

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Construir memoria en tiempos atroces

Guillermo Pereyra Tissera

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Memoria, catástrofe, imagen, fotografía, Walter Benjamin.

Resumen

El presente texto aborda las implicaciones de la construcción de la memoria en tiempos atroces, cuando la vida está en peligro. Se indagan los recursos con los que según Walter Benjamin trabaja la memoria, entre los que se destacan la cita y la imagen dialéctica. La memoria es esencialmente visual y las imágenes del pasado que ella fija en el presente son fugaces. El trabajo político de la memoria es conservar esas imágenes transitorias. Además de ser un acontecimiento político, la memoria es un proceso de carácter técnico y, a la vez, un acto del pensamiento crítico.

I

¿Qué implica construir memoria en tiempos atroces? ¿Cómo se conserva la memoria cuando la vida está en peligro? No es exagerado afirmar que la tesis sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin busca responder esas preguntas. La historia, de acuerdo con Benjamin, se caracteriza por el despliegue incesante de catástrofes. Esto se manifiesta en la aniquilación masiva de personas, en la apatía ante el dolor ajeno, en el resignarse a que la situación empeore; incluso Benjamin (2011, p. 477) dice que la catástrofe significa “haber desaprovechado la oportunidad” de cambiar el curso de la historia. Conforme a esta concepción, ningún país o sociedad puede descartar que en algún momento todo vaya en dirección hacia lo peor. El trabajo de la memoria no consiste en reconocer el pasado

“tal y como propiamente ha sido”, sino en “apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro” (Benjamin, 2008c, p. 307). Conservar la memoria implica rescatar los testimonios silenciados y las imágenes de viejos sueños postergados, y eso se hace en una situación donde el peligro y la catástrofe forman parte de la vida cotidiana.

En tiempos atroces, lo que queda es construir colectivamente la memoria. Para Benjamin la memoria no es una práctica candorosa de añoranza, sino aquello que nos mantiene despiertos para evitar que el horror se repita. Esto es importante porque la violencia no se ejerce solamente en un momento y un lugar acotados: es ínsito a ella que circule, se expanda o reproduzca por distintos canales sociales. Por esta razón Benjamin sostiene que la catástrofe se transmite en los bienes culturales, es decir, las prácticas y los valores culturales pueden adquirir una dimensión catastrófica. A esa cadena lineal de transmisión de la catástrofe Benjamin la llama *continuum*, que supone el mantenimiento y la transferencia de violencias de todo tipo. Esto incluye las violencias que se ejercen en nombre de la defensa de la cultura: “la barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura” (2011, p. 470) porque los “tesoros de valores” pueden reproducir violencias del pasado que siguen operando en el presente. Los bienes culturales pueden ser el medio por el cual se impone un sentido unívoco de la comunidad, la nación o el patrimonio, que muchas veces se asumen como formas “propias” del ser social, por lo que Benjamin afirma que ni los muertos pueden estar seguros ante un enemigo que “no ha cesado de vencer” (2008c, p. 308).

La memoria trabaja apelando al recurso de la cita, que cumple un papel fundamental en la construcción de la historia. Benjamin no usa las citas para reforzar la autoridad de un autor, lo que hace es sacarlas de su contexto para disociarlas de él y aplicarlas en un nuevo texto. En la cita “se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sacadas

del idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación” (2010c, p. 372). La cita, al interrumpir la intención del texto original, da lugar a un texto en el que se crea una nueva constelación de sentidos.

La forma de presentación de la verdad a través de una construcción de citas renuncia a la continuidad lineal de un argumento, el avance de una narración, o el intercambio a través del diálogo. Trabajar con citas crea una constante interrupción y produce una escritura que esencialmente implica un desvío en la digresión o en la divagación (Friedlander, 2012, p. 12).

Memoria, cita y digresión intervienen en la nueva construcción de la historia. El recuerdo trae a la luz hechos que son “puestos a la orden del día” en el presente, gracias a la memoria nos damos cita con el pasado, nos encontramos con él. La memoria inscribe acontecimientos pasados en el lenguaje del presente, y esos hechos citados no pertenecen a un reporte objetivo y neutral de la historia. La memoria es un modo de revelar la verdad silenciada, pero esa verdad se alcanza mediante la digresión y la lucha social sostenida en el tiempo. Sin desviaciones la memoria no puede darse el tiempo para recuperar lo perdido. Su ejercicio es trabajoso y en él participan luchadores sociales pacientes, por ello hay que dar tiempo a la expresión de distintos testimonios para que la verdad pueda revelarse en el mínimo detalle. La memoria avanza en las sociedades que luchan por los derechos humanos, pero no lo hace de un modo progresivo. A cada momento su despliegue se interrumpe para volver atrás, auscultar con minuciosidad lo acontecido, enfrentar el peligro y cuestionar —e interrumpir si es posible— la persistencia de la impunidad y el silencio cómplice.

II

En el apartado anterior se dijo que la memoria no reconstruye la forma de vida original del pasado. Su labor, por el contrario, es captar en el presente *imágenes dialécticas*, y no se puede torcer el curso de la historia de dominación “sin emergencia de imágenes” (Cadava, 2014, p. 20). Benjamin no entiende a la imagen dialéctica únicamente como un objeto visual, pues ella incluye también las imágenes sonoras; incluso la imagen no se opone al lenguaje porque ella surge dentro de las citas evocadas. Es en el lenguaje donde uno se encuentra con la imagen dialéctica. Benjamin “caracteriza a la imagen como legible, como una ‘imagen que es leída’ [...] la imagen dialéctica emerge del trabajo de construcción de incontables citas [...] el lenguaje es el médium en el cual la imagen dialéctica puede ser reconocida” (Friedlander, 2012, p. 37). No hay memoria si el sujeto histórico no fija imágenes en el “ahora de la cognoscibilidad” (Benjamin, 2008d, p. 49), un instante en el que se hace legible la totalidad de la historia. El imaginario colectivo es un depósito de imágenes de injusticias pasadas y de imágenes utópicas en las que late la demanda de justicia.

Lo que la memoria conserva es la esperanza de que las historias trucas del pasado y los sueños de liberación postergados puedan despertar algún día. Benjamin expresa esta idea cuando define la tarea del “cronista” de la historia: “El cronista que refiere los acontecimientos sin distinguir entre grandes y pequeños tiene con ello en cuenta la verdad de que nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” (2008c, p. 306). El cronista benjaminiano exige recordar el más mínimo detalle de los hechos, porque hasta en los sucesos más anodinos del pasado puede existir un “índice oculto” que los remite “a la redención” (Benjamin, 2008d, p. 19). Lo que importa para este cronista es el modo en que el presente se conecta con el pasado malogrado, con ese pasado no resuelto que llega

a la actualidad como un eco insistente. Leemos en “Sobre el concepto de historia”:

¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico (Benjamin, 2008d, p. 19).

Lo que persiste en la historia son los deseos inconclusos y las fuerzas mesiánicas intranquilas que buscan despertar a las conciencias anestesiadas por la resignación. Así como el texto que se construye con un mosaico de citas no sigue un argumento lineal, de igual modo la memoria no deja dormir a las imágenes del pasado en el tiempo continuo y homogéneo. Esto se debe a que las imágenes no se mantienen estables en los recovecos del pasado y, por lo tanto, pueden ser citadas en el presente. Las imágenes son construcciones históricas, pero además —y esto es fundamental— el acontecimiento que puede cambiar la historia aparece con fuerza revolucionaria cuando lo hace dentro del campo visual. En otras palabras, la esfera de la actuación política revolucionaria es “el espacio integral de las imágenes”, donde “la revuelta saca a la luz por completo la imagen de su rostro surrealista” (Benjamin, 2010, pp. 306-307, 310). La entrada del sujeto histórico en la (nueva) historia tiene lugar cuando la “iluminación profana” revela el verdadero rostro de la historia como catástrofe continua (Benjamin, 2010, p. 315).

Reparemos en el origen de los organismos de derechos humanos en la historia argentina luego de la última dictadura cívico-militar. Su irrupción y permanencia en la esfera pública estuvo acompañada de un conjunto de imágenes fotográficas y filmicas que quedaron grabadas en la memoria colectiva argentina. Son numerosas las fotografías que retratan a las Madres de Plaza de Mayo, dando vueltas alrededor de la Pirámide de Plaza de Mayo todos los jueves, exigiendo la aparición con vida de sus hijos. La fotografía fue un pilar fundamental en la construcción de la imagen pública de las Madres de Plaza de Mayo, y muchas de esas fotografías son emblemas de la resistencia a la dictadura y sus herencias hasta el presente (Gamarnik, 2010).



La memoria es esencialmente visual. Ella inscribe los acontecimientos históricos en las imágenes dialécticas del mismo modo que la cámara fija lo captado en las fotografías. En los apuntes a la tesis “Sobre el concepto de historia”, Benjamin asocia la captación de la imagen dialéctica en el presente con la fijación de las imágenes en la placa fotográfica: “(Si se quiere considerar la historia como un texto, vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible)” (Benjamin, 2008d: p. 50). La fotografía es un instrumento de reproducción de imágenes, y también un modo de pensar críticamente la historia: “la fotografía otorga, al pensamiento, el material histórico sobre el cual pensar” (Cadava, 2012, p. 49). Existe una afinidad entre historia y fotografía: ambas dependen “de la posibilidad de repetición, reproducción, cita e inscripción” (Cadava, 2012, p. 21). La fotografía es fundamental para citar el pasado, pero ¿qué supone esto? Al fijar los recuerdos en una imagen, las

fotografías reproducen lo que ya no está presente, actualizan el pasado, permiten “volver a ver” a quien está ausente. Como afirma Giorgio Agamben:

Aun si la persona fotografiada estuviese hoy completamente olvidada, aun si su nombre hubiese sido borrado para siempre de la memoria de los hombres —y a pesar de todo esto; es más, precisamente por esto—, esa persona, ese rostro, exigen su nombre, exigen no ser olvidados [...] [la fotografía] recoge lo real que está siempre a punto de perderse, para volverlo nuevamente posible (2007, pp. 30, 34).

Una reflexión similar se encuentra en un pasaje de “Pequeña historia de la fotografía”:

con la fotografía sucede algo nuevo y particular: en esa pescadora de New Haven que está mirando al suelo con pudor entre seductor y descuidado hay algo sin duda que va más allá de un elemental dar testimonio del arte fotográfico de Hill, algo que no es posible hacer callar, y que nos obliga a preguntar cómo se llamaba esa persona que vivió por entonces, y que hoy sigue siendo tan real que no ha de disolverse por completo jamás en el “arte” (Benjamin, 2010d, pp. 381-382).

La memoria fotográfica recupera lo perdido o lo ausente dándole una nueva lectura. Esto implica que la fotografía se relaciona con “algo más” que la técnica de reproducción, el estilo del fotógrafo o las corrientes estéticas: da testimonio de lo no testimoniado, los nombres perdidos, lo que no encaja en las formas de representación dominantes. Si, por un lado, la imagen fotográfica vuelve a traer al presente lo ausente, por otro la imagen revela la finitud de la existencia histórica, “anuncia nuestra ausencia [...]. La fotografía nos dice que moriremos [...]. La fotografía anuncia la muerte de lo fotografiado” (Cadava, 2012, p. 57). La fotografía registra la experiencia vivida, pero no logra captar el pasado como “realmente fue”.

En todo hecho fotográfico “falta algo”:

Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en que se encuentra [...]. El aquí y el ahora del original de que se trate constituye el concepto de lo que es su autenticidad [...]. *El ámbito de la autenticidad en cuanto tal se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2008a, pp. 53-54. Las cursivas son del original.).

En la época de la reproductibilidad técnica, la obra de arte pierde el aura y asume su falta de originalidad y autenticidad, en ella se hace patente la “mortificación” de la existencia tecno-histórica. Benjamin cita al fotógrafo francés Eugène Atget, quien se hizo famoso porque tomó las primeras fotografías de calles, cafés y plazas desiertas de París, unas imágenes que “se encuentran vacías” y exhiben el “extrañamiento entre el entorno y el ser humano” (Benjamin, 2010d, pp. 394-395). Esa ajenidad se presenta también en el cine: “la extrañeza del actor ante el aparato es ya de suyo de la misma índole que la propia del hombre ante su imagen vista en el espejo. Pero ahora su imagen especular es desgajable, se ha hecho transportable” (Benjamin 2008a, p. 68). Lo que define a la fotografía no es su capacidad de representar fielmente lo fotografiado, sino la experiencia de extrañeza que produce en el observador.

Ninguna imagen refleja nítidamente la realidad —ni siquiera la de uno mismo ante el espejo— y, por ende, nunca se accede inmediatamente a ella. La realidad está mediada por la imagen y esa mediación construye la experiencia histórica. Es decir, el sentido y la experiencia se constituyen gracias a la intervención de las formas de reproducción, repetición y conservación, que son propias de la memoria y la fotografía. “La fotografía hace posible [sic] por primera vez en nuestra historia conservar a la larga y claramente los rasgos de alguien” (Benjamin, 2008b, p. 137). La fotografía conserva los rastros

de la historia, pero ellos persisten como un eco fantasmal. En las imágenes lo fotografiado persiste, como un fantasma que merodea sin respiro y nos interpela con sus reclamos.

IV

No en cualquier situación las imágenes ayudan a construir la memoria. Lo hacen cuando producen un *shock*, porque sólo un shock puede detener la transmisión continua de la violencia en la historia. “Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica [y hace] saltar el continuo del curso de la historia” (Benjamin, 2011, p. 478). Benjamin reemplaza la síntesis de la dialéctica hegeliana (*Aufhebung*) por la imagen que surge en un campo de tensiones. El *shock* que produce la imagen se asocia con el potencial revolucionario para torcer el curso lineal de la dominación. Las imágenes dialécticas trabajan en conjunto, articulándose unas con otras, y son irreducibles al *continuum*. Benjamin piensa que la historia es un conjunto de imágenes en lugar de una línea recta de tiempo. Ese conjunto de imágenes es central en el trabajo de la memoria, y debido a ello la concepción materialista de la historia que propone Benjamin es visual.

En el *shock* que produce la irrupción en la escena pública de la fotografía de un desaparecido, o de sus familiares convertidos en sujetos de la memoria, se puede detener el tiempo lineal y continuo. Cuando ese tiempo se suspende irrumpe lo que no tiene paz, lo inquieto, eso que Benjamin llama la “inquietud petrificada” (2011, p. 333). El tiempo se interrumpe no para que los sujetos dejen de actuar y se entreguen a la pasividad y la apatía, por el contrario, el freno facilita la construcción de la nueva historia en la que se cumple la justicia.

La memoria desea que el pasado regrese, pero no de cualquier forma. Benjamin nunca propuso que las ruinas sean restauradas y restituidas en su apogeo y esplendor originario. La nostalgia conservadora no anima la filosofía de Benjamin. En su autobiografía *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* leemos lo siguiente:

Nunca nos es posible recobrar por completo lo que hemos olvidado. Y quizás que eso sea bueno. Pues el *shock* sufrido al recobrarlo sería tan destructivo que al instante dejaríamos de comprender nuestra fuerte nostalgia. Así la comprendemos, al contrario, y esto tanto mejor cuanto más sumergido lo olvidado yace aún en nosotros. Como la palabra perdida que sólo hace un momento todavía estaba en nuestros labios daría alas quizás a nuestra lengua, lo olvidado parece estar cargado con toda aquella vida que aún vívidamente nos promete (2010b, pp. 209-210).

Benjamin concibe al olvido no como la expresión de la resignación —hay que dar por perdido lo enterrado— sino que, como afirma en la cita anterior, lo olvidado es una vida que aún promete desplegarse. Por un lado, hay un impulso de conservación en la historia, que nos dice que nada se puede dar por perdido. Pero, por el otro, lo que la memoria conserva está siempre en proceso de desaparición; lo que ella ilumina puede retirarse de la mirada social. La memoria no se opone al olvido porque está llena de lagunas; ella más bien lucha contra la idea de que lo derrotado es incapaz de sobreponerse. La historia está signada por la promesa del retorno de lo que quedó trunco, así como por escribir lo que nunca ha sido escrito.

El conservador de la memoria se enfrenta a la fugacidad de la imagen dialéctica. Ella aparece súbitamente y está condenada a desaparecer, porque la certeza que ofrece no es eterna ni apodíctica. De esta manera, la luz de la memoria no alumbrará algo que pueda verse para siempre. La visión del pasa-

do “no puede ser fijada de una vez por todas y luego ser visitada por quien quiera hacerlo” (Mate, 2009, p. 114), y por eso no hay patrimonio cuyo valor perdure *continuamente*. Lo que persiste en la historia es lo que insiste en no desaparecer, y no lo hace con la forma de una idea eterna. Memoria y fotografía son simultáneamente prácticas de conservación y destrucción, recuperación y pérdida, recuerdo y olvido.

Benjamin no cae en el conformismo, pues considera que las imágenes fugaces pueden recuperarse gracias al trabajo de la memoria. Las inscripciones transitorias del recuerdo están sujetas al proceso de citación; es decir, no hay fugacidad sin repetición ya que lo transitorio busca ser recuperado por la memoria y captado por la fotografía. Lo momentáneo extiende su luz más allá del instante de su aparición en los diversos procesos de reproducción y circulación social. Frente a la fugacidad de la historia, la memoria emerge como un ritual de repetición del pasado para tramitar el duelo de la pérdida (Cadava, 2014, p. 151). Ese ritual es eminentemente político.

V

La memoria es un acontecimiento político y, además, un proceso *técnico y crítico*. La memoria no puede conservarse si falta uno de esos dos componentes.

Abordemos primero la dimensión técnica de la memoria. Cadava afirma que “no hay acontecimiento [...], que no esté tocado por los medios técnicos, que no sea transformado en imágenes sonoras o visuales” (2012, p. 29). La construcción de la memoria se vale de las distintas técnicas de reproducción, como la fotografía, el cine y la digitalización. Lo técnico no debe ser entendido como un mero soporte o instrumento,¹ un aparato divorciado de la realidad social; inclusive no siempre la técnica produce la homogenización de la existencia humana. Ella es el lugar donde cada cuerpo entra en contacto con el otro. Como afirma Roberto Esposito:

la técnica —o la tecnicidad de lo existente— coincide con la partición de los cuerpos, con su ser siempre partes *extra partes*, con su continuo “cuerpo a cuerpo” [...]. Nunca como hoy tenemos la exacta percepción de esta comunidad de los cuerpos: del contagio sin fin que los aproxima, superpone, impregna, coagula, mezcla, clona (2005, p. 213).

Las técnicas de reproducción permiten la circulación de las imágenes más allá del “aquí y ahora” de la experiencia aurática. Los medios de reproducción hacen posible cuestionar los valores de autoridad, autonomía y originalidad que configuran los mitos de origen estético-fascistas. De ahí que Benjamin vea en la politización comunista de esos medios un potencial revolucionario. El cine, dice Benjamin, es la “dinamita de décimas de segundo [que hace] saltar por los aires todo ese

¹ Debo esta afirmación a Fernando Monreal.

mundo carcelario” (2008a, pp. 77), y el *shock* que produce el montaje cinematográfico altera las formas burguesas de percepción haciendo explotar lo que se hallaba adormecido. De hecho, para que las imágenes del pasado puedan producir un *shock* deben circular a través de los medios de reproducción, y sólo de este modo pueden estar disponibles a la consulta y la lectura crítica. Los criterios de autoridad, originalidad y autenticidad, ya no deberían ser decisivos para leer y entrar en contacto con los documentos históricos. La transmisión de la memoria puede multiplicarse y pluralizarse gracias a la intervención de los medios de comunicación de la imagen, que permiten que más personas se den cita con el pasado.

¿Por qué la memoria es una práctica social crítica? Viemos que no hay imagen del recuerdo sin tensiones o antagonismos sociales. Lo cual significa que no hay memoria sin conmoción crítica de la realidad. La función del pensamiento crítico es comprender las relaciones que existen entre la tradición —lo que una sociedad conserva— y el presente, y esto exige asumir responsabilidades frente al patrimonio que conservamos y a los documentos que desechamos. Si la conservación de la memoria solo se concibe como una tarea instrumental, que procura nada más perfeccionar las técnicas de conservación —como la digitalización— suprimiendo el pensamiento crítico, será difícil citar las imágenes incómodas del pasado. La conservación centrada exclusivamente en el progreso de los instrumentos de reproducción y circulación de lo conservado corre el riesgo de discurrir por los canales lineales —acríticamente asumidos— del continuum de dominación. Cuando no interviene el pensamiento crítico, la conservación se reduce a acumular información en documentos que no son cuestionados. El uso de las tecnologías no autoriza a autoevidenciar la información, y si eso ocurre el conservador puede convertirse en cómplice involuntario de la circulación de sentidos naturalizados del pasado. Construir memoria en tiempos atroces

demanda revisar si la forma en que se conserva el pasado sigue reproduciendo viejas formas de injusticia y opresión.

La memoria se conserva críticamente cuando los referentes del pasado no se conciben idílicamente. Esta debe cuestionar la tradición porque los documentos históricos tienen una “faz negra”, es decir, hay un “velamiento” en ellos que solo se aclara gracias a las diversas lecturas críticas (Déotte, 1998, p. 221). Además, el sujeto de la memoria no cuenta con mucho tiempo para emprender esta tarea crítica. Porque la imagen rememorada “amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, 2008b, p. 307). La visión que abre la imagen dialéctica es momentánea: si su poder de *shock* no se ejerce a tiempo se puede esfumar, y si la memoria no captura al pasado en el momento adecuado la impunidad se puede extender indefinidamente. En otras palabras, si en un instante los complejos resortes del horror se ven con claridad, más tarde pueden tornarse nebulosos y el análisis crítico puede caer en el olvido. La luz de la memoria que arde intensamente en un momento puede apagarse de un día para otro.

Referencias

Agamben, Giorgio (2007), *Profanaciones*, en Flavia Costa y Edgardo Castro (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Benjamin, Walter (2008a), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, I, II, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Abada, pp. 11-47.

_____ (2008b), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Obras*, I, II, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Abada, Madrid, pp. 89-203.

_____ (2008c), “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*, I, II, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Abada, pp. 305-318.

_____ (2008d), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Bolívar Echeverría (trad.), documento electrónico disponible en <<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>>, consultado el 20 de marzo de 2016.

_____ (2010a), “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Obras*, II, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 301-316.

_____ (2010b), “Infancia en Berlín hacia el mil novecientos”, en *Obras*, IV, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 147-277.

_____ (2010c), “Karl Kraus”, en *Obras*, II, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 341-376.

_____ (2010d), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Obras*, II, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 377-403.

_____ (2011), *Libro de los pasajes*, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Akal.

Cadava, Eduardo (2014), *Trazos de luz: tesis sobre la fotografía de la historia*, Paula Cortés Rocca (trad.), Lanús, Buenos Aires, Palinodia.

Déotte, Jean-Louis (1998), *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Justo Pastor Mellado (trad.), Santiago, Cuarto Propio.

Esposito, Roberto (2005), *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Luciano Padilla López (trad.), Buenos Aires, Amorrortu.

Friedlander, Eli (2012), *Walter Benjamin. A Philosophical Portrait*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.

Gamarnik, Cora (2010), “La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 5 (9), s/p, documento electrónico disponible en <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=129&nro=9>>, consultado el 6 de abril de 2016.

Mate, Reyes (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta.