



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## **Hablando desde los escombros: (des)ocultamiento del cuerpo en fotografías sobre los centros clandestinos de detención en la Argentina**

**Silvia Kuschnir<sup>1</sup>**

### **Resumen**

Esta ponencia bosqueja algunas cuestiones problemáticas en torno a la representación de la experiencia concentracionaria en la Argentina desde la fotografía, centrándose en los modos de inscripción de la corporalidad en imagen y en las significaciones de tal inscripción.

Trabajamos sobre ensayos fotográficos de Paula Luttringer y fotografías tomadas por Víctor Bastera en la ESMA, justificando tal elección en que se trata de *ejercicios de memoria* que dan cuenta, mediante los mecanismos de construcción de la imagen – presentes como huella-index –, de los alcances de las políticas de deshumanización a la vez que de sus límites. En los mismos se hace presente la problemática del sujeto cuya corporalidad es puesta en imagen como situacionalidad en relación a la alteridad y los olvidos/recuerdos, y a la experiencia de la destitución de la experiencia como “punto cero” para gestar modos de reconstrucción desde lo mínimo. Tal lectura, realizada a partir de reflexiones procedentes del pensamiento benjaminiano, nos permite abordar la destitución de la capacidad representacional a la vez que las estrategias encontradas por quienes han sido objeto de tales políticas para su reconstrucción desde los límites que impone tanto la situación personal de quien construye el ejercicio de memoria como la realidad representada.

---

<sup>1</sup> Facultad de Humanidades y Artes, UNR – IES N° 28 “Olga Cossettini”

smkuschnir@yahoo.com.ar



## **Hablando desde los escombros: (des)ocultamiento del cuerpo en fotografías sobre los centros clandestinos de detención en la Argentina**

*Tenemos muchísimos parpados, y en lo hondo, y perdidos están los ojos.*

*[...] con grandes pinzas, se ha puesto a arrancar los párpados*

*Ay, duele, vaya que duele. Como que hace ver las estrellas.*

*Los ojos son para ver las estrellas.*

Julio Cortázar

### **INGRESO/UMBRAL**

La primeras décadas del siglo XX habrían sido escenario de la culminación de un proceso de empobrecimiento de lo propiamente humano donde, paralelamente al desarrollo de la técnica, el hombre habría ido perdiendo su condición de tal. En palabras de Benjamin: “Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica”<sup>2</sup>. Este proceso llegaría a su punto máximo con los intentos de reducción del hombre a la condición de vida biológica, a un mero cuerpo sin voz. El escenario de esta experiencia límite es el campo de concentración. La imposibilidad del testimonio, la destitución del lenguaje, de la historicidad, de la memoria, la reducción de la vida a *nuda vida* son lo propio del campo<sup>3</sup>. En este sentido, el campo de concentración y exterminio, daría cuenta de la destrucción de lo propiamente humano del hombre.

La política de desaparición de personas en Argentina incluyó no sólo la desaparición física sino el borramiento de esa desaparición en el nivel de las huellas físicas y de las significaciones mediante la normalización de la relación entre el significante *desaparecido* y un significado que roza el umbral de lo irrepresentable.

En este escenario podemos ver que, aún desde el interior del campo, se ha intentado luchar contra la desaparición de lo humano y que lo humano sobrevive a los intentos de

<sup>2</sup> Benjamin, Walter, *Experiencia y pobreza*. Taurus, Madrid, 1982. Disponible en: [http://inicia.es/de/m\\_cabot/Experiencia%20y%20pobreza.htm](http://inicia.es/de/m_cabot/Experiencia%20y%20pobreza.htm)

<sup>3</sup> Cfr. Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Cuspiner. Pre-Textos, Valencia, 1998. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. trad. Antonio Cuspiner. Pre-Textos, Valencia, 2002. Agamben, *Estado de excepción*, trad. Flavia e Ivana Costa. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004



destrucción. Aún en Auschwitz, paradigma del campo de exterminio, podemos encontrar situaciones que dan cuenta de la resistencia y la pervivencia de lo humano “a pesar de todo” –tomando la expresión enfática de Didi-Huberman<sup>4</sup>–. Entre ellas asume el carácter de paradigmático las fotografías mediante las cuales un sonderkommando conocido como Alex, testimonia el funcionamiento de la maquinaria de borrado a la vez que las luchas contra ella.

Si hablamos de *campo*<sup>5</sup> en nuestro país debemos hablar de los Centros Clandestinos de Detención y Exterminio y aquí el paradigma es la ESMA. Allí también encontramos modos de resistencia de lo humano mediante la conservación de lo propiamente humano: el lenguaje, la memoria. Las fotografías que tomó Víctor Melchor Basterra<sup>6</sup> en el sótano de la ESMA darían cuenta de esta situación tanto mediante su presencia como por los mecanismos propios de producción de la imagen presentes en la fotografía como resultado de ese proceso. También hay modos de resistencia desde la fotografía, elaborados por los sobrevivientes. Consideramos aquí un ensayo fotográfico de Paula Luttringer, entendiendo que se trata, como el anterior, de un *ejercicio de memoria*<sup>7</sup> que da cuenta de los efectos de las políticas concentracionarias a la vez que es parte de una lucha contra ellas que se produciría en el nivel de las significaciones. Nos centramos en los modos de inscripción de la corporalidad en imagen y de las significaciones de tal inscripción, tratando de leer en lo ilegible y los silencios.

Para ello nos valemos de algunos conceptos benjaminianos y de otros pensadores que nos resultan productivos para la interpretación de estos ejercicios de memoria.

Optamos por una relación con el pasado en concordancia con una actitud que Benjamin define en términos de construcción, donde no se convoca al pasado mediante un gesto científico-objetivo, sino que se coloca frente a él desde el presente en una actitud crítica, de interpelación, de interrogación desde el presente. Si bien de algún modo el pasado

<sup>4</sup> Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, trad. Mariana Miracle. Paidós, Barcelona, 2004.

<sup>5</sup> Utilizamos el término “campo” en sentido restringido para referirnos a los campos de concentración y exterminio, en nuestro país los Centros Clandestinos de Detención y Exterminio (desde ahora CCDE); pero también a la condición de coexistencia en la que ellos se insertan y del que son un mecanismo privilegiado y paradigmático; en el caso de nuestro país, a la condición de coexistencia entre los años 1976-1983.

<sup>6</sup> Hemos trabajado sobre las fotografías de Alex y de Víctor Basterra en la monografía presentada para el seminario “Memoria social: historia, cultura, política” desarrollado por el Dr. Hugo Vezzetti en el año 2007 en la Facultad de Ciencia Política y RRII de la UNR. El título de la monografía es “Imágenes de lo humano (a pesar de todo): huella, corporalidad y memoria en testimonios fotográficos acerca de la experiencia del campo”. Esta ponencia retoma algunas de estas cuestiones.

<sup>7</sup> Utilizamos la expresión “ejercicios de memoria” en el sentido en el que lo hace Paul Ricoeur–, atendiendo a la intencionalidad, a la dimensión activa por parte del sujeto en el acto de construcción de la memoria. Cfr. Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. FCE, Buenos Aires, 2004



nos interpela –el pasado sigue y seguirá reclamando sus derechos– no sólo lo hace de modo manifiesto sino mediante señales, huellas, esas huellas semiborradas que hay que descifrar. Se trata de huellas de un pasado que está cargado de olvidos, sombras, pérdidas y promesas incumplidas, de lo cual los objetos del pasado son huellas. Pero también el pasado es el lugar de un por-venir (en la interpretación derridiana), en el cual el presente descubre esas carencias del pasado, o esas fallas y a su vez donde el presente ilumina lo sucedido<sup>8</sup>.

Esta relación da cuenta de una concepción del pasado como lugar de la carencia, de lo irresuelto y no como clausura –lo cual posibilita pensar en la justicia–. Abordar las fotografías en esta clave nos permite leer las marcas del instante de producción de la imagen y del tiempo transcurrido –la ilegibilidad, la opacidad, las ambigüedades– en un sentido que da cuenta de la (a)normalidad del campo: de la injusticia, sí, pero también de la humanidad y la justicia como un por-venir.

### **Fotografiando (desde) escombros y ruinas**

Con respecto a las fotografías que aquí consideramos, este enfoque nos permite leer en los errores esos aspectos irresueltos del pasado. Así el error, lo anormal, se torna intentos de conservación y recuperación de la memoria, posibilidad de recuperación de lo humano.

“El irreflexivo se conforma con el error: ‘Nunca encontrarás la verdad –le dice al investigador-, lo sé por experiencia’. Pero el investigador hallará en el error una nueva ayuda para encontrar la verdad (Spinoza)”<sup>9</sup>.

Con respecto a la obra de arte, y podemos hacerlo extensivo en algún punto a la fotografía<sup>10</sup>, específicamente a estas, sin que las consideremos bajo el rótulo de obras de arte, Benjamin opone a una crítica que caracteriza como ingenua y dogmática, esta que se centraría en el pasado de la obra, otra que impondría un análisis donde debiéramos interrogar a la obra desde nuestros intereses del presente, estableciendo una constelación histórica entre ciertos fragmentos del pasado y estas preocupaciones del presente.

<sup>8</sup> Forster, Ricardo, Benjamin: una introducción, Quadrata, Buenos Aires, 2009, p.29 y ss.. Benjamin, W. “Sobre el concepto de historia” (1940), en Conceptos de filosofía de la historia, Trad. H. Murena y D. Vogerlman. Terramar, La Plata, 2007, pp. 65 a 76

<sup>9</sup> Benjamin, Walter, “Experiencia” (1913). En Papeles escogidos, trad. Andrea Nader – Norma Escudero. Imago mundi, Buenos Aires, 2008, p.18.

<sup>10</sup> Tanto en *Pequeña historia de la fotografía* como en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* trabaja las relaciones entre fotografía y arte habilitando tal consideración. Asimismo esa actitud condice de la que propone para abordar otros objetos del pasado.



Ronda la esperanza de encontrar algo parecido a la verdad en los restos, en lo que pareciera desechable, en lo marginal. Desde el hoy estos restos cargados de las marcas del tiempo, pueden permitir acercarnos a otra parte de la verdad del campo.

En torno a la cuestión de la memoria, se ha insistido en la relación de la fotografía y el tiempo. Benjamin –y no sólo él– refiere al instante capturado en la imagen, al tiempo en una dimensión que no puede percibir el ojo humano. El ir a la imagen importa encontrar el lugar de ese instante que pasó, el tiempo y la cuota de realidad. Ese instante está allí, y es la mirada atenta la que puede descubrirlo. No se da por sí, implica un ejercicio que se suma al de quien realizó la fotografía, el ejercicio del observador. Pero también entiende que el futuro habita la imagen. Ese minuto del pasado anida el futuro. La fotografía es, entonces, un espacio de articulación de tiempos y espacios. En palabras de Benjamin:

“A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo”.<sup>11</sup>

La fotografía está vinculada a la idea del tiempo tanto como lo está la historia. Nos atrevemos a pensar en clave benjaminiana y decir que es en las huellas del tiempo presente en la fotografía, en las condiciones de su supervivencia –o de su decadencia– y el modo de transmisión cultural, en su recepción, donde reside el que puedan ser leídas, en tanto objetos como verdad –más bien suponemos como fragmentos de una verdad–.

Quizá no sea del todo errado pensar en una suerte de *diferir*, y de separación en el momento de constitución de la imagen. El pasado deberá ser necesariamente actualizado, en este caso mediante la lectura de la fotografía, actualización que se llevará a cabo por un sujeto ubicado en un tiempo y un espacio con demandas diferentes. Cada lector al interpretar el texto reinicia la historia que se guarda en ese texto pero a la vez la construye desde el presente. En referencia a otros objetos del pasado y al pasado mismo Benjamin considera que la actualización no es nunca una vuelta que podríamos llamar inocente al tiempo del objeto para recuperarlo. Se va al pasado desde la propia lengua, tradiciones y lecturas, prejuicios, desde un presente

---

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía” En Papeles escogidos (1931), trad. Andrea Nader y Norma Escudero. Imago mundi, Buenos Aires, 2008, pp. 107-108



habitado por olvidos y recuerdos, por las demandas de ese presente.

La temporalidad presente en el mismo objeto habilitaría la lectura: el momento captado por el fotógrafo y el tiempo transcurrido, lo cual nos conmina a confrontar su historia previa con el presente del objeto.

Si pensáramos a las fotografías de Bastera en el momento de ser tomadas, o del efecto que pudo causar en sus contemporáneos, sólo tenemos un aspecto de lo que ellas pueden permitirnos ver. No menor, pero un aspecto. Bastera aparecería para el receptor probando un flash y habiendo logrado una mala exposición. Pero ese “error”, ese pasado no puede ser dejado de lado. Esos errores quedan presentes en la fotografía como huellas y nos hablan no sólo de lo fotografiado sino de quien fotografía. Del cuerpo hecho imagen, de la acción performática que importa el tomar una fotografía, lo cual permite pensar la relación entre temporalidad, identidad y memoria.

Con respecto a la cuestión de la identidad y el cuerpo en imagen Benjamin afirma la ligazón de la fotografía y el referente. En referencia a las fotografías de David Hill Se establecería una relación opuesta a la que se produce en la pintura, donde primaría el valor estético y se iría reforzando con el tiempo, desvinculando a la imagen del referente<sup>12</sup>. En la fotografía, en cambio, la identidad del fotografiado y aún más, la necesidad de recuperar la identidad del fotografiado, es lo que se va afirmando con el tiempo<sup>13</sup>.

No casualmente la fotografía ha sido un medio privilegiado a la hora de testimoniar acerca del funcionamiento del campo y sus efectos, como también en la lucha contra ellos. En nuestro país, la fotografía ha estado desde un comienzo ligada a la lucha por la restauración de la memoria, por la aparición con vida, por la eliminación del borramiento. Remitimos, como ejemplo, a las madres portando los carteles de con las fotografías de sus hijos desaparecidos. En ese marco ubicamos a estas fotografías de Bastera y el de Luttringer que por su misma presencia y por el carácter de ejercicios de memoria, nos habilitan a instalarnos en un discurso que se opone a una postura pesimista.

Se trata de dos ejercicios de memoria realizados mediante fotografías: uno realizado desde fuera del campo<sup>14</sup> –en sentido estricto– pero por quienes han estado allí –Paula

<sup>12</sup> Benjamin no utiliza el término referente pero en sus ejemplos hace alusión a ellos.

<sup>13</sup> Cfr. Benjamin, Pequeña historia... p 107.

<sup>14</sup> Entendemos ‘campo’ en sentido restringido con referencia a los campos de concentración y exterminio, en nuestro país los Centros Clandestinos de Detención y Exterminio (desde ahora CCDE) pero también



Luttringer y las ex detenidas desaparecidas que han colaborado con su proyecto— y otro realizado desde dentro del campo y completado luego, las fotografías de Víctor Bastera. Se trata de testimonios procedentes desde lugares y tiempos diferentes: el del testigo que sufre la experiencia del campo y que si bien no es el testigo pleno, no es quien sufre el grado extremo de esa experiencia (el *musulmán* en Auschwitz, nuestros *desaparecidos*) es, en el momento de la construcción del documento de memoria, un posible destinado a serlo; y, por otra parte, los ejercicios de memoria desde el presente — nuestro presente— intentando reelaborar situaciones vividas por ellos mismos en el pasado. Ejercicios, uno, que desde el presente —hoy pasado—, se realizaron destinándolos a las generaciones futuras; y otro, desde el presente va hacia el pasado para traerlo al presente. En ambos casos la fotografía aparece como el medio vinculado a la memoria, ya sea a la conservación o a la recuperación de huellas. En ambos casos se hace necesaria la intervención desde el presente para vincular estas huellas que nos permiten armar algunos fragmentos de la historia. Ambos ejercicios de memoria importaron la construcción de constelaciones de fragmentos que incluyeron testimonios orales. En el caso de Luttringer es una suerte de construcción a partir de testimonios orales que articula con fotografías de detalles de CCDE de modo de proponernos a la mirada y la memoria una constelación de fragmentos que debemos armar. En el caso de Bastera estas imágenes imprecisas tuvieron un papel relevante en la reconstrucción de la memoria acerca de ESMA pues permitieron, junto a testimonios orales, reconstruir lo que era el sótano del Casino de Oficiales en el período 1981-1983<sup>15</sup>.

### En pañales entre los escombros

Entre las frases más repetidas de Benjamin está aquella donde el filósofo berlinés expresa que “No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie”<sup>16</sup>. Inmediatamente el pesimismo comienza a rondar, si no a apropiarse, de la concepción benjaminiana de la historia. Podemos hacer otra lectura partiendo de la misma expresión<sup>17</sup> en la cual no pretendemos invertir el sentido sino dar cuenta de

---

en sentido amplio como la condición de coexistencia en el que se insertan, en el caso de nuestro país a la condición de coexistencia entre 1976-1983.

<sup>15</sup> Brodsky, Marcelo (coord), Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA. La marca, Buenos Aires, 2005, p.51.

<sup>16</sup> Benjamin, Sobre el concepto... Tesis VII.

<sup>17</sup> No es nuestro interés analizar un supuesto pesimismo como propio de la obra benjaminiana ni ponernos en la postura opuesta, como tampoco marcar períodos en su producción. En este sentido cabría remitirnos a los análisis que han hecho estudiosos como Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada*.



como en ella habita la posibilidad de transformación, del pasaje hacia lo-otro. Cuando acudimos al concepto de barbarie en Benjamin nos encontramos con lo opuesto a un sentido negativo y lo que parecía pesimismo se torna posibilidad. Barbarie, o más bien la *nueva barbarie* no es lo opuesto a civilización, se *da en la civilización*. Es un tocar fondo pero no una vuelta a lo previo a lo humano, ni aún a lo previo a la civilización –a lo apolítico como previo a la *cívitas*–. En “Experiencia y pobreza” la condición de barbarie se describe como el resultado del empobrecimiento, situación en la que se deber partir de cero, de un *punto cero* donde la creatividad se posiciona en ese mundo, donde se es conciente de la imposibilidad y de la destrucción.

Benjamin encuentra en ese mundo despojado de experiencia la posibilidad de crear a partir de la conciencia de que el hombre está en pañales pero aclara: pañales sucios. El hombre cae en el mundo para ser envuelto en pañales con excrementos, lo que es desecho del cuerpo pero procede de él. No es el hombre fuerte, tampoco es un bebé abrigado por ropas tejidas por su madre, sino un bebé débil el que se encuentra en esa forma de semidesnudez. Un hombre que se encuentra en la situación precaria de una vida que comienza. Es una situación despojada, de empobrecimiento que se abre como posibilidad. Es la vida que desde allí grita ¿Pero bajo qué términos?

La comunicación de la experiencia, la comunicación del empobrecimiento es posible, “la humanidad sobrevive” y, la pobreza no puede ser simulada o solapada sino que debe confesarse desde la condición que la pobreza impone<sup>18</sup>.

Cuando Benjamín expresa que una generación que ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal había enmudecido, que había empobrecido la posibilidad de experiencia comunicable, nos da señales de las formas posibles de esa comunicación. La experiencia no desapareció, empobreció. Esa situación de empobrecimiento, de despojo, se expresa en la situación del hombre desnudo que se vuelve hacia el contemporáneo también desnudo, hacia el hombre vuelto niño: el hombre en pañales sucios.

Ese empobrecimiento no es algo que se da paradójicamente sino “precisamente”. Entonces los silencios de los que no pueden hablar y los gritos no son sino lo mismo: un grito que se expresa en formas de casi silencio dando cuenta del empobrecimiento<sup>19</sup>. De este modo Benjamin está proponiendo la posibilidad de la experiencia de la falta de

<sup>18</sup> Cfr. Benjamin, Walter, Experiencia y pobreza...

<sup>19</sup> Con respecto a la literatura Claudia Kozack caracteriza las diferentes respuestas que se conectan con las formas de visibilidad o con la exploración de la impotencia y las llama modos o variaciones del silencio (2006:13)



experiencia desde la corporalidad: el hombre queda reducido a mera vida biológica –si lo interpretamos en clave agambeniana–, el hombre pasa a ser un cuerpo un “mínimo y quebradizo cuerpo humano”, “en el medio de un campo de fuerzas de explosiones y corrientes donde todo menos las nubes había cambiado”<sup>20</sup>. El hombre habita en casas de vidrio y de hierro dentro de un paisaje que le es extraño, donde es mero cuerpo sin voz, sin memoria –en el vidrio las huellas no son posibles–. Lo humano destruido en el medio de un mundo donde la historicidad pareciera haber sido borrada.

Decimos “pareciera” pues no podemos dejar de prestar atención a los intentos de reinstalación de la experiencia que según Benjamin se hacen presentes como marcas. Reinstalación que se produciría bajo nuevas condiciones. Intentos que guardan el sentido positivo de lo bárbaro: la pobreza de experiencia lleva a un “comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra” a esos intentos de comenzar desde lo mínimo<sup>21</sup>.

Benjamin muestra al hombre desnudo frente al desarrollo de la técnica y ante ello no puede hablar –podríamos decir “algo de lo humano se ha perdido: la palabra”, pero ese estar en pañales dentro de un mundo del que no puede dar cuenta le permite un empezar de cero. De este modo Benjamin expone las fracturas desde donde es posible la reinscripción de la palabra. En este punto no es dato menor el considerar que en dos textos cite a Klee. Su nombre es presentado entre quienes producen volviéndose hacia sus contemporáneos desnudos que gritan como un recién nacido y vuelve a aparecer ligada a su *Angelus Novus* en las *Tesis*. En las tesis no son pañales sucios, son los escombros de un mundo destruido pero donde hay un leve soplo que llama y desde allí la destrucción se nos muestra habitada por la resistencia desde la cultura y desde la historia<sup>22</sup>. En ambos casos hay una apertura a ese otro o esos otros que, en un caso en el presente y en el otro en el pasado, hablan desde su despojamiento. En *Experiencia...* con gritos, en la *Tesis*, con murmullos, con un leve soplo. La nueva barbarie saca al hombre del aislamiento y acompasa su caminar con el mundo, con el empobrecimiento que no es de uno sólo sino pobreza “de la humanidad en general”<sup>23</sup>.

Así un segundo punto que marcamos de esta nueva barbarie es, junto a la desnudez y debilidad, la apertura al otro-semejante en su desnudez y debilidad. No es digresión recordar que ante la pérdida del aura de la obra de arte y la preeminencia del valor

<sup>20</sup> Cfr. Benjamin, *Experiencia y pobreza...*

<sup>21</sup> Benjamin, op. cit.

<sup>22</sup> Cfr. Sobre el concepto... *Tesis IX*.

<sup>23</sup> Cfr. Benjamin, *Experiencia y pobreza*



exhibitivo sobre el cultural, Benjamin<sup>24</sup> considere como último refugio del valor cultural en la imagen a las fotografías con rostros familiares, al recuerdo de los seres queridos. Valor que se afirmaría desde la consideración de que los seres queridos son los que en sus rostros nos llaman, nos convocan en una relación especular, hacia lo que somos, y no somos sino seres humanos. Entonces siempre hay algo de familiar en un rostro humano. En el rostro de esos otros a los que en “Experiencia y pobreza” pide que cedamos parte de la humanidad. Desde aquí es que “la humanidad sobrevive”.

Otra condición de la producción –no como regla, como descripción que hace de esos intentos de reavivar la experiencia– es el adecuarse a la interioridad. El filósofo berlinés lo expresa en referencia a la obra de Klee.

“Sus figuras se diría que han sido proyectadas en el tablero y que obedecen, como un buen auto obedece hasta en la carrocería sobre todo a las necesidades del motor, sobre todo a lo interno en la expresión de sus gestos. A lo interno más que a la interioridad: que es lo que las hace bárbaras”<sup>25</sup>

Un adecuarse de los aspectos formales donde los gestos responden a las necesidades de las formas, a las necesidades del objeto representado, de la verdad representada. Es la verdad representada la que impone la forma de representación.

Desde esta condición Víctor Bastera y Paula Luttringer construyen imagen acerca de la experiencia del campo en nuestro país: desde lo ilegible porque la verdad es lo ilegible, desde lo mínimo posible, desde el resto que es la corporalidad propia y de los otros, desde los rostros que nos son familiares. Entendemos que habría argumentos que justifiquen proponer que de existir una condición propia de la representación de la experiencia concentracionaria, tal condición obedecería a la condición misma que tal experiencia impone a la representación. Cabe ver de qué modo se produce esa construcción de imagen.

## **EN EL MEDIO DE LOS ESCOMBROS ES POSIBLE HABLAR**

### **Hablando desde los escombros I: Víctor Bastera**

#### **Las huellas en lo ilegible**

En la búsqueda de fotografías para trabajar sobre la posibilidad de representación de la experiencia del campo encontré en un libro dos fotografías que de algún modo

<sup>24</sup> Cfr. Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica., trad. Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1973

<sup>25</sup> Benjamin, Experiencia y pobreza.



molestaban –o *punzaban*<sup>26</sup>-. Dos pequeños fragmentos de pasado donde en apariencia no había nada que mirar. Al menos nada que hable de la experiencia del campo aún cuando de allí proceden. Fotos que podrían pensarse como descartables, que fueron tomadas por Víctor Bastera durante su detención en la ESMA cuando aparentemente probaba un flash, y que fueron publicadas en *Memoria en construcción*<sup>27</sup>. Se trata de imágenes pequeñas (8 x 5,3 cm y 7,7 x 5,3 cm), descoloridas y viradas al rojo –el paso del tiempo presente en la imagen–. Se presentan para proponer al lector una comparación con el espacio actual de lo que fuera el sótano de Casino de oficiales de la ESMA. En la misma página, ocupando todo el ancho de la mismase presenta una fotografía actual –el presente en primer plano–.

Didi-Huberman en torno a otras “malas fotografías” tomadas desde dentro de un campo, de “*el campo*”, las tomadas por Alex, cree encontrar gestos de humanidad. Se refiere a gestos que se reconocen desde la iconicidad del signo: gestos de preocupación, gestos que evocarían el trabajo de quienes caminan entre los cadáveres de sus semejantes (gestos que espantan: lo humano y lo atroz dándose la mano, conviviendo, el límite entre lo humano y lo no-humano). Didi-Huberman considera que las cuatro imágenes de Birkenau nos ofrecen la imagen de lo humano pese a todo, la resistencia por la imagen. Contra lo propuesto no vemos gestos de preocupación ni de cotidianeidad al encontrarnos frente a algo que llama “trabajo”. En la acción de seres humanos amontonando cadáveres de otros seres humanos vemos la tolerancia del horror llevada a límite. Pero creemos que hay otra forma de abordar las imágenes, tratando de ver desde lo ilegible, desde los “errores”, desde lo anormal, desde aquello que se quiso corregir en las fotos que se difundieron. Allí creemos encontrar la excepción, la supervivencia de lo humano en el campo<sup>28</sup>. Retomamos la cita que hace Benjamin de Spinoza en la cual propone que en el error el investigador hallará una ayuda para encontrar la verdad<sup>29</sup>. Las fotografías de Alex nos muestran imágenes ambiguas, que circularon recortadas, retocadas y que fueron tomadas, según un escrito que acompañaba a los negativos<sup>30</sup>,

<sup>26</sup> En alusión al *punctum* barthesiano. Barthes, Roland, *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires, 2003, p.78 y ss.

<sup>27</sup> Brodsky, *Memoria en construcción...*, p.97

<sup>28</sup> Hemos trabajado este tema en “Imágenes de lo humano (a pesar de todo)” monografía para el seminario dictado por el Dr. Hugo Vezzetti: “Memoria social: historia, cultura, política”, Facultad de Ciencia Política, UNR, 2007.

<sup>29</sup> Benjamin, *Experiencia* ... p. 18

<sup>30</sup> Nos referimos al mensaje dirigido a la Resistencia polaca que acompañaba a las fotografías. Didi-Huberman presenta un facsímil de este documento y su traducción. Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*. Memoria visual del holocausto. Paidós, Barcelona, 2004. 34-36.



“para ir más lejos”. Ahí sí podemos empezar a hablar de lo humano.

Si abordáramos las fotos de Bastera desde el enfoque de Didi-Huberman veríamos también lo humano y lo no-humano conviviendo, veríamos gestos dislocados, podríamos encontrar gestos de humanidad en el hecho de haberse colocado una planta, o uno cuadro humanizando el ámbito del sótano del casino de oficiales de la ESMA. No puede sino causarnos náuseas el saber que estamos hablando de lo que fue el ámbito de una sala de torturas que fue remodelada de modo “acogedor” para recibir una visita de la CIDH. No es lo humano sino lo perverso. Tampoco sería un gesto de humanidad si se hubiera querido probar un flash para obtener una “buena foto” y por error hubiera resultado esta “mala foto”. No es eso parte de la cotidianeidad del trabajo –esclavo– de fotógrafo de Bastera. Si vemos lo legible en las fotos de Bastera *no vemos*, vemos el velo y las conclusiones son terribles. Pero Bastera no probaba un flash, trataba de guardar un testimonio para el futuro como lo hizo con aquellos negativos que escondió en lo más íntimo de su cuerpo para poder “sacarlos” de la ESMA<sup>31</sup>. Ahí sí podemos empezar a hablar de lo humano.

### **Gritos silenciosos**

Estas imágenes tienen características propias que nos alejan de la idea de buenas fotos. Abundan los silencios, lagunas, opacidades, la oscilación entre presencia y ausencia, las a-normalidades: en la imagen no-reflejada del fotógrafo en un vidrio que sí refleja el flash, en el horizonte inclinado, en la falta de perspectiva –de distancia– al tomar la primera de las fotografías, en la falta de definición que dificulta distinguir que hay en la habitación detrás del vidrio. Las condiciones de revelado o de conservación modificaron elementos que hacen a la espacialidad, así la saturación y tinte de los colores que están desvaídos y virados al rojo. No es la visión central lo que domina, tampoco encontramos cambios en las variables del color ligado a la representación de la espacialidad. Son otros los códigos: domina lo ambiguo, la imprecisión; los seres humanos están ausentes, los objetos aparecen cortados arbitrariamente.

Resulta extraño que el fotógrafo no aparezca reflejado en el vidrio de la primera fotografía que toma Bastera pero sí la luz del flash. En una de ellas el horizonte inclinado y en el otro el horizonte muy alto lo cual nos habla de que el fotógrafo colocó la cámara enfocando hacia arriba, están mal encuadradas, hay algo que continúa fuera

---

<sup>31</sup> Brodsky, *op. cit.*, p.31.



de ambas fotografías (lo que no se ve, el fuera de cuadro). En ambos casos el fotógrafo se coloca a la izquierda resultando una escena descentrada. Hay un corrimiento del fotógrafo como si no enfocara la escena que fotografía. No nos llamaría la atención sino o tuviéramos en cuenta que quien fotografía es un fotógrafo “profesional”.

Nos queda pensar que lo que fotografía no era materia fotografiable. Son fotografías de lo que era la sala de tortura en el sótano del casino de oficiales de la ESMA<sup>32</sup>. Las huellas hablan de una fotografía tomada como sea, y “pese a todo”, frente a la cual no podemos sino pensar que el ojo del fotógrafo desaparece del centro pero para que podamos recuperarlo desde otro lugar: se desplaza hacia una zona marginal de la imagen y, al hacerlo, instala –representa– lo humano en ella –aún en el campo–. La posibilidad de sacarla era la de simular probar un flash y no enfocar una escena, centrarla y registrarla.

Aún así podríamos pensar que estas fotografías no agregan nada a la verdad de la ESMA. No se ven personas ni escenas de horror: dos habitaciones, una escalera, un vidrio sucio, rayado en la superficie, que separa dos ambientes, puertas, cuadros colgados, una planta, un mueble. Tuberías en un techo blanco, pulcro. ¿Estarían arreglando uno de esos ambientes? ¿Por qué estaría esa escalera junto al vidrio? Podría ser por cualquier cosa. Más imaginación que posibilidad de convocar el pasado. En apariencia nada, sin embargo hay algo que intranquiliza, que altera.

La mancha de luz provocadas por el reflejo del flash es lo que desgarrar el velo, actúa como el *punctum*. Eso que punza nos permite ingresar a la imagen y entonces ya no nos encontramos frente a fotografías mal tomadas, descartables. Son las fotos posibles de ser tomadas en ese lugar en ese momento. El contexto, otros textos, otras imágenes nos ayudan a interpretar la imagen. El reflejo del flash se debe a que probar el flash fue la excusa que le permitió a Basterra tomar estas fotografías. Habla del riesgo que asume y el modo que elige para ocultar su acción. Decide tomar fotografías no de los oficiales – su “trabajo” dentro de la ESMA– sino del interior de la ESMA con una justificación inocente. Los “errores” nos hablan del apuro en tomar la fotografía, la corporalidad impresa como huella en la imagen. Lo que “no debiera estar” –una escalera incompleta que se continúa fuera del marco de la imagen, un vidrio y una puerta que reflejan el flash– nos convoca a la lectura y la indicialidad del signo nos remite al fotógrafo pensando a futuro.

---

<sup>32</sup> Brodsky, *op. cit.*, p.31



Un vidrio refleja la luz del flash pero no la imagen del fotógrafo. No es algo arbitrario, es lo que nos llama desde que es lo desencajado, lo que no debería estar. Es el apuro en tomarla lo que no deja lugar a un buen encuadramiento, a controlar la posición del horizonte. Son los intentos de dejar registros a futuro, la necesidad de conservar, de registrar y de qué salga de la ESMA. Estas imágenes también, como las de Alex, estaban destinadas a ir más lejos

¿Podría haber sobrevivido otro tipo de fotografía? ¿Una “buena fotografía” hubiera sido posible? ¿Hubiera salido de la ESMA? Si nos encontráramos con tal “buena fotografía”, ¿testificaría acerca de las condiciones de vida de un fotógrafo en la ESMA? ¿Qué nos diría de ese fotógrafo? En este caso no se trata de fotografías de un fotógrafo trabajando libremente, se trata de trabajo esclavo y, creemos, estas fotografías muestran la resistencia de lo humano desde las fisuras de la (a)normalidad del campo.

La necesidad de testificar está presente con más fuerza que la necesidad de supervivencia física del testigo, arriesgándola, pero sólo puede testificar bajo ciertas condiciones, las cuales están en la imagen como huella. Pensar la indicialidad como lo propio de la fotografía, no es algo suplementario. Desde estas huellas concretas nos encontramos con el testigo resistiendo al borramiento de las huellas, con lo humano presente aún en situaciones límite. En las huellas encontramos una verdad que es parte de la verdad del campo. Somos concientes que se trata de una verdad en el margen, de un testimonio que es la excepción. Pero acordamos con Agamben que es necesario trabajar la excepción. El autor de *Lo que queda de Auschwitz* propone que, de la misma manera que el *estado de excepción* permite fundar y definir la validez del ordenamiento jurídico normal, también es posible juzgar y decir a la luz de la “situación extrema” que es una “especie de la excepción sobre la situación normal”<sup>33</sup>. La situación extrema del campo incluye la excepción<sup>34</sup>. Desde la concepción de la excepción como *exclusión inclusiva* –lo que está incluido a través de la exclusión–<sup>35</sup> estas imágenes dan cuenta de algo *propio* del campo. Lo que encontramos en ellas como excepción son de la norma del campo: la necesidad de preservar la memoria siguen en pie a partir de la confianza en la circulación social de estas fotografías.

En estas fotografías el horror que nos produce la visión de la cotidianeidad del campo – la excepcionalidad convertida en norma– convive –en el umbral– con la

<sup>33</sup> Agamben, *Lo que queda de Auschwitz...* p.49.

<sup>34</sup> Agamben, *Homo sacer...*211 y ss.

<sup>35</sup> Cfr. Agamben, *op. cit.*, Agamben, *Estado de excepción...*



excepcionalidad de lo humano *a pesar de todo* –lo que es normalidad en la vida fuera del campo–.

## **Hablando desde los escombros II: Paula Luttringer**

### **Gritos desde las huellas en el cuerpo**

Es abundante la producción de ejercicios de memoria acerca de la experiencia concentracionaria mediante ensayos fotográficos, en ellos el cuerpo se hace presente de diversos modos. Conceptualmente, la producción de estos fotógrafos gira en torno a la problemática de la huella, cuestión que no es extraña a la fotografía en general, pero que cada fotógrafo aborda de un modo particular<sup>36</sup> en relación a una lucha que desde el campo simbólico se propone la “aparición con vida”.

En *El lamento de los muros*<sup>37</sup> la mirada pareciera encontrarse con la eficacia de las políticas de borramiento del cuerpo y de lo humano, las imágenes parecieran decirnos que el *campo* funcionó. Se trata de la obra de una sobreviviente de un CCDE, entonces cuerpo que ha sufrido los intentos de destrucción de lo humano.

En ese primer acercamiento nos encontramos frente a ejercicios de memoria donde salvo una fotografía, el cuerpo pareciera haber sido borrado. Aún en la fotografía donde distinguimos un cuerpo, el movimiento hace que prácticamente se desdibuje excepto una mano apoyada en un banco y el brazo. Lo que se presenta a nuestra mirada –o lo que podemos ver– es vacío de humano.

La invisibilización, la deshumanización, la desexistencia, la destitución de la palabra, la imposibilidad de la mirada nos hablarían de la desmaterialización del cuerpo.

Se nos dan a ver fragmentos de lugares que no podemos ubicar –¿la ilocalizabilidad propia del campo?<sup>38</sup>–, donde sólo el tiempo pareciera haber dejado marcas. La nada de humano. El silencio. Fotografías ilegibles, aún en esa donde se distingue un cuerpo que por efectos de la baja velocidad en la exposición y por la iluminación –que lleva a la fusión de figura y fondo–, deviene espectro sin rostro. Un graffiti, una marca que ni

<sup>36</sup>En otros fotógrafos los cuerpos se presentan como huellas de los padres o hermanos en el propio cuerpo o el de otros familiares cercanos (Gustavo Germano, Martín Acosta, Marcelo Brodsky, Lucila Quieto, Helen Zout, entre otros), como cuerpo vaciado que se expone como molde (Zout), cuerpo que se autosacrifica (Brodsky). o como cuerpo sin voz, cuerpo como espectro o sombra.

<sup>37</sup>Fotogalerías en: Luttringer, Paula, “The Wailing of the Walls”, en Society for Humanistic Photography, Projects and exhibitions, Berlin. Disponible en: [http://www.humanisticphotography.org/projects\\_wailing\\_fo1.htm](http://www.humanisticphotography.org/projects_wailing_fo1.htm). y Luttringer, Paula, “El Lamento de las Muros”, en Fotofest 2006, Artists responding to violence, Houston, Texas. Disponible en [http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions\\_luttringer.htm](http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions_luttringer.htm)

<sup>38</sup> Cfr. Agamben Homo sacer..., p.33 y ss



siquiera nos remite a la época de la dictadura sino más bien al presente. Una sombra humana proyectada sobre una persiana de enrollar. Tampoco se identifican con nombres a cada una de las fotografías sino a la serie. Lo ambiguo, la opacidad, la pérdida de identidad.

Paula Luttringer tras ser liberada, después de cinco meses de detención en un CCDE, debió exiliarse en Uruguay y luego en Brasil. El proyecto *El lamento de los muros* incluye la entrevista a 50 ex detenidas-desaparecidas. Sin embargo las fotografías no parecen dar cuenta de la experiencia sufrida ¿Quizá nos presenta a la mirada la conversión del cuerpo no-cuerpo? ¿Quizá se trate de la exposición en imagen de la propia desaparición y del señalamiento de espacios con las marcas de la desaparición?

La vía de ingreso para encontrar la corporalidad nos la da, en primer, lugar el carácter de indicialidad de la imagen fotográfica, la indicación del referente<sup>39</sup>, y por esta vía, lo que pudiera pensarse como vacío a partir de lo ilegible o como error, deviene marcas de la condición desde la que el cuerpo del fotógrafo construye imagen. La otra vía por la cual encontramos al cuerpo en la imagen es la palabra.

### **Gritos desde el silencio**

Un problema que leemos en escritos de sobrevivientes es que habría sido destituido del lenguaje por el dolor y las propias políticas del campo: es parte de la política de deshumanización la anulación de la palabra. La destitución del lenguaje posibilita constituir al “otro” en no-hombre<sup>40</sup> –así lo documentan los relatos de Marta Candelero o Hebe Cáceres<sup>41</sup>– es desde el propio lenguaje y desde el arte, que se activa la reinstalación de la posibilidad de la reversión, de la reinstalación de la palabra. La exteriorización de la angustia, el señalar, nombrar lo oculto innombrable, son parte de la lucha contra el borramiento de lo humano.

*El lamento de los muros* es un ensayo fotográfico, producto de una investigación, en la cual hay una presencia muy fuerte de la palabra. Luttringer recogió testimonios orales de ex detenidas en CCDE que residen en Argentina y el exterior e incluye fragmentos

<sup>39</sup> Sobre el estatus de la fotografía como huella-índice, ver. Dubois, Philippe. El acto fotográfico. Paidós, Barcelona, 1986, p.29 y ss. Barthes, La cámara lúcida..., p.32 y ss

<sup>40</sup> Agamben considera que el lenguaje y la ley son categorías contingentes de la condición de humanidad. La reducción al estado de *nuda-vida* se privilegian las prácticas orientadas a la construcción de un cuerpo sin voz. Cfr. Agamben, Homo sacer..., p.17 y ss. Avelar, Idelber, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”. Tulane University NewOrleáns, 2001. En: <http://philosophia.cl/articulos/antiguos0102/la%20practica%20de%20la%20tortura%20y%20la%20historia%20de%20la%20verdad.PDF>

<sup>41</sup> Cfr. Luttringer, El Lamento de las Muros...



de esos testimonios junto a las imágenes. Estos testimonios explicitan la insuficiencia de la palabra para poder dar cuenta de la propia experiencia. “Es muy difícil contar el terror de los minutos, horas, días, meses, vividos ahí” expresa Liliana Callizo, ex detenida-desaparecida en el CCDE La Perla. Aún así, la necesidad de testimoniar permite el testimonio bajo la condición de la aceptación de su imposibilidad, cuestión que se relaciona con las condiciones de construcción de estos testimonios. Los testimonios explicitan la insuficiencia de la palabra para poder dar cuenta de la propia experiencia, así la percepción de la propia voz como desdoblada e incapaz de dar cuenta completa de tal experiencia. Es que “es muy difícil contar el terror”. Liliana Gardella ex detenida-desaparecida en la ESMA, le relata a Luttringer:

“Y eso te marca, es una sensación lacerante que te acompaña el resto de tu vida. Te queda el doble guión que tenés que estar todo el tiempo dándote cuenta qué es del trauma y qué es de la vida normal. Yo tengo doble trabajo en la vida. Tengo que considerar cuáles son las sensaciones que son del trauma y qué es lo que hay abajo con mucha menos intensidad y más diluído, qué es lo de la vida normal. Entonces hablo con alguien que nunca estuvo en un chupadero y ahí hago de persona normal y me doy cuenta de cuál es, y ahí le doy pie al registro normal. Esas cosas que nos pasan a todos los que fuimos víctimas de la represión”<sup>42</sup>

Aún así expresan la necesidad de desocultar el dolor, de explicar, aunque duela, aunque le duela a los hijos, dice Ana María Careaga, ex detenida-desaparecida en el Club Atlético, “porque es parte de nuestra historia”.

Las imágenes fotográficas nos indican un tiempo pasado desprovisto de identidades y de localización espacial. La imagen resulta insuficiente. Entonces se acude a la palabra, que también resulta insuficiente. Es la relación entre imagen y los escritos paraicónicos lo que aseguran que lo que pareciera vacío de constituya en relato de experiencia. El juego que se propone con los textos escritos, la relación entre ellos e imagen asegura la historicidad y la significación. Un juego que actúa a modo de anclaje de la fotografía pero la palabra no sitúa la imagen en el momento de la cristalización del pasado sino más bien nos lleva desde el presente al pasado y, entonces, de vuelta al hoy. Los textos escritos pervierten una interpretación ingenua de imágenes aparentemente asépticas – huellas del paso del tiempo en muros y espacios vacíos–, trastocando el sentido al proponerlas como lugares donde se instala el horror estableciendo una necesaria relación con lo que pasó.

Hay dos aspectos en estos textos escritos: lo que dice la testigo y lo que se dice de ella.

---

<sup>42</sup> Luttringer, op. cit.



Comienzan con relatos de su experiencia en los CCDE y luego se incluye una oración muy corta que identifica a la testigo mediante nombre y apellido, el señalamiento del acontecimiento del secuestro y la ubicación del lugar de la detención. Creemos que ambos aspectos se enmarcan en una serie de operaciones vinculadas a la resemantización del significante *desaparición* tal como fuera entendido por los ejecutores del terrorismo de Estado –como desexistencia– para dar lugar a otro que remite a una existencia concreta, que refiere a acciones que se ejercieron sobre personas concretas, en momentos y lugares precisos. En este sentido nos encontramos con operaciones que mediante la representación y el cuerpo puesto en imagen, establecen una relación con el pasado y la memoria que se constituye en ámbito de reclamo pero también de lucha desde el campo simbólico contra las políticas de des-existencia que fueran implementadas por la última dictadura en la Argentina y sus efectos.

En los textos paraicónicos se hace referencia al cuerpo que, de ese modo, se instala en los espacios fotografiados –no icónicamente, sino por la percepción que el cuerpo tiene de ese espacio o por un objeto que remite a la sensación sentida en el cuerpo–. El rostro presente/ausente en un baño sin espejo dando cuenta de una detenida que no es capaz de reconocer en un espejo su propia imagen, la pérdida del sentido de orientación, la indicación de los golpes en lugares precisos del cuerpo, las cicatrices, el dolor. La palabra restituye el cuerpo en la imagen de modo que la imagen da cuenta de las marcas de la desaparición y a la vez de la imposibilidad de la desaparición plena, de los intentos de deshumanización y a la vez de la pervivencia de lo humano.

En todos los casos se enfatiza en las marcas, en la percepción de las propias marcas en el cuerpo o en la percepción por parte de los hijos. Esas marcas se presentan en los textos escritos como heridas abiertas más que como cicatrices y así se exponen en imagen como las paredes que hablan de lo sucedido, que se siguen descascarando y muestran las heridas del paso del tiempo junto a las marcas del pasado.

### **CONSTRUYENDO DESDE LO ILEGIBLE**

Si bien los relatos también muestran los límites, el límite se identifica con imposibilidad, da cuenta de las condiciones para construir discurso sobre la realidad representada. Con respecto a reconstrucciones de memoria llevadas a cabo por hijos de desaparecidos mediante expresiones literarias, Beatriz Sarlo expresa que lo que en ellos se presenta como vacío, lo que se desconoce, la precariedad, no se debería sólo a efectos de discurso, sino a los materiales de construcción; sería una consecuencia del modo en



que la dictadura administró el asesinato<sup>43</sup>. Aquí como en esos otros relatos, los materiales y las condiciones de construcción hacen presente con énfasis, re-presentan, una verdad: la ilegibilidad de estas imágenes son huellas de la administración del borramiento y, a la vez, de la resistencia ante el mismo. Desde las ambigüedades, la oscuridad, el fuera de foco, lo a-normal, se hace posible el testimonio acerca de un *espacio de excepción* por parte de quien sufre los efectos del mismo, se hace presente con énfasis la necesidad de testimoniar, de preservar la memoria.

En *Experiencia y pobreza* Benjamin asocia transparencia con imposibilidad de las huellas. Si bien tal asociación no pareciera articularse con una crítica negativa hacia esa condición del espacio habitable al que refiere el texto, se hace presente el vínculo entre los espacios transparentes y la pérdida de historicidad. Aún cuando los espacios que describe Benjamin son espacios habitados por una clase social que está en el eje de su crítica, no podemos dejar de percibir la presencia de una marca que nos sugiere prestar atención a la relación entre transparencia y borramiento de las huellas. La falta de opacidad, lo transparente –el vidrio, la cultura del vidrio– se traduce en la imposibilidad de la huella y la desaparición del espesor que imponía la presencia de la experiencia –y que refiere a la historicidad– en el espacio habitable.

Tal indicación nos resulta relevante en tanto en los ejercicios de memoria que diferentes fotógrafos han realizado en torno a la experiencia concentracionaria en la Argentina es frecuente que se utilicen mecanismos de producción de imagen que deriven en la opacidad, en la ilegibilidad. En las fotografías de Luttringer y de Basterra, los espacios que se nos muestran son lo opuesto a la transparencia. Son imágenes donde habita la opacidad, donde la historia guardada en las huellas constituye a un ámbito vacío de memoria en otro donde ella puede habitar –donde es posible encontrar huellas–. Es la ilegibilidad lo que nos permite leer estas imágenes a la vez que es lo ilegible lo que se nos hace presente al leerlas. La imposibilidad de hablar de los sobrevivientes está presente con toda intensidad en esas formas de *casi silencio*. Es el modo de superar la indecibilidad impuesta por el dolor extremo de la experiencia traumática que aparecería como puro silencio.

La ilegibilidad de las imágenes en torno a la verdad del campo, de un espacio donde está excluida la norma pareciera responder a las condiciones de representación dentro de la lógica propia de ese espacio. Desde su ilegibilidad estas fotografías no esconden sino

---

<sup>43</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 157.



que muestran –y demuestran–, hacen presente el campo como espacio de excepción, invisibilizado e invisibilizador, deshumanizado y deshumanizador, a la vez que nos indican su fracaso haciendo visible lo que no debiera poder verse ni decirse: lo humano sobrevive.

Ilegibilidad y a-normalidad no expresan imposibilidad de decir. En este caso son modos en los que el cuerpo se expone en la imagen, una “*performance* política”. Julio Pantoja define a la “*performance* política” como “la actitud de ‘usar el cuerpo’ como hecho político; hacer que el propio cuerpo se vea atravesado por un interés colectivo de cambio”<sup>44</sup>. Lo performático no sólo se refiere a acciones como las rondas de las Madres o los escarches sino también a la actitud de los fotógrafos que intervienen sobre la realidad seleccionando, encuadrando, descartando. Acciones en las cuales el cuerpo interviene modificando lo que se fotografía. El objeto que se nos hace presente mediante la fotografía no es sólo el referente empírico fotografiado sino también la cosa-sentido, el objeto que se re-presenta ante nosotros a partir de la imagen<sup>45</sup>. Y allí cabe considerar al fotógrafo, a la intención de autor. El referente es construido mediante una decisión de autor. Decisión que es expresión de una forma de posicionarse en el mundo y que se traduce en la forma de recortar la realidad, de posicionarse desde detrás de la cámara con la conciencia de que tales huellas estarán presentes en la fotografía. Tomando una expresión de Pantoja, se produciría una “intersección de lo corporal y lo político”<sup>46</sup>. Mediante estos ejercicios de memoria, Luttringer y Bastera, estarían actuando como historiadores, buceando en la memoria desde las demandas y las condiciones del ser en el presente intentando “encender en lo pasado la chispa de la esperanza” por el convencimiento de que es necesario luchar contra ese enemigo que “no ha cesado de vencer”, pero al consideran necesario vencer<sup>47</sup>.

La ilegibilidad en las fotografías posibilita el des-ocultamiento del cuerpo evadiendo la solución pornográfica y descomprometedora de las imágenes que explicitan violencia extrema<sup>48</sup>, optando por de la necesaria expresión del dolor como cualidad de lo humano.

En las fotografías de Paula Luttringer el dolor se expone de modo descarnado, al punto que la encarnadura, ausente de la imagen, se hace posible sólo por la presencia de la

<sup>44</sup> Brodsky, Marcelo – Pantoja, Julio. *Body Politics*, La Marca, Buenos Aires, 2009, p.17

<sup>45</sup> Ver Derrida, Jacques, “La Différance”, 1968. En *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2006, pp.37-62

<sup>46</sup> Brodsky–Pantoja, op. cit, p.18

<sup>47</sup> Cfr. Benjamin, Sobre el concepto de la historia, Tesis 6.

<sup>48</sup> Problema que tratan, entre otro, Barthes en *La torre Eiffel*, Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, Agamben en *Infancia e historia*..



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

20

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

palabra. La palabra acudiendo a reinstalar lo humano disociado del cuerpo. En el juego de imagen y palabra se evidencian las marcas la separación, de la fractura. En ambos fotógrafos no hay cuerpo-sin-voz aún cuando la voz de cuenta de los límites, afirmación que es válida en un sentido individual y social. En el primer sentido, en tanto la operación actuaría a modo de restauración, de rito de sanación, sobre los cuerpos que se hacen presente en imagen. En el segundo, como operaciones que responden desde la cultura a las operaciones de destrucción –que también se realizaron a nivel simbólico–. No se trataría sólo de la corporalidad de las detenidas sino del cuerpo social atravesado por horror técnico extremo, donde la exposición explícita de la desaparición –del borramiento de los cuerpos– muestra indirectamente los cuerpos y sus marcas, desocultando, exponiendo, mediante una acción dentro del campo del arte, la relación entre voluntad de dominio y acción política sobre los cuerpos.

Elecciones en ambos casos que se vinculan al empezar de cero que propone Benjamin con la mesa vacía pero escuchando los gritos de quienes entraron en el mundo –o fueron puestos en el mundo- desnudos de experiencia. La escucha de esos gritos se expresa en imagen como la lucha contra la deshumanización, mediante la reinstalación de la posibilidad de decir, reinstalación posible porque hay elementos materiales y simbólicos que lo permiten. En este sentido entendemos que desde las imágenes se trabaja también por la construcción de un sistema de valores que permite la interpretación de esos elementos.

No son gritos que piden a una sociedad sorda la apertura de la mirada y los oídos. Es un gritar casi silencioso del cuerpo, a veces oculto, que pareciera indicar los límites del hablar desde el borramiento de la voz, desde la casi desaparición del propio cuerpo. No se exponen y estallan los cuerpos mediante gritos desgarradores. En ambos fotógrafos es el *lamento de los muros*, ese lamento casi inaudible que se torna repetición religiosa, insistencia, letanía. Gritos silenciosos que reinstauran –en el límite de lo posible– la palabra y posibilidad de revertir la separación entre hombre y no-hombre.