

MAPAS PARA LA COMPRENSIÓN DEL HORROR Marcelo Brodsky y la fotografía como soporte de la memoria

Karen Garrote*
U.N.S.

El espacio del horror

Ante el anticipo de la desaparición, el rostro se transforma, la mirada se convierte en otra, en la que ya no puede ser, en la que deja, irremediadamente, de existir. Algo más que la prueba del *haber estado ahí*, mucho más es lo que me adviene como espectadora de la oscuridad primero, y el blanco y negro de los rostros después. En la convocatoria artística que realiza el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky en *Memoria en Construcción, El debate sobre la ESMA*,¹ al cumplirse los 30 años de la última dictadura militar, mi mirada se paraliza ante siete páginas totalmente negras que dan inicio al libro. Luego, doce rostros aparecen, los rostros que anticipan.



* kgarrote@yahoo.com

¹ Según palabras de Marcelo Brodsky, el libro *Memoria en Construcción, el debate sobre la ESMA*, pretende participar del debate que se generó luego de la decisión de convertir el predio de la ESMA en un espacio por la Memoria y los Derechos Humanos “aportando imágenes e ideas que puedan contribuir a enriquecerlo y a dotarlo de nuevos elementos visuales e intelectuales.”

La foto no como prueba, sino como poesía, es bella en su desarrollo y composición, el fotógrafo no como espectador o testigo de lo que acontece, sino como poeta,

“una foto es una huella, por eso es poética. Fotógrafo es aquel que debe dejar, mejor aún, que debe crear huellas de su pasaje y del pasaje de los fenómenos, huellas de su encuentro – fotográfico – con los fenómenos. Precisamente por eso es artista.” (Soulages, 2005:19)

Cuáles deben ser las huellas dejadas, es la pregunta que subyace: la confluencia entre quien toma la foto y el acto mismo de tomarla, y a la vez entre el pasado y el presente que conforma toda imagen, pueden resultar una opción.

Pero cómo confrontar la huella, cuando se convierte en la tan temida huella del horror, cómo hablar de la huella, de la imagen en este caso, cuando es imagen, registro y prueba del arrasamiento de la humanidad, de la aniquilación de la dignidad, es una pregunta que ensaya múltiples respuestas, e innumerables silencios.

En los regímenes dictatoriales las fotos adquieren importancia por su carácter de relevamiento, registro y documento de lo que ocurrió, “Las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario.” (Sontag, 2006:31) Dicen qué hay... y a veces lo que hay es luego lo que deja de estar, desapareciendo, como todos los registros del horror, como una parte intrínseca y fiel al sistema. Durante el régimen Nazi, se tuvo conocimiento de la existencia de dos grandes laboratorios fotográficos destinados a dar cuenta de todos los acontecimientos ocurridos en los campos de concentración. Lo mismo ocurre en Camboya durante el régimen de Pol Pot, y exactamente lo mismo durante la última dictadura militar en Argentina. Pareciera que la evidencia se transforma en un doble juego de espejos: las víctimas y los victimarios, ambos obtienen pruebas irrefutables de la existencia del otro. Siguiendo con la lógica de la desaparición, la necesaria destrucción de la evidencia es parte constitutiva de estos procesos. Grandes fogatas iluminaron los rostros de los prisioneros y verdugos en la Alemania Nazi, una vez que el régimen comenzaba a llegar a su fin, quemando toda prueba y documentación que probara la existencia de las atrocidades cometidas. Víctor

Basterra,² sobreviviente de la ESMA, relata la existencia de un laboratorio fotográfico en el sótano, y de un fotógrafo encargado de fotografiar los “ingresos” al predio, mientras que él mismo era obligado a tomar fotografías de los militares y falsificar documentación para “facilitar” sus tareas.

El proceso de desaparición de las pruebas del horror en la Alemania Nazi, estuvo a cargo del *Sonderkommando*,³ quienes fueron obligados a cegar las pruebas de aquello “que ni siquiera puede ser pensado”,

“junto con las herramientas para la desaparición, había también que hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre, en su condición de inimaginable”. (Didi-Huberman, 2003:42)

Mientras algunos cumplían con las tareas de destrucción, otros prisioneros, también miembros del mismo grupo de tareas especiales, en agosto de 1944, toman clandestinamente cuatro fotografías de los crematorios. Le arrebatan, literalmente, cuatro imágenes al horror que recorrerán el mundo, dando prueba fehaciente de la existencia de *lo inimaginable*. George Didi-Huberman (2003), centra su análisis en estas cuatro fotografías y en su condición de “arrebataadas” y “urgentes” al analizar el movimiento brusco de la cámara al tomarlas, delatando así el modo secreto en el que dichas imágenes fueron obtenidas.

La mostración o no de estas y otras imágenes del horror, se transforman en punto central de discusión a la hora de definir los modos en que una política de la memoria debe llevarse a cabo. El peligro de fetichización y mostración del horror hasta el hartazgo a través de estas y tantas imágenes, constituye el mayor de los riesgos. Ya no podemos observar estas fotos en su carácter de registro, sino como un deseo por parte de quienes se encontraban dentro de los campos: el deseo de perpetuación, perpetuar la vida, dar cuenta, precisamente,

² Víctor Basterra fue secuestrado de su casa el 10 de agosto de 1979. Permaneció en cautiverio hasta el 2 de diciembre de 1983 en la ESMA. Durante su estancia fue obligado a realizar tareas de fotografía y falsificación de documentación, debido a sus conocimientos de impresión fotográfica (antes de su detención se desempeñaba como obrero gráfico). Durante su cautiverio, pudo salir en repetidas ocasiones de la ESMA, y trasladó, escondidos entre sus ropas, cientos de negativos y documentación

³ El *sonderkommando* era el ‘comando especial’ de detenidos, cuya tarea asignada era la de operar en las cámaras de gas y crematorios. Eran deportados judíos. Su tarea consistía en retirar los cadáveres de las cámaras, limpiarlas para el nuevo grupo de gente que se exterminaría, y llevar los cadáveres a los crematorios.

de que allí la gente estaba “viva”, y aquello que se les quitaba, aquello que les era arrebatado era la condición humana por excelencia. El exterminio, era el exterminio de todo vestigio de humanidad.

Ante la prueba irrefutable, lo difícil, lo inimaginable era el hecho de sostener la mirada ante la veracidad de la denuncia: eso era lo que había ocurrido y seguía ocurriendo, eso era lo terrible de soportar. Soportar el click de la cámara (más que nunca oculta), tomar esas imágenes, y sacarlas fuera de los campos para el conocimiento del mundo, fue para estos prisioneros una tarea mucho más dura que para nosotros, como espectadores, mantener la mirada ante ellas, ante su innegable existencia. Estas imágenes y su mostración constituyen la decisión central en el planteo de Didi-Huberman, ya que sólo contemplándolas podremos constituirnos en un último acto de resistencia. Imágenes pese a todo, nos dice:

“a cambio debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber miradas tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria”. (Didi-Huberman, 2003:17)

Esta es la irreversibilidad de la imagen. Los hechos ocurrieron, el registro ha quedado, nada queda por hacer ante el pasado ya sido, excepto revertir la repetición de la fatalidad. Una mirada ética y una ética de la mirada ante estas y tantas imágenes, ese acto es el que resiste, el que impera, el que permanece, el más irreversible de todos.

La política de mostración sostenida por Didi-Huberman, no es utilizada como un modo de negación de la experiencia de “lo inimaginable”, no es un atentado contra los relatos de los testigos, o, paradójicamente, contra la imposibilidad de dichos relatos. Simplemente propone una obvia resistencia ante la resistencia que se ofrece al recordar o ver imágenes del horror, “desde el momento en que la producción de una imagen constituyó para los fotógrafos clandestinos de Birkenau una fuerza afirmativa, un acto de *resistencia política*, rechazar hoy en día toda imagen se convierte en la impotencia de la pura elusión, en un síntoma de *resistencia psíquica* ante lo terrible que nos mira desde esas fotografías”. (Didi-Huberman, 2003:100-101) Se trataría entonces, de ser capaces de realizar una “arqueología visual” en la búsqueda de un mínimo

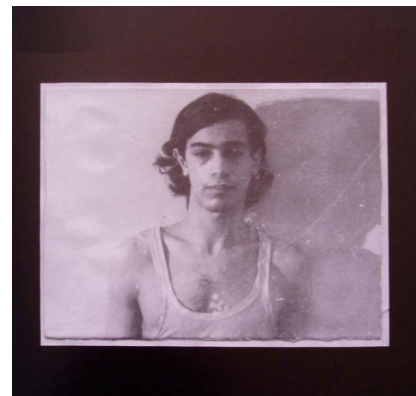
rastró de humanidad. La propuesta de no mostración de imágenes o archivos del genocidio judío que observamos en el documental *Shoá*⁴ de Lanzmann, corresponde a una política de la memoria que ve en el exhibir una “negativa a escuchar la ‘palabra humana’. Interrogar una imagen no es sólo cuestión de una ‘pulsión escópica’, como pretende Lanzmann: es necesario el cruce constante de los acontecimientos, de las palabras, de los textos”. (Didi-Huberman, 2003:143) El archivo es visualizado en este sentido no como un modo de conocimiento, sino tan sólo como prueba. Justamente esta es la postura que nos lleva a interpretar las imágenes de archivo como un modo de fetichización y creación de ‘falsos archivos’.

La imagen profética

En el año 1983, Víctor Bastera, aún detenido, se encuentra cara a cara con su propio rostro. El aparato desaparecedor tenía que limpiar las pruebas por él mismo guardadas, y las pilas de fotos y documentos para quemar eran gigantescas. De entre ellas rescata Víctor su propia foto, aquella que le sacaron ni bien ingresó a la ESMA, contra aquella pared en la que todos los detenidos fueron fotografiados. Mete la mano en la pila, y al azar, saca lo que puede “me guardé los negativos que pude agarrar, los escondí entre la panza y el pantalón, ahí los puse, cerca de los huevos”. (Brodsky, 2005:31) El rescate nuevamente se produce, y el arrebato tiene lugar cuando Víctor comienza a salir y realiza trabajos encargados por y para los militares con un permiso especial. En esas ocasiones comienza a sacar negativos, documentos falsos de automotores utilizados en operativos, listas de desaparecidos, datos, antecedentes, todo lo que pudiera dar cuenta de lo que allí se vivía. En 1984, en un bolso deportivo, Bastera lleva su rescate al Centro de estudios Legales y Sociales (CELS). Entre las fotos arrebatadas se encuentra la de Fernando Brodsky, hermano de Marcelo Brodsky.

⁴ El filme *Shoá* (catástrofe) del realizador francés Claude Lanzmann, se estrenó en el año 1985, luego de diez años de preparación. Tiene nueve horas de duración, y es un documental basado exclusivamente en entrevistas y testimonios orales de sobrevivientes de los campos, así como también de sus verdugos. No se utiliza ninguna imagen de archivo de los campos de concentración nazi.

Toda imagen profetiza el futuro, no sólo da cuenta del presente vivido, ni sigue las huellas del pasado transcurrido. También habla de lo que vendrá, se lee la imagen entre líneas, a trasluz, se busca en sus sombras y no siempre en sus luces. Toda foto es un golpe a nuestra imaginación, la despierta, la desafía y la confronta. Profetiza aquellos acontecimientos que le sobrevendrán tanto al sujeto que fotografía, como al fotografiado, y a quien percibe la imagen. La foto de Fernando provoca en la imaginación una lectura de hechos actuales y pasados imposible de detener, la descripción que Marcelo realiza de la foto de su hermano en el apartado titulado *la camiseta*, da cuenta de esto: “La indefensión y al mismo tiempo la belleza de la juventud, asomando entre los trozos de tela tras la paliza. El rostro un poco desencajado, pero aún íntegro. La fotografía se ensancha, agrega información. Tiene pequeños detalles tan irrelevantes como reales. Permite vislumbrar los pasadizos oscuros que llevan a la pared contra la que se hizo, los ruidos de las cadenas arrastradas al caminar, los grilletes...” (Brodsky, 2005:32)



La imagen permite una reconstrucción que deriva, invariablemente, en la necesidad de una consecuente y necesaria construcción. Este ensanchamiento de la información, como lo describe Brodsky, es el punto en el que él mismo se instala, sin saberlo, profetizando. La infancia de Marcelo estuvo enmarcada por una cámara, una muy antigua, regalo de su padre. Una de las primeras fotos que tomó, fue la de su hermano Fernando, en la habitación que compartían. Su rostro aparece desdibujado. Según Marcelo, ésa precisamente, es la mejor foto que le queda de su hermano.

La memoria constreñida, esa es la sensación, ya que se sabe qué sucedió después. Las fotos de las víctimas tomadas antes de su muerte, presagios de la desaparición. Aquí se cae a pedazos la eternización de la imagen que propone la fotografía, ya que la actualidad se patentiza en forma pasmosa, “¿Cómo



ocurre ese sentimiento de actualidad de la imagen? Tratándolas con un choque profético, como si toda imagen en vez de ser una detención del tiempo, lo condensara en todas sus potencias borrosas”. (González, 2006:50)

En el retrato fotográfico queda condensada una vida, en sus tres dimensiones temporales, “es como si en la historia de la fotografía y en sus posibilidades técnicas quedase encerrada la posibilidad de una reflexión sobre los

hechos más horribles de la historia contemporánea”. (González, 2006:52) Es justamente el modo de mirar lo que determina nuestro posicionamiento ante las imágenes, ya sean las familiares, cotidianas, o las más crueles: “la foto, aún en su uso más doméstico, sabe que trata con imágenes anunciadoras de una fragilidad humana y de una crueldad de la historia y la naturaleza, o mejor, de la historia desencadenada como si fuera un capricho destructor de la naturaleza. Hay una única historia, dice esta antropología sufriente de las imágenes. Sólo que hay que descifrarla a la manera del cabalista” (González, 2006:53)

Marcelo Brodsky se forma como fotógrafo en Barcelona, España, durante sus años de exilio, en los ‘80. Luego decide regresar a la Argentina, y centrando su trabajo en la búsqueda de su propia identidad, comienza a buscar fotos familiares, del colegio, y de su adolescencia. Encuentra una foto grupal del primer año de secundaria en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Amplía la foto interviniéndola, realizando círculos de distintos colores en los rostros, y escribe pequeñas leyendas con las historias de cada uno. Comienza a trabajar con los destinos de cada uno de sus compañeros (dos de ellos desaparecidos), los contacta y los convoca, realizando retratos de cada uno de ellos, junto a un

“¿Qué es sacar una foto? Es decir ‘sonrían que disparo’, tal vez. Es ir de viaje con la máquina colgando, apuntando a todos lados, buscando. Disparar. Cazar realidades, inventar combinaciones relacionar objetos, ideas, tiempo... Es encontrar, fundamentalmente, el momento adecuado para hacerlo. Es saber elegir- la luz cambia, el coche pasó-. Ya es tarde. Y a veces sacar una foto es jugar la vida”



BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1980.
- Brodsky, Marcelo, *Memoria en Construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2005
- Brodsky, Marcelo, *Buena Memoria*, Buenos Aires, La Marca Editora, 1997.
- Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2001.
- Candau, Joel, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós, 2003.
- González, Horacio, *Escritos en carbonilla. Figuraciones, destinos, retratos*, Buenos Aires, Colihue, 2006.

Rossi, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

Soulages Francois, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca editora, 2005.

Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.