

Textos
inevitables
#02

HIJOS DEL AGOBIO

Memoria y
desmemoria de
la guerra en la
fotografía española
contemporánea

Antonio Ansón

Antonio Ansón, *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, 2019, 179 págs.

La memoria más temida

Antonio Ansón lleva más de treinta años preguntándose y preguntándonos acerca de la naturaleza, el desenvolvimiento y los significados de la fotografía y de cualesquiera de sus manifestaciones cotidianas o epifanías gloriosas en nuestras vidas y en los aconteceres o experiencias individuales y colectivas que las definen o al menos las circunscriben.

Si bien muchas veces ha elegido reflexionar o aproximarse con indudable conocimiento de causa y no menos rigor, beligerante incluso llegado el caso, a las relaciones entre poesía e imagen (véase al respecto *El istmo de las luces*, 1994) y más específicamente entre literatura y fotografía (*Novelas como álbumes*, 2000), y si casi toda su obra narrativa responde a vivencias, expectativas e ideologías generacionales (sobre todo *Llamando a las puertas del cielo*, 2007, y la inédita *Aria para cuerda de sol*, cuya no lejana publicación dará mucho que hablar y escribir), nunca antes había afrontado con tanta intensidad, como en el caso de *Hijos del agobio*, una de las innumerables porciones del universo fotográfico desde una perspectiva radicalmente generacional y voluntariamente alejada de la literatura en casi cualquiera de sus facetas.

Al aproximarse a la invisibilidad y la presencia de la última guerra civil en la fotografía española contemporánea (más allá de la propiamente bélica), tema nunca antes, por lo que sabemos, tratado por otros autores con amplitud y profundidad, Ansón comienza delimitando y caracterizando someramente pero con indiscutible acierto tres ámbitos generacionales e ideológicos que identifica con el silencio (de los fotógrafos que vivieron la guerra y sus más crueles consecuencias), el olvido (de la generación siguiente, cuyo principal objetivo era conseguir el estatus que se suele asignar a los artistas) y la memoria (de quienes crecieron en los estertores del franquismo y han vivido la transición a la democracia recibiendo, a veces, de sus abuelos el impulso necesario para intentar que una parte decisiva e irrenunciable de la historia común no desaparezca para siempre), centrándose enseguida en esta última para identificar y caracterizar a un nutrido aunque no muy extenso (quizá porque tampoco existe) repertorio de fotógrafos que han dedicado algunos o la mayoría de sus principales proyectos a la memoria de la guerra y sus trágicas consecuencias, que tanto y tan cruelmente se prolongaron en la casi interminable posguerra.

Empezando por Francesc Torres, en algunas de cuyas instalaciones de finales de los años setenta afloran por primera vez imágenes de la guerra civil, y que, aun

no siendo fotógrafo, coincidirá luego con Clemente Bernad y Montserrat Soto tanto en el uso de los resultados arqueológicos como en la elección de la fosa común de Villamayor de los Montes y los procesos de exhumación de la misma (que Bernad documenta con total precisión para evitar tergiversaciones de la memoria recuperada y Soto vinculará con la historia de su familia, puesto que su propio abuelo es uno de los represaliados enterrados allí), planteamiento básico similar al seguido por Gervasio Sánchez, que reivindica como fotoperiodista el derecho a saber de las familias de los desaparecidos en las guerras pasadas y recientes de muchos países, incluido España, si bien los proyectos desarrollados por Ricard Martínez y por Javier Marquerie son conceptualmente distintos y quizá más fotográficos en sentido lato, ya que haciendo uso de la llamada retrofotografía seleccionan imágenes de la guerra y las sitúan a escala natural en los lugares donde sucedieron los hechos, actualizando en los escenarios de hoy la memoria imaginariamente recuperada, el primero, e incorporando a las imágenes históricas en blanco y negro personajes actuales en color, el segundo, mientras Alexis W señala las acumulaciones de las desmemorias y las injusticias al confrontar los retratos de personas fusiladas durante la guerra con retratos actuales de sus descendientes, cuyos ojos están cubiertos por unas bandas negras, al tiempo que Martí Llorens ejercita una suerte de regreso al futuro con imágenes obtenidas durante los rodajes de películas tan conocidas como *Libertarias* y convenientemente patinadas de un tiempo en suspensión, intentando retrotraer del presente al pasado y viceversa un imaginario de ficción que ayude a consolidar las memorias en riesgo de pasar al olvido definitivo, y en ese mismo ejercicio de iluminar el presente con las tragedias del pasado se basa la propuesta de Sofía Moro cuando reúne y contrasta imágenes de personas que combatieron en uno u otro bando y que, ahora en pie de igualdad como vencedores o vencidos, aportan su testimonio vital de la guerra, recurso comparativo que de modo completamente distinto utiliza Rogelio López Cuenca para poner de manifiesto las profundas contradicciones existentes entre las imágenes documentales del atroz genocidio cometido

durante la llamada huida de Málaga y las informaciones propagandísticas publicadas en su momento sobre la misma tragedia, que no deja de repetirse en las persecuciones de nuestros días, de igual manera que Francesc Abad ha documentado exhaustivamente las identidades y las historias personales de los casi dos mil fusilados en el camp de la Bota, cuya memoria ciudadana fue borrada literalmente por el Foro Universal de las Culturas y que Abad intenta mantener en la fragilidad de una página web, restitución de la memoria en los espacios vacíos también practicada por Ana Teresa Ortega, que investiga, documenta y fotografía, con toda precisión histórica y eficacia técnica, una larga sucesión de lugares, edificios y espacios que fueron puntos de fusilamientos masivos, campos de concentración o trabajos forzados, cárceles, y hoy están en desuso o tienen utilidades diversas, que son a veces las que tenían previamente, y los muestra vacíos y silenciosos y perfectamente identificados para remarcar el olvido voluntario al que los ha conducido la indiferencia y la desmemoria, y en una línea similar de exploración del silencio, pero más obsesiva y condensada, se manifiesta la reflexión rigurosamente documentada de Adrián Alemán sobre lo sucedido en la fosa de San Andrés, fondeadero de diversos barcos prisión desde los que arrojaron al mar un gran e indeterminado número de prisioneros de guerra, cuyo insuperable dolor sigue presente aunque banalizado por sucesivos desplazamientos a conciencia de la memoria colectiva, que puede seguir mirando pero no quiere ver, a pesar de cuantas iniciativas han querido contribuir a evitarlo, como los tres proyectos editoriales del escritor José Giménez Corbatón y el fotógrafo Pedro Pérez Esteban, ejemplo significativo de simbiosis entre la narración literaria y las imágenes fotográficas en torno a la guerra, la dilución de su memoria y la transitoria permanencia de algunas de sus huellas.

Aunque puedan seducirnos algunos apartados tan sugerentes como imprescindibles para conocer de manera pormenorizada las peculiaridades técnicas de ciertos aparatos y procedimientos fotográficos tradicionales (como la cámara estenopeica o el colodión húmedo, que Martí Llorens y Rebecca Mutell investigan y prac-

tican con la pulcritud y eficacia descritas en los apartados tres y cuatro del capítulo 3) o para diseccionar aspectos fundamentales de la historia de la fotografía y aproximarse con sorprendente eficacia interpretativa a las diversas y a veces contradictorias naturalezas con que se ha manifestado a lo largo de su más que centenaria existencia (apasionante ejercicio de exégesis, ya frecuentado por el autor en ocasiones anteriores, al que se dedican los tres primeros apartados del capítulo 5), si bien sólo están genéticamente relacionados, y desde luego de manera tangencial, con el discurso nuclear de este ensayo, pionero por muchos motivos, lo que nos interesa sobre todo del mismo no es únicamente su carácter natural de obra de referencia para iniciarse en una necesaria reconsideración de nuestra historia ideológica y social cada día menos reciente, en este caso a través de un medio tan fluyente como la fotografía, radicalmente vinculada en sus consustanciales contradicciones y derivas con el siglo que vamos viviendo, y ni siquiera la extraordinaria capacidad del autor para aproximarse, con rigor y sutileza, a muchos de los aspectos esenciales de una poética visual en permanente cuestionamiento, sino sobre todo la combativa consistencia del análisis (por lo general certero y más amargo que agrisado y nada complaciente, según ha venido manifestando por otra parte en distintos trabajos publicados a lo largo de los últimos años) que Ansón le dedica a los discursos imperantes y por extensión al ecosistema social del tardofranquismo, la transición y por supuesto la democracia que se nos ha ofrecido o nos hemos dado, remarcando una actitud generacional no tan frecuente ni explícita como a veces puede parecer, y que acaso podría explicar

la notoria indiferencia con que las mayorías sociales del país reciben cuantas actuaciones se refieren a la llamada memoria histórica.

Que tampoco parece concitar interés relevante entra las generaciones de fotógrafos que han seguido a la de la memoria y llevan un tiempo acogidos a la por ahora novísima corriente postfotográfica, aunque mientras tanto se han localizado en la sevillana fosa de Pico Reja (donde se calcula fueron enterradas alrededor de 5.000 víctimas de la represión) los restos de una parte de los mineros de Riotinto fusilados en agosto de 1936, y Jordi Bru y Jesús Jiménez colorean la guerra en las imágenes de la misma reunidas en el libro *Sangre en la frente*, bordeando la peligrosa línea que separa y enlaza los requerimientos histórico-documentales y las pulsiones estéticas, a riesgo de incurrir en esa banalización del mal de la que también se ocupa Ansón cuando señala las insalvables y amargas diferencias entre las rutas y lugares de memoria, los museos o centros de interpretación respetuosos con la historia, y la memoria de las tragedias y sus víctimas, y aquellos otros que se han aproximado en exceso a la trivialización y el espectáculo, más o menos aséptico, o directamente han caído en las garras de los discursos, la estética, las escenografías, el *merchandising* y los objetivos monetarios propios de los parques temáticos, en los que el legítimo protagonismo de los sucesos históricos documentados y las víctimas de los mismos, identificadas o no con nombres y apellidos, ha sido suplantado por el protagonismo de los operadores turísticos y los insaciables y desorientados turistas.

Rafael Ordóñez Fernández

