

Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer

Natalia Fortuny*

RESUMEN

¿Cómo se mira un espacio de desaparición? ¿De qué manera fotografiar el lugar que ha visto por última vez un desaparecido? ¿Cómo contar los hechos de los que esas paredes han sido testigos? Y, finalmente, ¿cómo desandar la huella sobreviviente hacia el testimonio? A partir de estas preguntas, se indaga en la posibilidad del testimonio sobre el pasado reciente desde una de las fotografías de la serie *El lamento de los muros*, de Paula Luttringer, en donde el vínculo entre imagen y escritura se vuelve punto de partida para una reconstrucción del sentido. Fotos, en suma, que podrán permitir a las víctimas tomar la palabra.

Palabras clave:

*Posdictadura; Fotografía;
Memorias sociales;
Testimonio*

Survivors images. Photography and memory in a picture of Paula Luttringer

ABSTRACT

How to look at a space of disappearance? How to photograph a clandestine detention centre? How to narrate the facts of which these walls have witnessed? And finally, how to retrace from the surviving marks to the testimony? From these questions, this presentation explores the possibility of testimony about argentinian recent past, based on one of the photographs of Paula Luttringer's *El lamento de los muros*. In this work, the artist links image and writing as a starting point for a reconstruction of meaning, as an act that may give voice to the victims.

Key words:

*Postdictatorship;
Photography; Social
Memories; Testimony*

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET. Se especializa en fotografía argentina contemporánea y memorias sociales. Es docente de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA y de la Maestría en Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Es coeditora del libro *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (2013). Publicó los libros de poesía *Hueso* (2007) y *La construcción* (2010).

*Tengo la sensación de que la fotografía
me ha devuelto la palabra.*
Paula Luttringer

En los últimos años, numerosos artistas argentinos han evocado el pasado dictatorial de tortura y muerte a partir de potentes obras fotográficas, destacadas no sólo por su número y variedad sino también por una evidente capacidad de la fotografía como técnica para articular relatos visuales sobre lo traumático social y singularmente vivido.

Para describir la especificidad de estas obras dentro del conjunto de dispositivos memoriales contemporáneos he propuesto utilizar el concepto de “memorias fotográficas” de la pasada dictadura (Fortuny, 2012)¹. Con esta invocación, me refiero a los artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía que se construyen en diálogo con el pasado reciente. Estas memorias fotográficas interesan por tres peculiaridades indisociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común –en un juego entre las vivencias y memorias individuales, y la historia–, su formato visual fotográfico –con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta– y su elaboración artística –su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra–. En este caso, se indagarán las fotos de Paula Luttringer² en tanto memorias fotográficas del pasado reciente, pensando desde ellas la posibilidad del testimonio y las voces de los sobrevivientes.

Durante la dictadura, los centros clandestinos de detención (CCD) han conformado una red de lugares que llevaron adelante la tarea de ocultar a los desaparecidos, deshumanizándolos a través de la tortura física y psíquica, para luego conducirlos a su destino final. Un número importante de estos ex-CCD están actualmente siendo recuperados como espacios de memoria, abiertos a la comunidad. Una vez adentro de estos sitios, décadas después del horror: ¿cómo se mira un espacio de desaparición? ¿Cómo se fotografía? ¿De qué manera abordar el lugar que ha visto por última vez al desaparecido? ¿Cómo contar los hechos de los que estas paredes han sido testigos? Es decir: ¿cómo desandar la huella sobreviviente hacia el testimonio?

En 1998, Paula Luttringer presenta su primera exposición, *El matadero*, donde a partir de las faenas del sacrificio animal para consumo humano realiza un sutil trabajo alegórico sobre el dispositivo estatal desaparecedor de personas de la última dictadura, específicamente sobre sus maquinarias para la tortura y la muerte. Tras realizar esta serie de fotos, Luttringer se vuelca a

1 Continúo aquí las líneas teóricas que se han conceptualizado acerca de las memorias, como “lugares de memoria” (Nora, 1984), “memorias subterráneas” (Pollak, 2006), “emprendedores de memoria” (Jelin, 2002), “escenarios de memoria” (Feld, 2002), “memorias castrenses” (Salvi, 2011), entre otros.

2 Paula Luttringer nació en La Plata en 1955. Interrumpió sus estudios de Botánica al exilarse en 1977 en Uruguay después de permanecer secuestrada durante cinco meses en un centro clandestino de detención, donde dio a luz a su primera hija. En 1984 se graduó de gemóloga en el Instituto de Gemas y Metales Preciosos de San Pablo, Brasil, donde trabajó de 1984 a 1988 como negociante en piedras preciosas y finas en las minas de Minas Gerais y Rio Grande do Sul. De 1988 a 1991 se trasladó a Francia, donde trabajó en la producción en terreno para filmes de animales (los célebres documentales de Jacques Perrin). De regreso a la Argentina, decidió utilizar la fotografía como medio de expresión, se formó en los talleres de Adriana Lestido y Juan Travnik. Su serie *El Matadero* se expuso en la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín en Buenos Aires en 1998 y recibió el Premio Porfolio de PotoEspaña 1999. Su proyecto *El Lamento de los Muros* fue distinguido con la Beca a la Creación otorgada por el FNA en el 2000 y al año siguiente con la Beca Guggenheim Memorial Foundation. Su última serie es *Cosas desenterradas*, expuesta en marzo de 2012 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Hay obras suyas en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA); el Museum of Fine Arts de Houston y el George Eastman House de Rochester, Nueva York.

otro proyecto que continúa –explícita y profundiza– la indagación en las marcas y los recuerdos de la dictadura. Se trata de la serie *El lamento de los muros* (presentada por primera vez en 2004) que investiga visualmente los ex-CCD: sus muros, las inscripciones ilegibles, los restos de objetos, los rastros en las paredes. Las imágenes en blanco y negro muestran fragmentos de construcciones edilicias corroídas por el tiempo, trazos de letras desdibujados, sitios oscuros y húmedos; y también objetos de uso cotidiano que aparecen aquí extraños y transformados: una ventana inalcanzable, una pelota de fútbol endurecida, algunos peldaños de una escalera, una cerradura, una lamparita encendida. Sólo una hormiga y un cuerpo humano (que, en virtud del movimiento de la toma, carece de cabeza) parecen tener –algo de– vida en esta serie. Mientras producía estas fotos, Luttringer ha explicado:

“El fundamento del trabajo que estoy realizando ahora, que se llama *El lamento de los muros*, es recoger los rastros que han quedado en las piedras en los lugares violentos. Este trabajo de los CCD en Argentina no tiene que ver con una mirada periodística, sino que trata de ver cómo en ese lugar ha quedado impregnado el recuerdo de aquellos acontecimientos” (Luttringer, 2006).

En la entrevista que le realicé, ya con la serie fotográfica casi completa, Luttringer sostuvo que:

“Tiene que ver con mi historia personal porque mi padre es arquitecto, también mis hermanos, mi abuelo era constructor. Yo me crié yendo a la obra cuando tenía tres años. Mis hermanos estaban en la escuela y yo iba a laburar con él. Para mí las construcciones tienen vida. Entonces mi punto de vista fue que en ese lugar donde pasó lo que pasó, algo había quedado. Yo venía de ser gemóloga. Tengo una colección de piedras con imágenes, de las que había en los gabinetes de curiosidades. Roger Caillois escribió un libro hermoso donde habla de esas piedras llamadas *les pierres de rêve*. También los chinos tienen una tradición de piedras con imágenes donde ellos dicen que *shabismen*, que caen en el abismo de la contemplación. Yo ya tenía esa colección de piedras, y cuando tuve que buscar un tema tenía dos cosas muy claras: que yo tenía que volver a los lugares donde estuvimos y ver qué quedó; y por otro lado tenía que preguntarles a otras mujeres qué recuerdos quedaban en sus memorias” (Luttringer, 2 de agosto de 2011, entrevista personal).

Se trata de ir hacia los recuerdos impregnados en los lugares, hacia las piedras con imágenes que hacen caer en el abismo de la contemplación y que funcionan en paralelo a las memorias de las mujeres violentadas. Hay un interés muy fuerte de Luttringer por el rastro y por los lugares, por los restos. De hecho, continuando esta línea de trabajo, ella presentó en 2012 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti *Cosas desenterradas*, un proyecto de fotografías de objetos que fueron encontrados en los ex-CCD. En busca de los restos del pasado revisa entonces ya “no sólo las paredes, sino los objetos. [...] Como antes estaban las paredes, ahora en los objetos me parece encontrar algo de la energía de lo que pasó” (Luttringer, 2 de agosto de 2011, entrevista personal).

Pierre Nora dirá que “los lugares de la memoria son, en primer lugar, restos” (en Ricoeur, 2008: 522) y también que todos los lugares de memoria son objetos en abismo, por ser su propio referente y duplicarse en espejos (Nora, 1984). Cuando Luttringer habla de abismarse inclina su tarea hacia una búsqueda no completamente consciente. En este sentido, las imágenes que presenta Luttringer se alejan también de la idea de la fotografía como prueba y constatación, como vehículo de una verdad del pasado que las imágenes tomadas con la cámara vendrían a reponer:

“Hasta la llegada de las cámaras digitales la gente creía que una foto es una prueba, creo que mucha gente usa la fotografía como prueba. En *El lamento de los muros* hay alguna foto que no es de un centro de detención. Y yo nunca dije cuál es, ni me interesa decirlo. Fue una manera de decir: poco importa que yo fotografíe adentro o afuera de un centro clandestino de detención. Porque del centro de detención yo estoy todavía adentro” (Luttringer, 2 de agosto de 2011, entrevista personal).

Precisamente, y en virtud de la dinámica de su funcionamiento, un CCD no parecería portar ni merecer certezas de ubicación en tiempo y espacio:

“Una vez un editor inglés me propuso hacer un libro y me pidió que pusiera el lugar donde saqué cada foto. Yo le dije ‘eso ni lo pienso hacer’. Yo estuve secuestrada en un lugar que ignoré durante años dónde había estado. Me enteré 10 años después de que me liberaron dónde había estado secuestrada. Yo no le voy a dar al que recibe mi proyecto esas certezas. No tengo por qué dar la certidumbre a quien va a observar mi trabajo cuando todo mi proyecto es acerca de la incertidumbre, de no saber. Yo no sé dónde están mis amigos muertos enterrados. Hay muchas cosas que no tienen cierre en Argentina. Y yo no quiero nunca que mi trabajo tenga un cierre” (Luttringer, 2 de agosto de 2011, entrevista personal).

La incertidumbre en la obra de Luttringer viene a corresponderse entonces con la atmósfera aquella que quiere narrar, aquella falta de cierre del propio mecanismo de la desaparición y la falta del duelo que perpetúa el trauma. Al decir que importa poco fotografiar adentro o afuera de un centro clandestino de detención porque ella “todavía está adentro”, Luttringer subraya que es lo que la mirada del sobreviviente construye lo que delinea el campo de concentración. Como si la obra residiera en la mirada y en la aproximación subjetiva, y menos en la objetividad de la piedra que se muestra; aunque la piedra que se muestra –todas menos una– corresponda a la vez *efectivamente* al sitio donde ocurrieron los hechos.

Una particularidad de la serie es que cada foto va acompañada por un fragmento del testimonio de una mujer que ha sido víctima de la dictadura, en un doble juego que dibuja un singular mapa de memoria, entre lo visible y lo decible. Esta duplicidad se encuentra ya en el título, que evoca el Muro de los Lamentos, es decir, la piedra donde se dejan palabras en forma de rezos o pedidos, precisamente en otros restos: los del Templo de Jerusalén³.

Una de las obras de esta serie –la fotografía en la que este análisis se detendrá– muestra una escalera, motivo que es recurrente en los relatos de muchos de los desaparecidos que lograron sobrevivir⁴. La foto de Luttringer presenta, en tonos grises, tres escalones de una escalera de cemento unida a dos paredes del mismo material y color. La pared que tiene mayor protagonismo, al costado izquierdo de la foto, lleva unas inscripciones hechas con objetos punzantes. Son letras mezcladas, superpuestas, borradas o tachadas; letras clavadas en el muro pero que no llegan a formar palabra legible (incluso algunas parecen números). Como en el juego de encontrar formas en las nubes, es inevitable buscar aquí palabras, intentar descifrar estas marcas incomprensibles e inestables, y sin embargo altamente significantes. Estas huellas lingüísticas –¿poslingüísticas, acaso?– son los restos del pasado traumático que resisten el paso del tiempo y persisten en la materialidad de los lugares. Similares a las inscripciones habituales de cualquier sitio público (monumentos, escuelas) estos son, sin embargo, “los rastros que han quedado en las piedras en los lugares violentos” (Luttringer, 2006). Son el grito grabado, algo que no necesariamente tiene que ver con lo efable.

En su análisis sobre el rumor carcelario o “bemba”, Emilio de Ípola (2005) define la cárcel política como una máquina de desinformación que toma numerosos recaudos para garantizar su buen funcionamiento. Entre ellos sobresalen la requisita periódica de papeles escritos del detenido en su celda y el silencio obligado entre los detenidos de distintas celdas, pabellones o patios, así como entre detenidos y guardiacárceles. Sin embargo:

3 Incluso se pueden dejar pedidos online en el Muro de los Lamentos, que serán luego impresos y colocados en el muro, a través de http://english.thekotel.org/SendNote.asp?icon=1#_blank [Fecha de la última consulta: octubre de 2011].

4 Respecto del motivo de la escalera, Luttringer sostuvo que:

“La escalera tiene un significado muy fuerte, no sé por qué. La mayoría de la gente nunca fue torturada en el mismo piso. Todo el mundo cuenta que lo hacían subir o bajar la escalera. La escalera es muy traumática, porque es cuando te llevan a torturar. Cualquier sobreviviente sabe lo que esa escalera significa. Hay quiebres en el espacio, no sólo en el tiempo, en las primeras horas del secuestro. Porque ya estás vendada cuando entrás a esos lugares, y ya el espacio no es lo que vos conocés. No sé qué más decirte de las escaleras. La mayoría de la gente las subió y las bajó, sin verlas. Las escaleras tienen principio y fin: uno sabe si tienen 10 escalones o 20 o 30. Y mucha gente se acuerda de cuántos escalones tenían. Hay una cosa de saber que cuando el último escalón llega, sabés que te van a torturar. Creo que está ligado a cosas muy primitivas” (Luttringer, 2011).



Bajé alrededor de 20 ó 30 escalones, se oyeron cerrar grandes puertas de hierro. Supuse que el lugar estaba bajo tierra; que era grande, ya que las voces retumbaban y los aviones carreteaban por encima o muy cerca. El ruido era enloquecedor. Uno de los hombres me dijo: ¿así que vos sos psicóloga? Puta, como todas las psicólogas. Acá vas a saber lo que es bueno. Y empezó a darme trompadas en el estómago.

“Curiosamente (o, mejor dicho, lógicamente), en ese ámbito cerrado que lleva hasta el paroxismo las medidas para asegurar el desconocimiento y la desinformación más integrales, los mensajes proliferan. En ese mundo, donde los signos están prohibidos o rigurosamente controlados, todo es signo y mensaje: todo es inevitable y enfáticamente significativo. Y a su vez todo preso político se convierte, desde que se incorpora al medio carcelario, en un lector, un descifrador, un hermeneuta hipersensibilizado” (De Ípola, 2005: 29).

5 Respecto de la hipersensibilización ante los signos, es interesante el siguiente comentario de Beatriz Sarlo al referirse a la experiencia colectiva de *Punto de Vista en dictadura*: “Para nosotros en condiciones de dictadura, todo tenía una especie de valor simbólico, pero eso por las condiciones de dictadura, estas condiciones les ponen a quienes intentan una resistencia las mismas condiciones que Barthes describe en Fragmentos de un discurso amoroso para el amante. [...] Entonces, yo recuerdo que para nosotros todo era signo, con todo pensábamos que estábamos significando” (en Marcus, 2007).

Cada detenido es entendido así como un descifrador perspicaz⁵; cualquier posibilidad de adelantarse a lo que iba a suceder era tomada como una ventaja, por más fragmentaria que fuera⁶. Así, dentro del compartimentado espacio carcelario se produce la rápida circulación de numerosas bombas, que desafían y transgreden las implícitas reglas de la cárcel y ponen en evidencia sus puntos débiles. Incluso otro factor de control sobre los presos políticos es que las propias reglas de la cárcel se mantengan en su mayoría implícitas, contribuyendo al silencio general de la prisión. Según De Ípola, las bombas constituyen “el grado cero de la resistencia interna de los presos políticos a la desinformación erigida en sistema; la forma primera y más elemental de oponerse materialmente (y colectivamente) a la violencia de la incomunicación regimentada” (De Ípola, 2005: 59).

Aunque las marcas en los muros de los espacios de detención y tortura se diferencian del rumor carcelario (en principio, su producción no es necesariamente colectiva y su materialidad es –algo– menos perecedera), ambas han podido ser estrategias de los detenidos frente al silencio erigido como norma. Muchas de las inscripciones en los muros de los CCD conforman capas de sedimento presentes, aunque no visibles, en las paredes y están siendo descubiertas a lo largo del tiempo. En la actualidad, equipos de trabajo se encargan de relevar en los ex sitios de detención, por ejemplo en el Casino de Oficiales de la ex-ESMA (y también en Córdoba y en Rosario), las firmas y fechas que apenas se dejan ver en las paredes⁷ (Martínez, 2008). Los muros, convertidos en verdaderos palimpsestos, contienen las marcas que soportan y dan vida a la memoria. Y sus escrituras casi invisibles están siendo encontradas, descifradas y recuperadas para el relato del pasado.

Estos restos de textos y dibujos fotografiados por la cámara de Luttringer –rumorosos, anónimos– también apuntan al ya mencionado enmudecimiento instalado en gran parte de la sociedad durante el régimen represivo dictatorial y la pérdida de los marcos narrativos para procesar ciertos acontecimientos traumáticos, como la tortura y la desaparición, en la época democrática siguiente (Jelin, 2002). Dan cuenta de desfavorables contextos de habla y de escucha, que impiden que los testimonios afloren, que sean *decibles* y *audibles*. Cuando lo traumático vivido aún no sale a la superficie, y aunque la memoria sea aún subterránea, siempre hay fragmentos que logran manifestarse y que pueden anticipar el testimonio

6 Luttringer ha subrayado el poder que otorga ver debajo de la venda: “Normalmente no ves nada, pero cuando estás secuestrado y no tenés un guardia enfrente, lo primero que hacés es desajustarla para tener la posibilidad de ver tus pies. No te sirve para nada, no ves si llega un golpe, no ves nada, pero eso te da un poco de libertad. Te hace ganar terreno contra el torturador que tenés enfrente” (Luttringer, 2011).

7 Al acercarse al Casino de Oficiales –propriadamente, el área de detención y torturas de los secuestrados en el ámbito de la ESMA–, si se camina paralelo a Libertador en sentido a General Paz, aparece una torre de vigilancia. Aunque hay otras en el predio, ninguna es tan significativa como ésta, encargada de recibir a los vehículos militares que traían a los detenidos. Durante la dictadura, la garita franqueaba la entrada al lugar conocido como Selenio, cuyo nombre aludía a la cara oculta de la luna y funcionaba como clave de acceso a esa zona del predio. Como es sabido, muchas veces la lente atrapa lo que no vemos. En este caso, me ha tocado fotografiar el interior de la garita y advertir en la foto, con posterioridad, algunas inscripciones hechas a mano en las paredes internas de la torre: entre marcas lingüísticas ilegibles, sobresalía la palabra “infantería”. Por supuesto que esa palabra no fue escrita por los detenidos y posiblemente ni siquiera haya sido escrita durante la dictadura, pero el hecho es interesante como otro caso de escritura en las paredes y, en especial, porque evidencia los modos que tiene la cámara fotográfica para captar muchas veces aquello que al ojo le es vedado. [La crónica de mi visita y las fotografías pueden encontrarse en el Boletín N°18 del “Núcleo de Estudios sobre Memoria” del IDES (UNGS). Disponible en http://www.comunikas.com.ar/1110/news_detalle.htm#com6]

futuro. Tal como sugiere Nelly Richard en relación con la Escena de Avanzada chilena, las obras compuestas por fragmentos sueltos y desparramados confirman que la historia de los oprimidos es una discontinuidad. Y que “sólo una precaria narrativa del *residuo* fue capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las visiones centradas, de los cuadros enteros: una narrativa que sólo ‘deja oír restos de lenguajes, retazos de signos’, juntando hilos corridos y palabras a maltraer” (Richard, 2007: 124).

También los restos de lenguaje en estas obras de Luttringer ofrecen una narrativa histórica residual, indeterminada y fragmentaria que, de todas maneras, surge en un tiempo más intenso y abierto de memoria frente al anterior clima de silencio⁸. Numerosas memorias fotográficas (y cinematográficas, literarias, pictóricas, teatrales) se inician pasada la mitad de los años noventa, justo cuando algunos sucesos claves se dan lugar en nuestro país y reconfiguran –en diferente medida– el escenario de memoria, el horizonte desde el que se reactivarán las memorias sobre los hechos del pasado. Las palabras de Luttringer sobre su propia obra son elocuentes al respecto:

“He tardado dos años en querer mostrar *El matadero* [la serie se expuso en 1998], porque a mí también esas imágenes me resultan muy violentas. Por otro lado, si yo soy honesta conmigo misma, mi mundo interior es así, sé que la mirada que tengo sobre el mundo es esa. Por primera vez a pesar mío, mi interior está saliendo hacia afuera, es como que te sientes un poco desnuda ante los otros. *Tengo la sensación de que la fotografía me ha devuelto la palabra*” (Luttringer, 2006, subrayado mío).

Luttringer inscribe así sus primeras obras en un momento histórico que empieza a propiciar la posibilidad de tomar la palabra, de recuperar la voz, y de que sea reconocida, entre otras cuestiones silenciadas, la vida política de los desaparecidos. Sobre la relevancia de la fotografía como medio para empezar a dar testimonio y tomar la palabra, Luttringer refiere la importancia de una muestra de Adriana Lestido sobre mujeres presas con sus hijos. La muestra, que Luttringer vio al regresar a la Argentina cuando aún no era fotógrafa y tras 15 años de exilio, le permitió descubrir que podía hablar de su terrible experiencia como detenida desaparecida (en

8 Dos antecedentes insoslayables en este sentido son Juan Travnik y Res, quienes con sus fotografías han investigado durante los tempranos años ochenta algunos de los restos y las marcas de la dictadura en el espacio público. Por otra parte, el mismo Travnik ha sido profesor de fotografía de Luttringer.

un cautiverio que se prolongó por cinco meses y en los que dio a luz a su primera hija). En sus palabras: “Ahí hay un quiebre. Cuando yo vi esas fotos pensé: se puede hablar de lo que me pasó. Ahí descubrí que se podía hablar con fotografía del trauma. En esa época yo no lo llamaba trauma, lo llamaba recuerdos que te invaden, le ponía otros nombres” (Luttringer, 2 de agosto de 2011, entrevista personal). Unos años después de *El matadero, las imágenes de El lamento de los muros vienen a presentar esas voces acalladas, cuyos ecos rebotan aún en las paredes de los espacios de detención y tortura. Estas fotografías –que son también el testimonio de la experiencia de la artista– muestran los restos de otros testimonios en formas de lamento o de quejido inscriptos en la pared (contra el silencio). Y es así que la imagen puede empezar a dar la palabra: hace ver, hace saber.*

Por último, y como se ha mencionado, los restos de textos no son los únicos elementos lingüísticos presentes en la serie *El lamento de los muros* de Paula Luttringer, ya que un conjunto de frases en primera persona conforma también la muestra. Cada foto está acompañada por el testimonio de una mujer que estuvo desaparecida durante la dictadura. Las voces de las ex detenidas desaparecidas ofrecen desde fuera de los marcos un contrapunto a esas huellas difícilmente codificables que habitan en las paredes.

La analizada foto de los escalones lleva el siguiente testimonio:

“Bajé alrededor de 20 ó 30 escalones, se oyeron cerrar grandes puertas de hierro. Supuse que el lugar estaba bajo tierra; que era grande, ya que las voces retumbaban y los aviones carreteaban por encima o muy cerca. El ruido era enloquecedor. Uno de los hombres me dijo: ¿así que vos sos psicóloga? Puta, como todas las psicólogas. Acá vas a saber lo que es bueno. Y empezó a darme trompadas en el estómago (Marta Candeloro)⁹.

De una manera similar a como Pilar Calveiro (2008) entrelaza en su libro los testimonios de otros sobrevivientes sin partir nunca explícitamente de su propia experiencia pero evidenciando un conocimiento al detalle de la maquinaria represiva, Luttringer se vale de los testimonios de otras mujeres para narrar su historia. Hay en ambos casos un alejamiento del lugar de víctima y del lugar testimonial subjetivo; y un recurrir al testimonio de los otros para mostrar esa parte terrible de la historia y de sus biografías. Tal como sostiene Luttringer, “nunca me ha gustado usar como estan-

9 Marta Candeloro fue secuestrada en la ciudad de Neuquén el 7 de junio de 1977, y trasladada luego al Centro Clandestino de Detención La Cueva.

darle el hecho de estar desaparecida, para que sea reconocida mi fotografía” (Luttringer, 2006) y “no estoy hablando de mí, pero al mismo tiempo hablo de mí” (Luttringer, 2 de agosto de 2011, entrevista personal).

Ante la dificultad de narrar lo vivido, Luttringer se vale del testimonio del trauma de otras mujeres para presentar la historia y su historia –que haya elegido sólo a mujeres refuerza el hecho de que se trata de *su* historia–. La memoria del acontecimiento traumático, inexorable e incompletamente unida a la palabra, será necesariamente recreada y transformada en su pasaje a lo discursivo.

Ricoeur considera que el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la historia y la memoria, “aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas” (Ricoeur, 1999: 49). Según Dominick LaCapra (2005), elaborar el trauma es lo que permite escapar a la repetición anclada en el pasado, a partir de reorganizar los sentidos sobre lo vivido para reubicarse en la vida presente y futura¹⁰. El trauma, en tanto intransferible, se dice siempre y obligatoriamente en primera persona. A partir de esto, ¿qué nuevos reenvíos crean estos testimonios en primera persona que subrayan la singularidad del sujeto que ha experimentado la tortura? ¿De qué manera modifican a las fotos? Sin dudas, entablan un ida y vuelta entre cierta afirmación y claridad del testimonio –una claridad que no es tal, sino que admite huecos, cosas no dichas y fisuras– y la opacidad de la fotografía. El juego entre lo dicho y lo no dicho, entre palabra y foto, arma un conjunto que tiene más que ver con memorias subterráneas. “Es a la luz de estas zonas de sombra que es conveniente considerar la deformación, incluso la oscuridad, que caracteriza esos testimonios” (Pollak, 2006: 59). Luttringer no usa el testimonio para explicar la foto. Una vez que se lo ha leído, es más un clima o atmósfera de recepción de las fotos lo que se crea, no una descripción de lo que se ve (aunque haya un motivo que las aúna, en este caso, los

10 “La elaboración es un quehacer articulatorio: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora y hay puertas hacia el futuro” (LaCapra, 2005: 46).

escalones). El modo en que se relacionan es el del fragmento: dos partes diferentes puestas juntas para construir una nueva obra, ni plenamente clara ni caótica por completo. Fragmentos que hablan de una composición, de un todo abierto que sirve como mapa a medio camino entre lo decible y lo visible. Las palabras acompañan las fotos y expresan sin explicar. El testimonio deja oír el lamento de los muros, deja que persista como un rumor que ni siquiera los testimonios de las mujeres que han estado detenidas logran, desde el otro lado del marco, explicar ni aclarar¹¹.

Las palabras de Rancière permiten iluminar esta serie:

“...la imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. [No es reproducción sino alteración]. Y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos ‘ver’ lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice” (Rancière, 2010: 94).

La propia Luttringer establece la importancia de las palabras testimoniales en su dimensión fónica, en su forma y su sonoridad, más allá de lo que las palabras signifiquen. Prueba de esto es que cuando estas obras han sido mostradas en el extranjero y hubo que leer los testimonios a un público no hispanohablante la artista pidió que se leyeran primero en español, aunque el auditorio no las comprendiera. “Necesito dar mi voz, mi propia lengua, y luego compartir con ustedes en su idioma lo que pasó en mi país”¹². La palabra es más de lo que dice, ya que es el testimonio de alguien en singular y lleva sus marcas enunciativas, en donde pueden rasparse los rasgos identitarios e incluso sus fisuras.

El relato es motor de memorias y encargado del pasaje de la memoria individual a la memoria colectiva. Pero es también voz y grafía, sonido e imagen que pueden conducir al testimonio. La necesidad del testigo de mostrar y de decir aparece con fuerza en la

11 Primo Levi se ha referido también al lamento: “De hombres que han conocido esta privación extrema no podemos esperar una declaración en el sentido jurídico del término sino otro tipo de cosa, que está entre el lamento, la blasfemia, la expiación y el intento de justificación, de recuperación de sí mismos” (citado en Agamben, 2000: 25).

12 “I need to give my voice, my own language, and then share with you in your language what happened in my country”. Este testimonio ha sido extraído de: <http://www.dailyorange.com/2.8656/hometown-horror-1.1229232> [Fecha de la última consulta: septiembre de 2011] [Traducción propia].

serie de Luttringer. Incompletas e insuficientes, las palabras de las víctimas apuntalan desde afuera a la obra.

Aquí entonces las fotos –complejas huellas de lo real– muestran a su vez huellas lingüísticas y, como tales, se presentan incompletas aunque desbordantes de sentido. La letra funciona y se transmite más en la línea de la imagen y de las memorias subterráneas que como información explícita. La imagen fotográfica evidencia el grito y el quejido, la *phoné* donde aún no se articula lenguaje alguno pero que gracias a la fotografía ha comenzado su camino al testimonio. Rancière continúa la distinción aristotélica entre *phoné* –el grito o el ruido animal, que expresa placer o displacer– y el *logos* –la palabra humana, que expresa discernimiento–. “La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005: 15). Tanto el arte como la política podrían así comenzar a dar palabras allí donde sólo había ruido, y de ese modo dar sentido a estas “imágenes *sufrientes*, a la espera de una posible, de una futura legibilidad” (Didi-Huberman, 2008: 48).

Será en el vínculo entre imagen y escritura donde se pueda empezar la reconstrucción del sentido: en el pasaje de la materialidad cruda de una letra sin significado hacia la voz articulada del lenguaje significativo, la del testimonio. Es un esfuerzo por trazar la parábola inversa a la que plantearon los militares: ya no del discurso articulado a la materia bruta del chillido, sino de lo confuso e inarticulado del trazo y de la imagen a la palabra significativa, como proceso, además, anamnético. En este proceso, entonces, ciertas estrategias fotográficas ponen a la foto como mediadora, como operadora del tránsito entre la palabra y el quejido, entre la letra y el garabato, de la mancha a la escritura. La fotografía aparece aquí comunicando ambos mundos, el fondo de horror con la posibilidad de articular un discurso que dé forma, significación y, por tanto, posibilidad de superación del trauma y postulación de nuevas aventuras significativas. ✕

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos.
- Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Calveiro, Pilar (2008). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- De Ípola, Emilio (2005). *La bamba. Acerca del rumor carcelario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Didi-Huberman, Georges (2008). “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. En: Didi-Huberman, Georges; Pollock, Griselda; Rancière, Jacques; Schweizer, Nicole y Valdés, Adriana; *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Feld, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fortuny, Natalia (2012). *Memorias fotográficas. Estrategias de evocación del pasado reciente en la fotografía posdictatorial*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (UBA).
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Luttringer, Paula (2006). “La fotografía me ha devuelto la palabra”. En: *Hispanart*, Revista Cultural, n.º 22.
- Marcus, Cecily (2007). “En la Biblioteca Vaginal: un discurso amoroso”. En: *Políticas de la Memoria, Anuario del CeDInCi*, n.º 6/7: pp. 86-94.
- Martínez, Diego (2008). “Rastros de un pasado indeleble”, *Página/12*, 23 de julio.
- Nora, Pierre (1984). “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”. En *Les lieux de Mémoire, I*. París: Gallimard. [Versión en español inédita de Fernando Jumar].
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio: La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Ricoeur, Paul (1999). “La memoria herida y la historia”. En: *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Pp. 31-52.
- Salvi, Valentina (2011). *De vencedores a víctimas. Memorias castrenses sobre la represión en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.