietantes fotos”, “la inquietante costumbre”, “el macabro arte”. El adjetivo que vence es *inquietante* (cabe preguntarse ¿qué es lo inquietante? ¿la visión de un muerto o la necesidad de poseer una representación material del mismo?) y a esa *inquietante práctica* nos enfrentamos de nuevo sin dudar cuando se trata de cumplir un duelo y, de pronto, “vivimos en un mundo muy antiguo, formamos parte de un mundo muy antiguo y reaccionamos de un modo muy antiguo (...) Transportamos en nuestros cuerpos una historia larguísima que regresa a nosotros cuando menos preparados estamos para asumirla” (Alba Rico, 2020a).

El diagnóstico de Alba Rico había sido anticipado por Freud quien, en un texto escrito en plena guerra mundial, relacionaba el retorno de reacciones antiguas con los momentos en que “la muerte no se deja ya negar” (1982, [1915]: 114). Para Freud será la imposibilidad de negar la muerte, y lo real, lo que despierte reacciones primitivas; idea que es retomada por Didi-Huberman en un texto donde, según su propia declaración de intenciones “se verá cómo en toda guerra se actualiza el fantasma de lo primitivo reprimido” (2008: 281). El gran miedo que trae la guerra -dice Freud a través de Didi-Huberman- no es tanto el miedo a la muerte sino al retorno de lo reprimido en general, “un miedo a todo lo que nuestro estado de *cultura* considera malo y no por casualidad utiliza para nombrarlo los términos “barbarie”, “salvajismo”, “atraso”, o “bestialidad” (*op. cit.*: 282). En estos días en que la muerte producida por la pandemia no puede negarse, y en que la metáfora de la guerra es continuamente usada por los líderes políticos -y discutida por muchos- se vuelve a fotografiar a los muertos, regresa un uso primitivo que, hasta hace pocos meses, nuestro mundo occidental consideraba inquietante, tenebroso o, con Freud, simplemente un *atraso*, un símbolo de *barbarie*. La aparición de la cosa (la foto del muerto) -otro resto material (digital) que no hubiera existido fuera de la contingencia- puede parecer inquietante en sí misma, pero lo es, ante todo, en cuanto síntoma de la

<sup>19</sup> Aunque el surgimiento de empresas dedicadas a gestionar las “condolencias virtuales” o entierros por *streaming* hacen posible pensar en una nueva mercantilización de este tipo de imágenes o, al menos, de su circulación. A este respecto ver: Zas Marcos, 03/05/2020.

necesidad anómala que viene a solucionar; ya que, antropológicamente, usar cualquier elemento al alcance del hombre para facilitar el duelo es una necesidad básica y una foto de un cadáver puede ayudar a cumplirla.

## CODA. VIDAS POSIBLES Y FORMAS DE POSESIÓN

Si finalizo este artículo con esta larguísima digresión que nada tiene que ver con la experiencia del exilio y la desposesión a la que mi texto está (estaba) dedicado, es porque esa imagen digital del padre muerto que llega a su hijo a través del teléfono móvil y este nuevo modo de usar un objeto (el teléfono móvil) señalan -como todas las cosas e imágenes que he descrito hasta ahora- que se ha producido una cesura en nuestro cotidiano, un desorden, y que, para restituir un cierto orden, estamos obligados a modificar nuestras relaciones con lo real, con lo material y con sus representaciones.

Una primera constatación, de orden general, es que todo intento de restitución del orden, o de creación de uno nuevo, tiene consecuencias sobre lo material y su memoria. Como hemos visto, surgen cosas e imágenes que nunca hubieran existido sin esa cesura (dibujos que condensan horas de tiempo, fotos de muertos o de refugiados de una guerra posando junto a memoriales de una guerra ajena); otras, que debieran haber existido, desaparecerán, o más bien nunca habrán aparecido (fotografías de familias en los interiores de sus casas, ropas bien planchadas en los cajones, muñecas con las que jugar); otras cosas existirán pero verán modificado su uso (cajas y maletas que se convierten en sillas y mesas, teléfonos que se devienen instrumentos de duelo, textos que debieran contar una historia del exilio y que terminarán por contar, ante todo, las experiencias y reflexiones de quienes los escriben) y, finalmente, otras cosas se afianzarán en una existencia fantasmagórica y obsesiva que, de cuando en cuando, tomará forma de enunciado sensible (poético): los versos de Brecht, las palabras de Montseny o de Jules Estaran, o los dibujos de un emigrante cuando alguien, por fin, se para a preguntarle qué es lo que anhela.

Todas estas modificaciones de lo material son síntomas de una cesura y podemos interrogarlas pensando en la (otra) vida posible de esas cosas que el sentido común nos dice que están fuera de lugar, sirviendo a usos que no son los suyos, viviendo vidas que no son las suyas y también pensando en las cosas ausentes, o invisibles. Interrogarlas, por tanto, desde sus transformaciones y sus ausencias.

Si cuestionar las ausencias de los discursos, archivos e imaginarios oficiales comienza a ser ya una práctica corriente -Foucault nos ha enseñado a buscar en esas ausencias, y autores como Azoulay (2019a, 2019b) nos invitan a decodificar los archivos con nuevos enfoques onto-epistemológicos pensando que no debemos asumir que lo ausente está necesariamente codificado de algún modo en los archivos que manejamos-

en cambio, resulta más difícil cuestionar las ausencias en *colecciones* íntimas y decodificar correctamente su porqué cuando no parece haber un poder que controle y fije las formas de este archivo o lo que contiene. Un archivo íntimo o una manifestación de la intimidad es mucho más complejo: además de por su carácter continuamente mutable y performativo en tanto objeto de memoria –sobre el que no me detendré por superar los límites de esta reflexión– en sus ausencias pueden rastrearse mecanismos de resistencia y defensa. A veces no se muestra o no se posee algo porque es peligroso, a veces simplemente para preservar una realidad todavía habitable que sólo se sostiene gracias a la existencia de un referente compartido. Y para mantener ese referente, que permite vivir, se movilizan esfuerzos (fuerzas ficticias, con Valéry) para que no desaparezca en momentos de crisis: ¿no podríamos explicar así los esfuerzos por ocultar ciertas realidades, que han condenado a familias a vivir sin imágenes de sus interiores, que les (nos) hurtado una parte de su memoria?, ¿no podríamos incluso explicar la resistencia a poseer nuevos objetos, relacionados con el país de acogida, como un modo de no participar en ese nuevo referente, conservando la fidelidad con el antiguo? Y no podríamos, por último, pensar que ciertas cosas que se han cargado con gran esfuerzo –recordemos de nuevo a las mujeres de las que nos hablan Rosón y Douglas cargando, incluso, con las cunas de sus niños– para mantener los vínculos con la vida anterior pueden terminar ocupando un lugar complejo: que son objetos que dan continuidad a la vida, recordando el pasado, sosteniendo en un presente incierto pero que son quizá, también, *cargas*, que pueden ser pesadas. Que cargar con los objetos, las narrativas o incluso con los muertos, es necesario, pero difícil.

Si adoptamos -como he tratado de hacer- este modo de pensar para, desde el presente, acercarnos al caso de los exiliados republicanos a partir de sus cosas, la primera tentación es rápidamente concluir que mientras estos mantuvieron la esperanza del regreso al lugar de origen, no tejieron vínculos con las cosas de la tierra de acogida, pues sus referentes simbólicos, sus anhelos y expectativas continúan junto a las “cosas” que dejaron en su patria, razón por la cual apenas se hacen con los objetos mínimamente imprescindibles para sobrevivir, manteniendo fidelidades con un mundo que, aunque no lo sepan, ya no existe. En este momento, las cosas que más cuentan para ellos son las que ayudan a tejer estos lazos con el país de origen al tiempo que a mantener una imagen digna que no estropee, cuando el regreso se produzca, la realidad que quiere mantenerse. Algo que muestra que siempre podemos crear nuestra intimidad y que, protegerla –de nuevo con Alba Rico– es quizá lo más *transgresor* que podemos hacer.

Continuando con este razonamiento, una vez que se esfuma la posibilidad de vuelta, se hace necesario cargar de valores y vínculos la tierra de acogida, lo que incluye la adquisición de nuevos objetos que se cargan de significado, radicalizándose la fantasmiza-

ción de los objetos que se poseían en el lugar de origen. Comprar unas sillas quiere decir que se ha cambiado todo un orden de cosas, que la confianza en la restitución del orden íntimo e incluso global (la caída del fascismo) se ha quebrado.

Hay una nueva y profunda cesura entre el paso de la maleta a la silla que puede resumir simbólica y materialmente la experiencia colectiva del exilio; pero, entrelazados a esos dos momentos, hay muchas otras pequeñas cosas que ayudan a completar el relato material de la experiencia del exilio porque son igualmente depositarias de la misma: pienso en las cartas y las fotos intercambiadas por Enrique y Felipa, que sintetizan nuevas relaciones con el tiempo (urgencia, parálisis) y resumen la necesidad de hacer llegar huellas corporales y afectivas. Pienso también en los dibujos de Nicolás en su diario: los planos de casas en que pasará muy poco tiempo, las descripciones detalladas de todo lo que le rodea, en ese cuaderno beige, heredado, que muestra el deseo de encontrar referentes dentro de la contingencia, de moverse en lugar seguro cuando todo cambia, de constituir una orografía al tiempo íntima y colectiva y de hacerlo en una nueva lengua que se utiliza con sumo cuidado.

Las experiencias de algunos niños pueden contradecir a la de sus padres que quizá piensan, con Brecht, que no vale la pena aprender la lengua, porque “la noticia que te llame de tu casa vendrá escrita en idioma conocido”. También, en el mismo sentido, la fotografía de Nicolás jugando frente a los Pirineos, apropiándose del paisaje, muestra otra experiencia de potencialidad que nos enseña que pueden tejerse otras formas de posesión, y pienso en otro personaje de Chirbes, otro campesino gallego que se siente “propietario (...) de cuanto se movía en una geografía que era rigurosamente suya”, propietario de cosas, pero también del terreno (1996: 21). ¿no es ésta forma de posesión la que nos muestra la fotografía de Nicolás? Si las cosas recortadas, dibujadas en una pared o imaginadas pueden alimentar la espera, la esperanza o las cosas que eran ante todo mercancías (los *suvenires*, las postales) pueden ayudar a internalizar una experiencia externa (Stewart, 1993) y podemos sentirnos propietarios de otras cosas, estas experiencias de desposesión, ¿no pueden ayudarnos a pensar nuevas relaciones de posesión y subjetivación, otros órdenes de propiedad que se tejen entre las cosas y las personas, otras economías domésticas y afectivas que tengan menos de mercantil? Si ciertos momentos de crisis nos hacen reapropiarnos de gestos antiguos, quizá dolorosos, como fotografiar a un muerto, para no hurtar su última imagen a su gente; estas crisis, ¿no podrían ayudarnos a reactualizar otros órdenes de propiedad –o más bien de pertenencia- que incluyan nuestros barrios, nuestras cosas, pero de otro modo?

## BIBLIOGRAFÍA

- Alba Rico, Santiago. “Apología del contagio”. *CTXT, Contexto y Acción* (09/03/2020). Alba Rico, Santiago. “¿Esto nos está pasando realmente?”. *El diario* (17/03/2020).
- Alonso Riveiro, Mónica (2019a). *Habitar la imagen. Una aproximación a la fotografía doméstica de los republicanos durante el franquismo*. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Historia del Arte, UNED: Madrid.
- Alonso Riveiro, Mónica (2019b). “Tuya siempre. Un retrato en femenino de la espera”. García Ramos, Francisco José y Felten, Uta (coords.). *Fotografía (femenino; plural). Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*. Madrid: Fragua: 41-64.
- Arendt, Hannah (1989). “Après le nazisme. Les conséquences de la domination”. Arendt, Hannah. *Penser l'événement*. París: Belin: 53-77.
- Azoulay, Ariella Aïsha (2019a). *Errata*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Azoulay, Ariella Aïsha (2019b). *Potential History. Unlearning Imperialism*. Londres: Verso Books.
- Brecht, Bertolt (1996). “Poesías escritas durante el exilio (1933-1947)”. Brecht, Bertolt. *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza: 79-162.
- « Le camp volant. Ce n'est plus à Ogeu mais à Gurs que serait créé le camp de concentration pour les miliciens espagnols ». *Le Patriote des Pyrénées* (16/03/1939): 3.
- Chirbes, Rafael (1996). *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.
- Costa Goberna, Fernando Javier, Álvarez Caeiro, Lucía y Gonzalez Vicente, Lorena. “Testimonios del horror de la Guerra Civil española en los muros del monasterio de Oia”. *Glauco-pis: Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, 23, (2018): 421-478
- Cruz Lichet, Virginia de la (2013), *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid: Temporale.
- Didi-Huberman, Georges. “El gesto fantasma”. *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4 (2008): 280-291.
- Fontcuberta, J., Alonso Riveiro, M. “Imágenes desquiciadas. Una conversación sobre (post)fotografía, tiempo y memoria con Joan Fontcuberta”. *Discursos fotográficos* 16 (2020) : 246-273.
- Foucault, Michel (2001). “L'écriture de soi” Texto nº 329. Foucault, Michel. *Dits et Ecrits II*. París: Gallimard: 1234-1250.
- Freud, Sigmund (1982). “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” (1915). Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- González Zatarain, Dafne A., Viñas Velazquez, Bertha M. y Tovar Hernández, Deysy. M. (2021). “Liberando la carga en lienzo: historias de arte y migración”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1): 283-303. <https://doi.org/10.5209/aris.68138>
- Mateo Leivas, Lidia (2020). *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la transición*. Murcia: CENDEAC.
- Mercier, Clémentine. “Du même au cœur”, *Libération*. 12088 (18-19/04/2020): 24-25.

- Montseny, Federica (1969). *Pasión y muerte de los españoles en Francia*. Toulouse: Espoir.
- Pardo, José Luis (1996). *La intimidación*. Valencia: Pre-textos.
- Perec, Georges (2013). *La vie mode d'emploi*. París: Fayard.
- Perret, Catherine (1992). *Walter Benjamin sans destin*. París: La différence.
- Petereit, Cécile (2006). *Transmission intergénérationnelle de la mémoire : entre rupture et filiation, les paradoxes du "devoir de mémoire" chez les familles de réfugiés républicains espagnols toulousains*. Mémoire de l'Institut d'Etudes Politiques de Toulouse sous la direction de Mme Cohen. [texto inédito].
- Piedras Monroy, Pedro (2012). *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid: Siglo XXI.
- Pilorget-Rezzouk, Chloé. "Deuil en quarantaine, l'impossible adieu", *Libération*. 12071 (28-29/03/2020): 14-15.
- Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible, esthético y político*. París: La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2019). *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*. París: Les presses du réel.
- Rodríguez, Pau. "Familias numerosas hacinadas en habitaciones y pisos pequeños: El confinamiento puede ser un infierno". *EL DIARIO* (22/03/2020).
- Rosón, María, Douglas. "The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War". *Journal of Spanish Cultural Studies* 21 (2020): 459-483.
- Sánchez-Mateo Paniagua, Rafael (2014), "Hypomnémata de una contradicción por habitar". *Revisión*, 4, 2014. Scott, James C. (2011). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F.: Era.
- Scott, James C. (2011). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F.: Era.
- Stewart, Susan (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Tapia Jiménez, Enrique (2004). *L'œil de l'exil: l'exil en France des républicains espagnols*. Toulouse: Privat.
- "Un grand débat à la Chambre sur les réfugiés espagnols". *Le Patriote des Pyrénées* (16/03/1939): 1-2.
- Zas Marcos, Mónica, "Los velatorios 'online' buscan su hueco en la "nueva normalidad" a pesar del rechazo de algunas funerarias" *El Diario* (03/05/2020).

## FUENTES FILMOGRÁFICAS

- Debord, Guy (1961). *Critique de la séparation*. Francia: Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni.
- Habegger, Andrés (2016). *El (im)posible olvido*. Argentina : Cepa Audiovisual, Naderías Cine.

IMBERT, Henri-François (2003). *No pasarán, Album souvenir*. Francia: Libre Cours.

### COLECCIONES PERSONALES:

Nicolás Rubiό, San Isidro, Buenos Aires.

Henri Tapia, Toulouse.

### FUENTES ORALES

Entrevistas a:

Jules Estaran, Saint Gaudens, abril 2017.

Nicolás Rubiό, San Isidro, Buenos Aires, diciembre 2016.

Henri Tapia, Toulouse, abril 2017.

Los años de la Unidad Popular (UP) estuvieron marcados por un sentido de inminencia. La llegada de Salvador Allende al gobierno no fue anunciada ni percibida como un mero cambio de personal político o de modelo de desarrollo. Al cuestionar los fundamentos de un orden hegemónico, cambió abruptamente la percepción de las posibilidades, la