

LA CONSTELACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE MEMORIA HISTÓRICA EN LA OBRA DE ROSER BRU LLOP. UNA APUESTA POR LA *EINGEDENKEN* BENJAMINIANA EN MEDIO DE LA IMAGEN DIALÉCTICA

The constellation of the experience of historical memory in the work of Roser Bru Llop. A bet for the Benjaminian *Eingedenken* in the middle of the dialectical image.

Eduardo Hernández Gutiérrez

Universidad de Barcelona, Barcelona, España

lehg1971@gmail.com

Resumen

El objetivo de la presente investigación es exponer y hacer legible las ideas de memoria e historia en la obra de la artista Roser Bru Llop bajo la matriz filosófica de Walter Benjamin. Todo esto en el contexto de la pregunta por el *Ursprung* de ambas obras, a saber, su despliegue expresivo –pictórico y escritural– en función de la construcción de una experiencia histórica olvidada. Se expone el vuelco dialéctico de la constelación guerra, dictadura y exilio de los ‘Destinados’ de Bru y de los ‘Desvalidos’ de Benjamin.

Palabras clave: memoria, olvido, imagen dialéctica, *Jetztzeit*, *Jetztsein*, obra de arte, *Eingedenken*, *Erlösung*, historiografía y política.

Abstract

The objective of the present investigation is to expose and make readable the ideas of memory and history in the work of the artist Roser Bru Llop under the philosophical matrix of Walter Benjamin. All this in the context of the question about the *Ursprung* of both works, that is, their expressive deployment - pictorial and scriptural - based on the construction of a forgotten historical experience. The dialectical overturn of the constellation war, dictatorship and exile of the ‘Destined’ of Bru and Benjamin’s ‘Helpless’ is exposed.

Keywords: memory, forgetfulness, dialectical image, *Jetztzeit*, *Jetztsein*, work of art, *Eingedenken*, *Erlösung*, historiography and politics.

Fecha de Recepción: 08/07/2020 – *Fecha de Aceptación:* 23/12/2020

A modo de introducción

Benjamin construye una ‘llave’ capaz de abrir la puerta filosófica a categorías teológicas en contraposición a una tradición que se pensaba ilustrada y que se mostraba más secular que sus predecesores, aunque su fe en el progreso idealizaba la producción industrial de la mercancía, configurándola como fetiche. A partir de aquí, el berlinés muestra que la reproducción técnica de la imagen no sólo genera la destrucción del aura en la obra de arte, su aspecto cultural, sino también la intromisión de lo político en el nuevo espectro; así el enfrentamiento y el conflicto penetra en la obra, lo que derivará por un lado en una estetización fascista de la realidad y por otro en una respuesta de un arte político en medio de la acción del cuerpo social proletario (2007b 316). Su apuesta por la fuerza expresiva de una escritura filosófica que recurre a la figuración de la imagen propicia una prosa que comienza a fijarse en la cesura del pensar, citando la tensión entre lo expresivo de la obra y lo inexpressivo de la crítica en el arte y en el lenguaje romántico (2007a 194). De ahí en adelante se aboca a construir un esquema de pensamiento fuera de los parámetros burgueses y cientificistas para centrarse en la actualización de la fuerza que primero plasma el ser del nombrar, desde una configuración conceptual singular concentrada en las obras y formas históricas: artísticas, técnicas y arquitectónicas –menores y consagradas–. En este contexto, la forma textil de pliegue y de reverso no sólo refuerzan dicha figuración sino también muestran el vuelco [*Umschlagen*] dialéctico de un determinado objeto de investigación que ha sido olvidado. El ejercicio de leer la historia como libro sagrado bajo el uso recurrente de figuras, resaltaba la expresión de una determinada imagen escrita, cuya atención recaía en la posibilidad de apertura de un pasado en un ahora de legibilidad, a partir de un esquema singular que se fundamentará en la categoría histórica de *Ursprung*, cuya atención se dirige menos a las instancias de la génesis y más a lo que nace o surge al pasar y al devenir (*Ibid.* 243). En principio, la evidencia material de la eterna caducidad [*ewige Vergängnis*] se desplegará con la imagen alegórica barroca para la configuración de la idea de *Trauerspiel*. Todo esto, a partir de una interpretación genuina de la plasmación de las ideas y de sus configuraciones conceptuales e históricas; ambas puestas en correspondencia con una figuración de carácter monadológico (*Id.* 245). La certeza de la caducidad de la naturaleza permitirá una conexión con el orden teológico y mesiánico de lo eterno [*Ewige*], sobre todo en la representación de la idea de felicidad como ritmo profano de lo profano (2007b 207). Así, el despliegue histórico de la imagen alegórica posibilitará con posterioridad la construcción de un esquema dialéctico singular, el que se fundará en el carácter de brinco [*Sprung*] de una imagen, en la cesura del pensar. En adelante, hundimiento [*Untergang*] y decadencia de la vida confluirán en la marca y en la grieta de la ruina, en el fragmento de la obra de arte que otros

pueden descubrir y descifrar para hacerla legible nuevamente. Presentaremos la configuración guerra-exilio junto a algunas imágenes de los llamados ‘Desvalidos’ de Benjamin y ‘Destinados’ de Roser Bru, principalmente en las dictaduras de Chile y España. Para eso perseguiremos ambas constelaciones interpretativas tomando en cuenta fragmentos, fotografías y citas de sus obras, teniendo muy presente el estatuto de la imagen pictórica y escritural, sus imágenes y figuraciones.

1. Entre la trama del olvido y la urdimbre del recuerdo



Autobiografía (2015)

Hago dípticos, trípticos y conjuntos múltiples ensamblados. Son miradas de los ‘escogidos’ o los que llamo Destinados. Relaciono temas, uso palabras. Hay líneas sobre los trabajos que son formas de lectura para quien las mira. Hay cuerpos “tomados” por pequeñas banderas; una cae encima de un pan, una marraqueta. Desde 1980 [...] mis temas son los documentos de los periódicos, fotografías, fotocopias –vida y muerte–; dibujo con señales esquinadas de luto, añado fechas (Bru 2002).

Esta obra se despliega como configuración histórica, expone la tensión entre testimonio y testificación de dos hechos que acontecen en distintos continentes y épocas: España 1936 y Chile 1973. Por un lado, es parte de la experiencia vivida de Roser Bru, por eso se despliega como testimonio de ambos golpes de Estado, donde dictadura militar y exilio son similares; por otro, se construye como testificación de dos experiencias catastróficas colectivas que han quedado impresas en la materialidad de una memoria histórica en constante construcción: obras de artes, tanto plásticas como literarias expondrán las experiencias históricas de la guerra civil, el terrorismo de Estado, los campos de prisioneros, las casas de tortura, la muerte y el olvido. Roser Bru lo testifica en sendas obras sobre las últimas fotografías en vida de los poetas Miguel Hernández y de Federico García Lorca. En este contexto, la obra titulada “Autobiografía” también se construye

desde imágenes fotográficas¹. Benjamin, en *Autor como productor* hace hincapié sobre la barrera existente entre escritura e imagen fotográfica, sobre todo en contraposición a la vanalización de la exposición de la imagen proletaria como moda temática. Sostiene que se debía reclamar al fotógrafo la capacidad de dar a su imagen –obra– un título concreto que la sacase de las tiendas, confiriéndole un valor de uso revolucionario. Esta exigencia sería de mayor énfasis para los escritores que hiciesen fotografías; aquí el progreso técnico sería para el autor –en tanto que productor– la base que precisaba su progreso político (2009 307). Su pregunta sobre cuál era la labor revolucionaria del escritor en medio de las relaciones productivas literarias y cómo la obra mediaba en esas relaciones; apuntaba directamente a la técnica literaria de las obras, lo que permitiría penetrar en ellas desde el análisis materialista y dialéctico, destruyendo la diferencia entre forma y contenido. Así, presenta al teatro épico de Brecht como modelo [Modell] de producción revolucionaria, caracterizándose por interrumpir [Unterbrechung] la acción representativa para exponer situaciones. Este principio se acopla a otro de la

¹ En el primer cuadrante (de izquierda a derecha) con la famosa fotografía de Robert Capa del republicano abatido en batalla, como doble imagen de la caída, imitando la repetición de la secuencia del disparador de la cámara para captar el movimiento. En el rincón izquierdo, en la media del horizonte se avizora sólo una mitad de fotografía –rota– de un grupo de chicos y chicas, dispuestos en formación escolar, muy cerca una escritura en rojo y amarillo: *Infancia*. Los textos escritos, intercalados, apuntan a la identificación de ese acontecimiento y muestran borrosamente el nombre del pintor R. Motherwell. De esta forma se cita la obra *Elegía a la República Española*, la cual hace referencia no sólo al evidente contexto histórico sino también al uso de su técnica pictórica de color y espacio, sobre todo porque con estos define su pintura, en cuanto acto expresivo por el cual el pensamiento se concretiza en ambos. Más abajo se lee: *Guerra civil 1936*. Arriba en la misma obra se encuentran pintados pinares, negros y grisáceos, símbolos de muerte, hacen legible el entierro de los vencidos en fosas comunes, en las cunetas de los cementerios. La bandera republicana cae junto al soldado no-regular: anarquista, con alpargatas y rifle de caza, tal vez. Debajo de éste el texto: *España 1936, Robert Capa*. Por el extremo derecho, la otra mitad de la obra, la escena se construye sobre imágenes televisivas, originalmente en blanco y negro, del bombardeo al edificio presidencial de Santiago de Chile, *La Moneda*, donde el color blanco y la forma rectangular es afín a esa mesa que contiene el pan (marraqueta), que sostiene el mástil de la bandera y el vaso de leche que se conecta con el trazo azul hacia el mismo edificio, simbolizan la acogida a la familia en la mesa de la nueva patria. Casi en el centro, *Chile*, sobre un fondo azul, debajo un poco borroso: *1939, Winnipeg, Valparaíso*, y una fotografía familiar conmemorando la llegada a puerto chileno. En el extremo inferior derecho ocho fotografías en orden contienen los rostros de algunos detenidos-desaparecidos, y sobre ellos el texto en rojo: *Exilio, desaparecidos*. También en rojo: *Chile, Septiembre* y un gran número: *11*. En el costado superior derecho, en rojo, un texto en vertical: *GUERRA* se confunde con un manchón rojo. Todo está lleno de oscuridad, humo y sangre. En el extremo inferior derecho una gran X en negro y sobre ella el nombre de *Allende* en color blanco, en consonancia con el blanco de la mesa y de esa *Moneda*-patria-nueva que acogió y dio soporte a la nueva vida, y que en ese instante se ha derrumbado en medio de las bombas de los *Hawker Hunters*.

misma índole, típico del procedimiento del cine, la radio y la fotografía, a saber, el montaje (1991b 696). Sin embargo, este procedimiento deberá convertirse en un acontecimiento humano a partir del descubrimiento y la configuración de lo gestual, que finalmente no será otra cosa que la mirada del dramaturgo épico, quien contrapone su laboratorio dramático a la llamada obra de arte total. Retoma en forma nueva la más vieja tarea del teatro: exponer lo presente, encontrándose en el centro de sus experimentos el ser humano. Esta escena teatral construye desde los elementos más pequeños, no aproxima la situación al espectador sino que la aleja, pero al finalizar éste las reconoce como real. Se puede decir que su intención no es la representación de situaciones sino su descubrimiento. Al interrumpir la acción está obligando al 'público' a tomar posición ante los acontecimientos y también al actor a tomar posición ante su papel (*Id.*312). Sabemos que el esquema de montaje en Benjamin es fundamental, el proyecto de *Das Passagen-Werk* (2007c) es el mejor ejemplo, no sólo se configura a partir de imágenes fotográficas sino principalmente de las expuestas en citas y fragmentos literarios, pictóricos y filosóficos, pues en esta instancia se ocupa de la expresión de la estructura económica en la cultura del siglo XIX, construyendo una suerte de constelación figurativa de obras y formas históricas. Desde aquí, el principio de interrupción del teatro de Brecht se nos aparece afín con algunos esquemas presentes en distintos fragmentos benjaminianos, que finalmente cuajarán en la dialéctica en parada o en suspenso [*Dialektik Stillstand*]². Recalcamos que la imagen benjaminiana se

² En el *Ursprung* del *Trauerspiel* la alegoría barroca es expuesta como síntesis de la lucha entre la intención teológica y la artística, pues se desplegaba como *tregua dei* y no como paz absoluta (2007a 396). En '*Las afinidades electivas*' de Goethe se sostiene que si no está paralizada [*erstarrt*], ninguna obra de arte podrá parecer viva. Así, la vida que se agita en ella debe aparecer petrificada [*erstarrt*] y detenida [*wie*] en el instante como por hechizo; siendo esto mera belleza, mera armonía. Sin embargo, lo que le pone termino a dicha apariencia, destierra el movimiento [*Bewegung bannt*], cortando la palabra a esa armonía y obligándola a parar, es lo inexpresivo; así se funda el contenido de la obra, siendo el poder crítico que impide a la apariencia y a la esencia mezclarse en el arte, un poder que poseía en tanto palabra moral, pero también como sublime poder de lo verdadero. De tal forma, desarticula lo que en toda apariencia bella perduraba como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa y absoluta; sólo así logra completar la obra, al destruirla la convierte en obra a pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en el torso de un símbolo (193). Sin embargo, lo inexpresivo es considerado una categoría sólo del lenguaje y del arte y no de la obra ni de sus géneros. Benjamin lo define a partir de un pasaje de las *Observaciones sobre Edipo* de Hölderlin, que más allá de la teoría de la tragedia será fundamental para la teoría del arte. El trasporte trágico es en efecto tanto el más vacío cuanto el más desligado. Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones en que la metáfora se presenta se hace necesario lo que en la medida de las sílabas se llama cesura, palabra pura, la interrupción contrarrítmica, para que aparezca la representación misma (194). Aquí, al mismo tiempo que la armonía, la expresión cesa para dar lugar a un nuevo poder inexpresivo en el seno de todos los medios artísticos. En la tragedia griega se hace perceptible en el enmudecimiento del héroe y en la hímnicahölderliniana como inciso en el ritmo: algo más allá

construye en primera instancia en medio de sistemas filosóficos idealistas (Platón, Hegel, Leibniz) enfrentados a un rendimiento expresivo y monadológico de ideas e imágenes, donde obras y formas históricas podían leerse en la conexión con el arte mismo, sobre todo en la diferencia teórica entre los primeros románticos y Goethe, entre idea pura [*Idee*] y contenido ideal del arte [*Urbild*]. Resalta la interpretación de Friedrich Schlegel sobre la infinitud de la reflexión, la que no recae en el proceso sino en la conexión. En la reflexión todo debía conectar de modo infinitamente múltiple, sistemático, 'exactamente'. Es decir, mediatamente esta conexión puede concebirse a partir de un número infinito de niveles de reflexión, por lo que se trataría de una mediación a través de inmediateces. Ocasionalmente, Schlegel hace referencia a un paso o transición que debe ser siempre un salto [*Übergang, der immer ein Sprung sein muss*] (2007a 29 /1991a 27). En segunda instancia, la imagen, dialéctica será parte de una teoría materialista de la historia que la hace legible en medio de la acción política del proletariado (2007c 478). Allí en ese 'espacio' peligroso brincaré [*Sprung*] esa nueva imagen, cuando en el ferrocarril de la dialéctica se accione el freno de manos, así mismo como en la revolución, ahí en la misma lucha de clases el sujeto de la historia benjaminiano le hará justicia al conocimiento de la tradición de los *Desvalidos*: su experiencia política como clase oprimida (1995 93).

2. 'Destinados', 'Desvalidos' y *Eingedenken*

Como pinta Roser Bru es cosa que dejo para unas líneas suspensivas. Ha pintado tan abundante e insistentemente que lo hace con una mano de ángel (pegado al ojo de la cerradura del infierno), con una especie de rara felicidad. El artesano que explora las posibilidades de su material y de esas aperturas y limitaciones produce, sin imposiciones preconcebidas, según el orden de su técnica. (2000 5).

Esta cita aparece en el catálogo "El transcurso del tiempo", es un fragmento de la separata N° 4 del 13 de agosto de 1982 de Enrique Lihn, quien comenta e interpreta esta obra no como teórico sino como poeta. Este constructor de imágenes juega y

del poeta, corta la palabra al poema. Así, la imagen que brinca en la parada de la dialéctica se construye en medio de la cesura trágica, entre lo expresivo y lo inexpressivo, en medio del silencio o vacío del poeta. Aquí, la imagen se hace legible desde la misma escritura. La suspensión dialéctica se asemejaría más a esa síntesis de la alegoría barroca como *tregua dei* que a una paralización o paz absoluta. En estas figuras, la tensión permanece por unos instantes, siendo los prolegómenos del nuevo esquema dialéctico que aparecerá en el proyecto de *Das Passagen-Werk*, como bien queda expresado en carta a Scholem en mayo de 1935. "Si allí fue el concepto de la tragedia, aquí lo será el carácter de fetiche de la mercancía. Si el libro sobre el Barroco movilizó su propia teoría del conocimiento, lo mismo ocurrirá, en la misma medida al menos, con los 'Pasajes', aunque no puedo prever si encontraré una exposición independiente ni si me saldrán bien" (2007c 916).

reflexiona también en medio de lo inefable y lo inexpresivo; en esta instancia se detiene en la insistencia de la artista por pintar cada vez los mismos objetos históricos, los mismos acontecimientos, los mismos recuerdos. Benjamin nos muestra en *Diario de Moscú* la experiencia de conocer absolutamente una ciudad a partir de entrar en ella por los cuatro puntos cardinales, y si fuese necesario, entrar en reversa y de cabeza (1990 32). Esta insistencia en volver a entrar, en volver a recordar, desde el ojo y la mano como dice Lihn, es afín a estos espíritus e intelectuales [*Geistiger*]. Empezar cada vez, a cada entrada, es propio de la filosofía benjaminiana, describe la acción de pensar en el ejercicio mismo de la escritura, de reglón a reglón; *la prosa del pensar* dirá Miguel Morey (2015 362), y por qué no en el mismo cuadro u obra, donde *pictogenia* y *fotogenia* se cruzan, se mixturán en favor del despliegue de misterios dolorosos que constelan experiencias límites en medio de la catástrofe (Lihn 2000 6). La insistencia de Bru se da en esta línea, en este caso es el ejercicio constante de recordar desde el olvido, construyendo genuinas constelaciones figurativas. Aquí la imagen se despliega en medio de grafía, pintura y fotografía, entre significantes y significados que son actualizados por trazos y marcas pictóricas que también exponen una materialidad en descomposición que cita a la eterna caducidad, y que a la vez expone una experiencia en medio de la vida y la muerte, entre justicia y verdad. En este contexto, los ‘Destinados’ de Roser se unen a los ‘Desvalidos’ de Benjamin en dirección de esa rara felicidad que describe el poeta, que no pudo pronunciar y que de todas formas intuye, pues no está lejos de las categorías de *Erlösung* y *Eingedenken*; redención y remembranza se juegan en una conexión teológica a partir de la experiencia judía del tiempo histórico. El berlinés sostiene en *Passagen-Werk* que al concebir la representación de la felicidad se agita también la idea de redención, por lo que una correcta [*echte*] concepción del tiempo histórico deberá descansar por completo y en absoluto sobre su imagen (2007c 482). Siendo la felicidad el ritmo de lo mundano eternamente efímero, pero en su totalidad espacial y temporal el ritmo de la naturaleza mesiánica, se entiende que la naturaleza aparezca como mesiánica por su condición de eterna y total caducidad (2007b 207). Si la idea de remembranza es figurada como *brizna de paja* [*Strohalm*] de la que precisamente cuelga el ahogado (1995 93), nuestra pregunta sobre el despliegue benjaminiano de la débil fuerza mesiánica se construirá en torno a estas ideas. No olvidemos que el berlinés sugiere construir una nueva teoría del conocimiento que estuviese en correspondencia con un genuino concepto de experiencia, pues el existente quedará fuera de lugar en el *shock* provocado por el fetiche de la mercancía y su producción industrial; también la reproducción técnica de la imagen terminará por destruir el modelo artesanal de la experiencia narrada, dejando a la información, a la fotografía y al cine con pleno dominio. Finalmente, el *lager* asume completamente el despliegue de esa experiencia racional en la industria del genocidio del pueblo judío. Benjamin no

previene sobre la inminencia de la catástrofe, sino que da por hecho su reinado, por lo que debe ser destruida junto a su concepto y a todas las formas del pensar burgués, sobre todo las ideas modernas de progreso y cultura. Reconoce que el proletariado ha emprendido el combate como heredero de los desvalidos. Sin embargo, el capitalismo no morirá de muerte natural. En este contexto, la obra analizada de Roser Bru: *autobiografía (30 autobiografía, políptico)* se presenta afín al catálogo de *Memoria in memoriam*, donde se exponen distintas experiencias de muertes: *serie de retratos funerarios, serie de comidas interrumpidas, serie de animitas, dípticos de la memoria* y entre muchos otros: *momento de la muerte de un soldado republicano, España 1936* (1980 2). Todas están en correspondencia con el problema benjaminiano de la imagen en la obra de arte –escrita–, asumiendo que su despliegue expresivo expondría una experiencia genuina que ha sido rescatada del olvido. Adriana Valdés, autora de uno de los textos de dicho catálogo posiciona la acción artística de Bru en la tensión: documento-obra de arte, exponiéndola en medio de la reproducción técnica de la imagen de la catástrofe y el despliegue rememorativo de la imagen pictórica, cuyo desafío lo circunscribe en la inclusión de la misma fotografía como documento y dato fidedigno que capta el instante de la muerte, siendo testimonio de la misma. Sostiene que allí donde la fotografía ofrece el instante, estas obras imaginan la sucesión de instantes previos y sucesivos. “Pero a diferencia del filme, cuya rápida sucesión de imágenes impide la contemplación de cada una (según Benjamin), aquí la permanencia y coexistencia de las imágenes fabrican un movimiento detenido en cada una de sus miradas: un movimiento que en la serie incluye a la vez el transcurso del tiempo y la posibilidad de su contemplación” (1980 11). Y no es sólo el movimiento lo que se añade a la instantaneidad de la fotografía; allí donde ésta ofrece un plano único, la obra se mueve en la interrelación de planos diferentes, destacando mediante sinécdoques; suprimiendo, realzando, uniendo y separando los diversos elementos que juegan en la memoria, trazando líneas entre ellos, como hacen los dibujos. Las gradaciones de color en la pintura multiplican las posibilidades de transformación y deformación, las huellas de la actividad reflexiva. La repetitividad de las imágenes y sus variaciones en la serie apuntan a la reiteratividad de la conciencia que vuelve sobre aquello que no puede asimilarse, que repasa –cada vez de distinto modo– el punto doloroso: dan testimonio de la dolorida actividad humana de repasar y transformar, esa rumia que separa la percepción humana de la percepción mecánica (*Id.*12). Valdés sostiene también que esta obra se esfuerza por incorporar a la memoria colectiva determinadas fotografías a partir de procedimientos pictóricos, dándole continuidad a la experiencia y al sentido que la foto documental niega. Así las historias de: *Kafka, Milena, Retrato de una desaparecida*, llegan al espectador no ya como documentos gráficos fijos sino en el remedo pictórico de los procedimientos reiterativos de la memoria. Las series de obras a partir de una

misma imagen corresponden a los inacabables ensayos mediante los cuales la memoria va construyendo una imagen del pasado. Una de las direcciones de estas obras es la de mimetizarse con la violencia hecha a esas figuras humanas tachándolas y borrándolas, sumergiéndolas en la negrura, difuminándolas en el olvido, corroyéndolas; que, por otro lado, tienen algo de piadoso, de ofrenda, de rito funerario, de recuperación, de dignificación, de animita. Ambas direcciones coexisten, acentuando la obsesión recuerdo-olvido en la memoria, la actividad de la vida en torno a la muerte (1983 11).

Tierras entreveradas. Estar doblemente marcada, hecha de dos culturas, mi figuración es persistente; hay enseñanzas de muchos, expresionismo, materia, abstracción y voces conceptuales que se van filtrando. Diría que mi trabajo, libremente figurativo, pertenece a “una obra de autor”. Fue Walter Benjamin – ¡exiliado de tanto! – quien escribió premonitoriamente sobre “el proceso del arte como mercancía” y esto ha pasado. Una sociedad de mercancía y de éxito. Todo caduca, rápido, rápido. El mundo parece precipitarse insensatamente. Quizás nos salve “del sin sentido” unas palabras citadas por Marguerite Yourcenar: Empezar el combate, como si el combate sirviera (Bru 2002).

Los ‘Destinados’ de Roser Bru circundan su obra, por ejemplo, en los años de la dictadura chilena expone no sólo las experiencias de Víctor Jara y Violeta Parra, sino también la de los trabajadores agrícolas asesinados en Lonquén, así como los grabados proletarios de Neruda: lavanderas, y albañiles, danzando en sus labores. También se fijará en los ‘Sufrientes’ de la península ibérica y europeos, por ejemplo, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Frida Kahlo, Kafka, Edith Piaf entre otros. Su objetivo no sólo es captar la última imagen antes de muertos, imagen que por cierto sale de una cámara fotográfica para luego ser intervenida repetidas veces para no olvidar, pero también para reconocer su experiencia histórica en medio de la construcción de una obra inmemorial, problemática, que expone una y otra vez las catástrofes del siglo XX. Los ‘Destinados’ están presentes en sus obras de una forma especial, Benjamin dirá como impresos con líquidos fotosensibles que sólo en el futuro podrán ser desvelados. En este contexto, la obra de Kafka sorprende al berlinés, pues le acerca al tratamiento de la imagen de olvido y culpa, mostrándole también la clave que podría descifrar el contexto de una justicia pura, abierta en su posibilidad actual; presente en la singularidad de una obra determinada y en la acción política de los oprimidos. Se debe determinar si los ‘Destinados’ de la obra de Roser Bru confluyen en medio de una rememoración voluntaria y una remembranza [*Eingedenken*] involuntaria, toda vez que se encuentran en medio de la trama recuerdo y olvido, gatillado por las ideas decimonónicas de progreso y catástrofe, originadas por una representación cosista de la cultura, cuya génesis se fija en el empoderamiento de la burguesía francesa. *París, capital del siglo XIX* expone la fórmula propicia de estas fuerzas reaccionarias,

desplegándolas en la serie concreta de los primeros pasajes o arcadas como formas arquitectónicas, donde vidrio y acero convertían las calles en un interior que se prolongaba hasta los escaparates de las *boutiques*: expositores del fetiche de la mercancía, bulevares del consumo que pasarán rápidamente de moda. Aquí la multitud se moverá al ritmo acelerado de la producción y reproducción industrial en dirección hacia la autoalienación. Así, la imagen de los 'Destinados' de Bru, entre ellos la de Kafka, nos conecta con la interpretación benjaminiana que escudriña su obra, y no precisamente desde un análisis de la filosofía de la religión sino desde su mundo de imágenes, cuestión más compleja. Se detiene en la precisa desfiguración de la vida, sobre todo en los personajes de Odradek, el escarabajo, donde la alienación es asumida como parte de la misma subjetividad, a la vez que expone todo lo nuevo y liberador siempre como adoptando la forma de la expiación, proveniente de una culpa inmemorial. Nos dice: "mientras no se haya compartido, conocido y despachado lo pasado, no cesará de acontecer" (2009 296). Hay una constante sensación de olvido de lo que ha sido, sobre todo en el personaje K de *El Proceso*. En nuestro caso, insistiremos en la imagen de la desfiguración de la vida, pues se encuentra en medio de un pasado perdido, a la vez que se avizoran pequeños signos, síntomas e indicios de desplazamientos de órdenes nuevos. Sin embargo, no existe la suficiente fuerza para entrar en ellos, pues el miedo domina absolutamente y en igual proporción lo más antiguo e inmemorial y lo más cercano e inmediato. Entre el miedo a la culpa y a la expiación, Kafka consagra una obra cercana a la narración, aunque llena de configuraciones de olvido como súplicas mudas para adivinar algo de una vez (*Ib.* 295). En este contexto, la supremacía del fetiche de la mercancía se despliega dialécticamente en medio de una cultura burguesa cuya fe y deseo en los adelantos técnicos e industriales se enfrentaba al miedo de la despoblación rural, la masificación y pauperización del proletariado en las grandes ciudades. Si la destrucción de la fantasmagoría del siglo XIX depende claramente de la acción política de las clases oprimidas, ésta se cumplirá sólo cuando la chance revolucionaria venza. Sólo en este instante habría remembranza y salvación de la tradición de los desvalidos. Y si la *Eingedenken* es de carácter involuntario ¿por qué se sostiene que ésta es una experiencia que hay que recuperar? Sabemos que en Benjamin no se actualiza históricamente un tiempo determinado ni se le rescata por su condición causal. A partir de aquí nos preguntamos por el carácter experiencial de la *Eingedenken*. Sabemos que el esquema benjaminiano jamás genera síntesis ni unidad, pues la dialéctica queda suspendida por un instante. Desde este contexto, se debe determinar el carácter de la imagen dialéctica que brinca en la acción política de la clase oprimida, asumiendo que ésta es el sujeto histórico del materialismo benjaminiano y que se inmiscuye en medio de la *Eingedenken* judía, a saber, como experiencia histórica (1995 93). De tal forma, la

imagen que brinca en la interrupción de la dialéctica aún se nos presenta con varias incógnitas, toda vez que nos fijamos en algunas obras de arte expuestas por Roser Bru Llop. Desde esta instancia, las imágenes de los ‘Destinados’ y de los ‘Desvalidos’ responden a experiencias que pueden ser interpretadas dialécticamente desde la legibilidad de ciertas figuras históricas, las que expondrían no sólo la tensión medial entre vida y muerte, olvido y recuerdo, sino un ahora abierto como experiencia genuina que se completaría en la acción política y en la codificación histórica a contrapelo de todo historicismo [*Historismus*]. Para Benjamin la conexión entre las categorías teológicas de remembranza [*Eingedenken*] y redención [*Erlösung*] es idéntica a la conexión de política e historiografía, esto le permite construir un genuino concepto de presente como *Jetztzeit* (tiempo-ahora), impreso en la materia histórica, y dirigido hacia una actualización superior de un pasado que había sido cerrado y olvidado (1991a 1248)³. Este ahora de legibilidad se despliega como un determinado objeto histórico y se fundamenta en un principio constructivo, teórico, propio de un materialismo histórico que se funda en el montaje literario de pequeñas piezas singulares, siendo afín a la conformación de una constelación figurativa de obras y formas históricas que se caracterizarán por estar saturadas de tensiones. El investigador aprehenderá este material desde su ahora y construirá una nueva imagen que hará legible esa constelación. No es que el presente ilumine al pasado o el pasado devenga presente, sino que lo que ha sido [*Gewesene*] debe llegar a ser vuelco dialéctico. Este giro copernicano y dialéctico se dará en medio de la idea de *Eingedenken*. En *Das Passagen-Werk*, para hacer una genuina historia del siglo XIX [*Urgeschichte*], Benjamin configura una originaria forma [*originare Form*] para este siglo que acompañase su crítica, a saber, la fantasmagoría; así se hacen legible todas las demás imágenes concernientes al *Ursprung* de los pasajes de parisinos, desde su inicio hasta su ocaso. Desde este contexto epistemocrítico, podemos decir que la dialéctica benjaminiana se detiene en una constelación figurativa saturada de tensiones, lo que provocaría el brinco de una imagen determinada, interrumpiendo la representación de continuidad temporal y suspendiendo el movimiento de la reflexión infinita del proceso dialéctico. Así se genera una nueva imagen de legibilidad, cuyo carácter superior y genuino es condensado en el concepto de *Jetztsein* (ser-ahora). Sólo en esta instancia, cuando las categorías ‘profanas’ se conectan a las teológicas se construye una nueva experiencia histórica que interrumpe la representación cosista de la

³ La traducción es de Pedro Piedras Monroy para nuestra Tesis Doctoral: “La escritura filosófica de Walter Benjamín –el despliegue dialéctico de la categoría *Ursprung* en la tensión entre las ideas de *Trauerspiel*, progreso, catástrofe y los conceptos de *Urphänomen*, *Jetztzeit*, *dialektische Bild*, *Dialektik im Stillstand*, *Erlösung* y *Eingedenken*– y la codificación histórica de algunas experiencias de la dictadura militar en Chile y España”. Universidad de Barcelona, 2018.

sociedad. Sólo así se comprende la imagen para una prosa del pensar que se fija en la experiencia de la remembranza, pues no es un recuerdo voluntario ni la imagen del inconsciente colectivo, sino una construcción material de obras que al montarse de una forma determinada, configuran una constelación de un determinado objeto histórico, que al ser interpretado de manera dialéctica y materialista expondrá la expresión de esas formas históricas, que finalmente testifican esa experiencia histórica que había sido borrada por la historia oficial. Es en este contexto que los ‘Destinados’ de Bru son asimilados a la tradición de los ‘Desvalidos’ de Benjamin, al ser parte de la clase proletaria que luchó a través de la acción política, rompiendo con el carácter religioso del concepto de destino, donde culpa y expiación se destruyen desde la misma acción. Ya en *Carácter y destino* Benjamin desvincula ambos conceptos de la interpretación religiosa y moral, relacionándolos a una connotación natural, donde la vida como experiencia se desliga del destino como condena y culpa. El carácter queda comprometido al genio y la astucia del héroe trágico por sobre los dioses míticos (2007b 175-182). Desde aquí, la afinidad entre carácter, astucia y acción política nos permiten conectar con la interpretación materialista histórica de las imágenes de los ‘Destinados’ y los ‘Desvalidos’, aunque de forma singular, pues el despliegue teológico de las categorías de *Eingedenken* y *Erlösung* construye una escritura filosófica que se completa en la idea de doctrina y de ninguna manera en la de sistema, porque su búsqueda filosófica, como ciencia del *Ursprung*, sigue estando marcada por la fuerza de la imagen en la revelación del nombre y de su escritura, como así también en la configuración histórica de una determinada idea (*eidos* o *ideale*), en cuanto estaría más cerca a una percepción genuina o novedosa [*Urvernehmen*] y no a un lenguaje originario [*Ursprache*] (2007a 232/1978a 19). Tal vez, desde aquí podamos interpretar la cita enigmática de *Palabras en Verso* de Karl Kraus: *Ursprung ist das Ziel* y que encabeza la tesis XIV de: *Sobre el concepto de historia*, donde se expone que la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino uno cargado de *Jetztzeit* (2008 315/1991a 701). En este contexto, apuntamos que *Sprung* es el salto o grieta de *Ur*, lo originario, lo genuino; es un brinco del pretérito olvidado que se despliega como vuelco dialéctico, en cuanto objeto histórico que se lee novedosamente. Esto queda claramente establecido ya en la pregunta por el *Ursprung* de la idea de *Trauerspiel* alemán, el que se construye como categoría histórica, alejada de toda génesis, pues no designa el devenir de lo nacido sino lo que nace o surge al pasar y al devenir. Aquí, imagen e idea se tensionan en este despliegue histórico: “En cada fenómeno de brinco genuino [*Ursprungsphänomen*] se determina la figura [*Gestalt*] bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia” (2007a 243/1978a 28). Si el filósofo se encuentra entre el investigador y el artista, pues construye en medio de la imagen y la idea, esa tensión se fundamenta en una

constelación figurativa de obras y formas históricas que conformarían un determinado objeto histórico, sobre todo cuando dicha construcción se detiene en los extremos de la diferencia dialéctica.

Decíamos que el concepto de experiencia debía ser formulado en base a una nueva teoría de conocimiento que involucrase una genuina forma de comprender el tiempo histórico. A medida que el materialismo histórico toma fuerza en la obra benjaminiana, el contexto teológico no es abandonado sino camuflado sobriamente en imágenes que en principio parecen *sui generis*, pero que al final guardan una fuerza figurativa mayor, pues recogen su preocupación primera sobre el devenir del lenguaje y la escritura, especialmente antes de ser grafía, música y sonido. Así, las figuras de runas, jeroglíficos y constelaciones exponen el predominio de lo imaginal, pero también el dominio de una percepción mimética o semejanza no sensorial. El lenguaje y la escritura serían el archivo de esa percepción perdida, no olvidemos que el interés por la alegórica barroca del *Trauerspiel* se basa, por encima de todo, en la imagen escritural [*Schriftbild*] de ésta, como monograma pero también como la presentación [*Darstellung*] de una temporalidad histórica simultánea, de varias escenas actuales y multilaterales. Estas configuraciones se asemejan a las constelaciones imaginales de la parada dialéctica, la que finalmente atisba una experiencia singular en la *Eingedenken*⁴. Si lo que ha sido se vuelca

⁴ La referencia etimológica de *Eingedenken* es construida probablemente por la comunidad de estos conceptos nos dice Oyarzun: *Denken, Gedenken, Andenken, Eingedenk Sein*. Denota, por un lado, la relación que establece el pensamiento y la memoria, en su determinación por la remisión a lo *que ha sido* desde un *ahora* que lo lee, lo interpreta. Su versión más ajustada podría ser: *pensar rememorante o remembranza* (1995 67). Existe una traducción que proviene del italiano y que la expone como: *immemoriabile* o *immemorare* (Marchesoni, 2013: 295). Sin embargo, ésta se aleja de la figuración original. Por otro lado, se piensa que este concepto comenzó a utilizarse a partir de la obra lírica *Sueño* de Wagner, dedicada a Mathilde Wesendonk en 1858. El texto hace referencia al sueño de un enamorado: *Träume, die wie hehre Strahlen. In die Seele sich versenken, Dort ein ewig Bild zu malen: Allvergessen, Eingedenken!* (Ulrich 2001 13). En principio, en Benjamin esta remembranza o pensamiento que rememora desde el olvido es puesta en correspondencia con la *mémoire involontaire* de Proust, sobre todo desde la temática de su obra *A la recherche du temps perdu*. Benjamin sostiene que éste no describe aquí una vida según ella fue, ni tan sólo una vida como la recuerda el que la ha vivido, pues ésta sería una apreciación tosca e imprecisa. Lo más importante para este autor que recuerda [*Denn hier spielt für dem erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht*], no es lo que protagoniza el que ha sido testigo (el que ha experimentado) sino ese recuerdo que se teje [*was er erlebt hat, das Weben seiner Erinnerung*], ese largo trabajo que es remembranza [*Eingedenkens*] (2007b 317/1991b 311). Se pregunta también sobre su relación con el olvido, intuyendo una cercanía mayor con la memoria involuntaria. El olvido como precursor, el esfuerzo de un sujeto de tramar un recuerdo que voluntariamente es imposible y la asistencia azarosa de un recuerdo involuntario que le cruza como relámpago. La contraposición entre *memoria involuntaria* y *memoria voluntaria* que establece Proust responderá a una crítica inmanente al concepto de *memoria pura* acuñado por Bergson, el cual sostenía que la esencia de la experiencia estaba en la *durée*, en el permanecer o

dialécticamente en un tiempo-ahora, se deberá determinar el carácter de este giro copernicano. Si partimos por el final, sabemos que la *Eingedenken*, categoría teológica, será considerada la quintaesencia de la representación judía de la historia, a saber, la actualidad mesiánica, el *Angel* (eje) entre el ahora [*Jetztzeit*] y lo que ha sido [*Gewesene*]. Desde este contexto quedan fuera todas las connotaciones psicológicas anteriores y las reminiscencias al psicoanálisis. Una de las primeras imágenes de *Eingedenken* la encontramos en los paralipómenos de *Sobre el concepto de historia* (1995). Aquí se expone como *la espiga de paja de la que pende el ahogado* o simplemente como *Strohthalm* (espiga de paja). Si confrontamos esta mirada sobre el concepto de *Strohthalm* con el concepto de *Weizenkorn* (grano de trigo) cristiano nos encontramos, en principio, con una tensión donde se enfrentan lo estéril y lo prolífico. En la Biblia, San Juan 12. 24, se dice que si el grano de trigo muere da mucho fruto, en cambio la imagen de la *Eingedenken* benjaminiana que se despliega como mesiánica es de otro carácter, pues el ahogado cuelga desde la misma paja, el rastrojo que no genera vida y sostiene al muerto⁵. En (Ms 1053) Benjamin dice que para la *Eingedenken*, que desencanta el futuro, cada segundo es la pequeña puerta por donde puede entrar el mesías. El eje sobre el cual se mueve es la remembranza [*Die Angel, in welcher sie sich bewegt, is das Eingedenken*] (Id.110/1991a 1252). Esta imagen hace referencia al eje de la balanza entre el ahora y el pretérito, pero también *Angel* puede ser traducido como *caña de pescar*. Si sólo nos quedamos con estas imágenes podemos preguntarnos ¿Cómo se accede a la *remembranza* de un pretérito olvidado? ¿Cómo actúa esta categoría? El carácter de este mesianismo tendrá que ver con la fuerza subversiva de la misma dialéctica en parada, pues se fundan no sólo en la interrupción y en la destrucción de la temporalidad positivista y causal, sino también en la construcción de una experiencia histórica impresa en la memoria de las obras y formas históricas, grandes y pequeñas, especialmente las desechadas por la interpretación del vencedor. Si seguimos sobre las imágenes del ahogado y del suicidado vemos que para que haya redención [*Erlösung*] primero debe haber *Eingedenken* y ésta sólo se abrirá en la legibilidad de ese pretérito perdido, para este menester será necesaria una acción política. A

perdurar de ésta. Ambos apoyaban la posibilidad de producir una experiencia por vía sintética en tiempos que la información iba acabando con la posibilidad de su transmisión.

⁵ En el único fragmento titulado *Denkbilder*, en uno de sus 'aforismos', Benjamin comenta un sueño que contiene un par de imágenes importantes para su constructo filosófico, por cierto, muy kafkiano. Hay un juicio en el subterráneo de una estación ferroviaria, el público está separado en dos grupos y sentados en el suelo, una luna descolorida preside la escena y podría simbolizar la justicia, la estación es recorrida por un riachuelo en medio de cintas hechas de porcelana y cristal; un funcionario explica que en ese río se suicidan los pobres que no tienen otra cosa más que una pequeña flor que colocan prendida entre sus dientes (2010 381).

partir de esta instancia, penetra la categoría política, pues obtiene el primado sobre la historia (2007c 394).

El sujeto histórico benjaminiano, la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta se encuentra en medio del ángel [*Engel*] de la historia y del eje [*Angel*] de la remembranza [*Eingedenken*]. Esta tensión responde a la oposición entre un historicismo universal y la historiografía materialista; esta última posee un principio constructivo monadológico que la fundamenta y la diferencia de la anterior. Uno de sus objetivos será construir un concepto de experiencia acorde con este despliegue teórico, desde un esquema genuino que respondiese a un problema u objeto novedoso, generando un conocimiento actual sobre la base de una nueva forma de conocer y que a la vez tendrá que hacer justicia a lo conocido, una suerte de operación de rescate. Desde esta instancia, la participación de la política como categoría será fundamental, pues se le reconoce un rango superior sobre la historia, pues en cuanto experiencia estará libre de la apariencia de lo siempre-igual y de la repetición de la historia. Será la experiencia dialéctica la que elimine estas apariencias de la historia (2007c 475). Prever el presente será la quinta esencia de esta categoría política, la cual es nombrada bajo el concepto de *Geistesgegenwart*. Construir una experiencia política del presente citaba la tensión dialéctica de dos conceptos dados en un tercero, como otra relación entre tesis y antítesis (2007b 170), cuestión expuesta ya en carta de 1916 al editor de la revista *Der Jude* (1978b 125-128)⁶.

Si el objeto histórico benjaminiano es expuesto finalmente como semilla [*Samen*] fructifica pero insípida, (2008 317/1991b 703) y la *Eingedenken* como brizna de paja [*Strohalm*] de la que pende el ahogado (1995 93/1991b 1243), hay una imagen de justicia que rescata, desde el olvido, el conocer de la tradición de los

⁶ Se reconoce la eficacia política de su escritura mágica por sobre la profética y poética, en cuanto *un-mittel-bar*. Esta in-media-tez resalta una mediatez pura [*reine*] en contra del mero [*bloss*] medio, pues interrumpe la noción instrumental de eficacia. Así libera los dos términos, acción y lenguaje, de toda coacción funcional, abriendo el terreno de una lengua más allá de toda comunicación y de una acción más allá de toda instrumentalidad. Esta emancipación es el lugar mismo de una nueva relación entre ambas, es una relación de pura apertura. La magia del lenguaje no refiere sólo a un problema de escritura, sino más bien al lugar mismo en el que escritura y acción encuentran su unidad: la “magia del lenguaje” es la pureza de la in-mediatez como estructura medial de la experiencia lingüístico-política. La magia es la apertura del terreno en que palabra y acción se tocan en su respectiva pureza, en su recíproco uso no instrumental. En esta instancia, la lengua y la acción juegan entre sí en medio de una relación genuina, alejada de lo determinante, lo causal y lo instrumental. Aquí, la palabra deja de ser mediación y la acción deja de ser cálculo, más bien ambas pasan a participar en la medialidad que las constituye en su “pureza”. Lengua y acción muestran su unidad en las chispas de *comunicabilidad* [*Mit-teil-barkeit*] que se desprenden en el choque de ambas (García 2015 7).

‘Desvalidos’ y ‘Destinados’. Se configura en medio del *Bildraum* (espacio imaginal) de lo escritural y pictórico, donde acción política y artística se ponen en correspondencia a partir de una determinada obra y forma histórica. Es relevante para esta investigación la utilización de Roser Bru de la imagen fotográfica en su obra pictórica, toda vez que la escritura filosófica benjaminiana, en medio de la reproducción técnica de la imagen, nos expone y muestra otra imagen, también figurativa, que cita la tirada mágica y arcaica de las runas a la vez que se construye como una nueva legibilidad de lo que ha sido [*Gewesene*] borrado y olvidado, como otra forma genuina de conocer. Todo esto a partir de la configuración de una serie de formas y obras históricas, propias de una determinada constelación —artística y filosófica— cuya finalidad será hacer justicia a lo conocido, es decir actualizarlo de una forma superior y original. En esta instancia, las obras de Bru Llop cargan una tensión dialéctica que se juega en medio de olvido y recuerdo, pero también podrían generar una remembranza involuntaria, toda vez que su acción pictórica construye desde singulares impresiones y expresiones de materia y memoria histórica. En este sentido, sus trazos, grafías y pinceladas construyen sobre un material técnicamente normalizado que cita aquella revolución mecánica de la imagen en la fotografía y en el cine. Será la fotocopia de una fotografía la que soporte la nueva testificación artística de la experiencia de la guerra, la cárcel, la enfermedad y de la muerte de los *Destinados*. Esta copia fotográfica también funciona testificando la práctica del fotógrafo y cronista de guerra, por ejemplo, Robert Capa estará presente por lo menos en tres obras de la misma índole a partir de su fotografía más polémica: *la muerte de un miliciano*. Desde esta triple cita, la artista elabora una nueva entrada que vuelve sobre lo que ha sido su experiencia con la guerra, la inmigración y el exilio, en cuanto interpreta y construye desde una perspectiva novedosa, permitiendo visualizar una constelación histórica mayor. Sólo en esta nueva citación encontramos al poeta campesino y republicano Miguel Hernández, al novelista Kafka y a Milena, su amor incompleto e inacabado, pero también a esos dos acontecimientos catastróficos que marcan la vida de Roser y sobre los cuales no dejará de volver una y otra vez, a saber, las dictaduras franquista y pinochetista, el quiebre de la familia, la desaparición de una patria republicana y el desvanecimiento de los recuerdos, quedando sólo la testificación de la imagen: escrita, pictórica (artística) y fotográfica. Siguiendo a Benjamin, el ejercicio de recordar un pasado perdido está más cerca del olvido que del mismo recuerdo, aunque se aproxima a la reminiscencia involuntaria de Proust, su *Eingedenken* (remembranza) no tiene nada que ver con una imagen de conciencia ni menos con una imagen arcaica como la del inconsciente colectivo. En el despliegue teológico y mesiánico de esta categoría se hallará una experiencia genuina con la historia, ajena a la temporalidad lineal y continua del historicismo y alejada de todo positivismo cientificista. En principio esta experiencia, que interrumpe la

representación del devenir de lo nacido, se hace legible en medio del salto de una imagen que conecta lo que ha sido olvidado con un determinado instante que lo descubre y lo rescata. La *Eingedenken* se despliega como eje medial de una tensión absoluta, siendo una relación dialéctica –entre lo sido y el ahora de su cognoscibilidad– que se fundamentará en una conexión figurativa [*bildliche*], en ningún caso temporal, por lo que se puede expresar a partir de determinadas obras –objeto histórico–, cuya singularidad citaría un pasado lejano a partir de su vuelco dialéctico en un presente ‘despierto’, a saber, *Jetztzeit*, donde ese ahora se abriría como instante de cognoscibilidad, permitiendo la legibilidad de ese pretérito desde una forma novedosa, por tanto como actualidad superior, *Jetztsein*. Dicha categoría tendrá su reverso político en la chance revolucionaria, en la acción política de la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta. Al estar en correspondencia con un principio constructivo de una teoría materialista e histórica, la imagen del objeto histórico se desplegará como monada, brincando o volcándose en la interrupción del pensar dialéctico, toda vez que la pregunta apuntase a la categoría histórica de *Ursprung*, que a su vez responde a la configuración genuina de un fenómeno [*Urphänomen*] determinado en medio del despliegue expresivo de una serie concreta de formas históricas. Desde la tensión de sus extremos históricos el brinco de la imagen en medio de la parada dialéctica expondría a la vez la obra y toda la constelación histórica de esa actualización. Desde este contexto, la obra de Roser Bru se construye en medio de ambas memorias históricas, especialmente desde las experiencias y las obras de artistas, poetas e intelectuales, a partir de las cuales se construirá una serie común de memoria que hará frente a la estética fascista de esas dictaduras, cruzadas también por una violencia de carácter arcaico y mitológico, cuya dominación estará en correspondencia a la fundación de los regímenes de representación modernos y burgueses, quines apoyados en la fuerza total legalizarán su formación en la norma. El derecho moderno contendría este esquema de dominación, entre violencia y ley, entre represión y representación (Thayer 2010 51). Sostener que la intención de Bru es construir mitologías a partir de fantasmas e *imago*s, como dice Lihn, es impreciso, pues sus imágenes exponen una experiencia histórica común, que a partir de citarlas o exponerlas nuevamente de una forma genuina, destruyen las anteriores representaciones técnicas vacías, para así ir abriendo espacio y actualizar ese pasado cerrado por la violencia de la guerra y de la dictadura. Aquí, testimonio y recuerdo han perdido claridad al ser afectados por la representación estética del vencedor, por eso se vuelve a figurar el problema de ese olvido, a partir de un tratamiento de doble o triple citación, donde la copia de la fotografía sostiene el despliegue de esa nueva imagen que vuelve a entrar en la constelación guerra, dictadura y exilio. De tal forma, las imágenes siguen brincando en cada acción artística, en cada acción política de la clase trabajadora. Roser en su esfuerzo

constante por no olvidar y por recordar la experiencia histórica de sus 'Destinados', construye nuevas y genuinas entradas para esas experiencias de vida y muerte, que sin intención alguna son salvadas y recordadas en la imagen de su obra. Finalmente, ambas obras buscan hacer justicia a lo conocido, hacer legible en una imagen la tradición de los oprimidos: represaliados, detenidos y ejecutados políticos en medio del desierto de Atacama y de los pinares de España. Exponen su acción política en medio de un espacio imaginal [*Bildraum*] construido desde el poder popular de una comunidad de trabajadores.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 225, 1978a.
- Benjamin, Walter. *Brife I*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 930, 1978b.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften (GS), Band.I-1, I-2, I-3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a.
- Benjamin, Walter. *GS, Band. II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b.
- Benjamin, Walter. *GS, Band. IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991c.
- Benjamin, Walter. *GS, Band.V-1, V-2, Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Benjamin, Walter. *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter. *La Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre Historia. Apuntes sobre el concepto de historia*, trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom/Arcis, 1995.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones, 2007c.
- Benjamin, Walter. *Obras I, El origen del 'Trauerspiel alemán. Las afinidades electivas de Goethe*. Madrid: Abada Editores, 2007a.
- Benjamin, Walter. *Obras II, Destino y carácter. Hacia la crítica de la violencia. Fragmento Teológico-Político. El surrealismo. Hacia la imagen de Proust*. Madrid: Abada Editores, 2007b.
- Benjamin, Walter. *Obras I, Sobre el concepto de Historia. Parque Central*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- Benjamin, Walter. *Obras II, Franz Kafka. Franz Kafka: "construyendo la muralla china". El autor como productor*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Benjamin, Walter. *Obras IV, Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores, 2010.
- Bru, Roser. *Página Web de su Obra*. [<http://roserbru.cl>], 2015.
- Bru, Roser. *Memoria in Memoriam*. Galería Sur. Santiago, 1980. [<http://roserbru.cl/memoria-in-memoriam/>]

- García, Luis. "Medialidad Pura. Lenguaje y política en W. Benjamin", *Recial: Revista Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, 6/8 (2015).
- Hernández, Eduardo. "La escritura filosófica de Walter Benjamín –el despliegue dialéctico de la categoría *Ursprung* en la tensión entre las ideas de *Trauerspiel*, progreso, catástrofe y los conceptos de *Urphänomen*, *Jetztzeit*, *dialektische Bild*, *Dialektik im Stillstand*, *Erlösung* y *Eingedenken*– y la codificación histórica de algunas experiencias de la dictadura militar en Chile y España". Barcelona: Universidad de Barcelona, 2018.
- Lihn, Enrique. *Separata N° 4*. Santiago, 1982. Recuperado de: [<http://roserbru.cl/transcurso-del-tiempo-2/>]
- Marchesoni, Stefano. *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens*. Berlín: Universidad de Berlín, 2013.
- Morey, Miguel. *Pequeñas doctrinas de la soledad*. Madrid: Sexto Piso, 2015.
- Thayer, Willy. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago: Metales Pesados, 2010.
- Ulrich, George. *Unforgivin remembrance, the concept and practice of Eingedenken in Walter Benjamin's Late Work*. Toronto: Universidad de Toronto, 2001.
- Valdés, Adriana. *Roser Bru*. Santiago: Ediciones del Camaleón, 1983.