

María Alejandra Pagotto (UBA-IIGG)

[alejandrapagotto@yahoo.com.ar](mailto:alejandrapagotto@yahoo.com.ar)

Natalia Taccetta (UBA-CONICET / UNA)

[ntaccetta@gmail.com](mailto:ntaccetta@gmail.com)

MESA 10 | Diálogos y polémicas entre la Escuela de Frankfurt y el Post-estructuralismo

[ezequielipar@conicet.gov.ar](mailto:ezequielipar@conicet.gov.ar)

Título de la ponencia:

**Imágenes del pasado: Walter Benjamin y Roland Barthes**

### **Mirar dos fotografías donde se entrecruza el arte, la historia y la política**

Desde contextos muy diversos Walter Benjamin y Roland Barthes se detuvieron sobre la significación cultural de la fotografía y sobre el modo en que era capaz de intervenir en la aprehensión del tiempo y el pasado. Benjamin abordó el inconsciente óptico de la década de 1930 desde lo que llamó la decadencia del aura hasta su función en la arena para la politización del arte. Por su parte, Barthes se interrogó sobre la imagen en su relación con la muerte y el tiempo, para lo que tematizó los conceptos de *studium* y *punctum* a fin de problematizar la singularidad de la expectación fotográfica, las potencialidades documentales de la imagen y la capacidad de la fotografía para guardar trazos de memoria. En ambos pensadores, aparece un interés común vinculado a la historia y el tiempo. Los dos se explayaron sobre la comprensión histórica y su relación con la imagen, a la vez que sobre su fuerza de evocación del pasado y hasta una suerte de doble valencia temporal, es decir, la de estar al mismo tiempo invocando pasado y presente. La potencia de la contingencia en Benjamin y el “esto ha sido” de barthesiano permiten volver sobre conexiones que permiten profundizar sobre la capacidad de la imagen para abrir afectivamente el presente.

A la luz de este cruce entre Benjamin y Barthes, se pueden incorporar también algunas de las ideas de John Berger, quien ofrece un marco general de reflexión teórico-social sobre la fotografía, que se desplaza del interés técnico o metodológico por el tratamiento de la fotografía para señalar el rasgo enigmático del fenómeno visual y su constitución como mensaje social. Esta caracterización del fenómeno fotográfico se fundamenta en dos usos de la fotografía: fotografías que pertenecen a la experiencia privada y otras que son utilizadas públicamente. A partir de esta distinción, por una parte establece el vínculo estrecho entre

fotografía y memoria social al apoyarse en que la fotografía es fijación de la apariencia del acontecimiento o del sujeto –huella-; y por otra parte, resalta que esas imágenes-huellas son una apariencia privada de su significado porque “la cámara separa las apariencias de sus funciones” (Berger, 2013:71). El significado depende de la comprensión de las funciones, y éstas sólo pueden ser narradas; pero las fotografías no narran por sí mismas. Es por eso que Berger advierte que las fotografías públicas tienen cierto rasgo enigmático porque ofrecen información de una experiencia vivida que no es propia ni del fotógrafo ni del espectador más que en términos de una memoria e historia sociales. El vínculo entre fotografía e historia conduce en el argumento de Berger a que en la fotografía de uso social se instale en el terreno del juicio de la historia, es decir, aquello que permanece para ser recordado.

Sin embargo, la cámara recoge imágenes que generalmente están destinadas al olvido en un mundo que se produce como espectáculo. Berger retoma la tesis de Susan Sontag sobre el protagonismo de las imágenes en el capitalismo y su capacidad para asimilar cualquier fotografía. En este punto, se instala la pregunta por la capacidad de lucha y resistencia que ofrecen algunas imágenes en términos de la memoria política. Las fotografías que son un mensaje social, contienen la indicación de un “-Mira” que se presenta como una potencial crítica. Si el observador contemporáneo asumiera esas imágenes como parte del proceso de su propia historia, esas fotografías adquirirían un contexto vivo, como lo tienen las fotografías personales. De este modo, concluye Berger que se trascendería la distinción entre los dos usos de la fotografía, y otro uso socio-político de las imágenes sería posible: una memoria histórica por alcanzar.

Esta práctica alternativa de la fotografía podemos encontrarla en dos fotógrafos argentinos con desempeño en el periodismo gráfico: Adriana Lestido (Buenos Aires, 1955) y Eduardo Longoni (Buenos Aires, 1959). En particular, el corpus de análisis elegido para este trabajo son dos fotografías de las Madres de Plaza de Mayo tomadas en el año 1982, que permite visualizar el potencial crítico que puede tener la imagen fotográfica y sus vinculaciones con la memoria socio-política reciente. Asimismo, la superposición de lecturas singulares sobre estas dos imágenes sobre la misma temática, tomadas el mismo año, reproduce el funcionamiento radial de asociación de imágenes propio de la memoria.

Si bien Berger no tiene una metodología detallada para proponer en el tratamiento de las imágenes ofrece un principio de enfoque que es de gran utilidad: “... las palabras, las comparaciones y los signos [...] han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa.

Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos” (Berger; 2013:84).

Es así que se vuelve relevante una reflexión sobre el vínculo entre fotografía e historia, de algún modo como un caso de la relación entre arte y política. De algún modo, las páginas que siguen pretenden ser un ejercicio sobre dos miradas, que subrayarán el carácter abierto que la fotografía ofrece en su acceso al pasado y los diversos modos de establecer el diálogo teórico entre Benjamin y Barthes acerca de la fotografía.

Las dos imágenes seleccionadas están a contraluz de la producción que los medios de comunicación de la época hacían de las madres de desaparecidos. El 30 de abril de 1977 un grupo de madres deciden unirse y acompañarse en sus experiencias de soledad y dolor para transformarlas en lucha por la búsqueda de sus hijos. Se conocen al deambular por los lugares de detención y compartir la negativa displicente de los despachos institucionales. El coraje de ese conjunto de mujeres desafía el miedo y enfrentan la violencia del terrorismo de Estado produciendo una acción política con sentido novedoso y único en la historia. Sus cuerpos irrumpen en el espacio público, persisten de pie en la plaza, giran en ronda para sacudir las cadenas del poder exterminador y silenciador. Sus repertorios de acción aparecen en ruptura no solo con la historia social, sino también con las historias personales de mujeres cuya experiencia se reducía al espacio doméstico.

Las imágenes cuentan una lucha que permanece abierta con la consigna “Aparición con vida”. Esta consigna resiste a las respuestas burocráticas de sepultar un proyecto político sostenido por sus hijos, de resarcimiento económico, de las exhumaciones y homenajes póstumos. Esa consigna condensa la inconformidad presente en un modo de acción política caracterizada por el desparpajo y la creatividad que hizo de la vulnerabilidad de esas mujeres una fortaleza potencialmente inquebrantable<sup>1</sup>.

## **Madre coraje**

---

<sup>1</sup> Para leer una breve reseña de la historia de las Madres de Plaza de Mayo, se puede visitar el sitio <http://www.madres.org/>



Título: *Madre e hija de Plaza de Mayo*, 1982. Crédito: Adriana Lestido, disponible en: <http://www.adrianalestido.com.ar/>

En 1982, durante las primeras movilizaciones públicas en reclamo por las desapariciones, Adriana Lestido (Buenos Aires, 1955) saca una de sus primeras fotos como periodista gráfica. Se trata de *Madre e hija de Plaza de Mayo*, fotografía que se convierte en ícono de la escena política de transición.

El grito de la madre y la hija irrumpen en las montañas de ruinas que se acumulan detrás de ellas. La fotografía las aísla aunque el fondo tiene alguna nitidez y pueden leerse bastante bien las consignas y los nombres en los carteles. Sin embargo, son la interrupción de un *continuum*, esto es, acontecimiento, violencia, contingencia, efecto. Observando la imagen se pueden saber algunas cosas: hace calor, las dos tienen los hombros descubiertos y el simbólico pañuelo en la cabeza; las dos fruncen el seño por la mueca del grito y aprietan el puño en señal de protesta. Están rodeadas por otras muchas mujeres y junto con ellas, los carteles, las pancartas, las fotografías, otros gritos y más desapariciones. Se alejan de las convenciones de la representación de la víctima; se las ve aguerridas, resistentes. Hasta aquí el *studium* barthesiano.

Entre el *spectator* y el *spectrum*, el *operator* Lestido. Esta figura barthesiana supone asumir la emoción de quien sorprende un instante de realidad a través del objetivo de la cámara. Además, implica instaurar una narrativa en la que la foto se inserta: posiblemente una en la

que la niña se pierde con su corta estatura entre la multitud de mujeres y entonces se sube a los brazos de su madre para gritar desde más alto.

Una lógica de pasado/presente permite leer la imagen. Lo central es sin duda el reclamo por la ausencia, pero la imagen no se agota en esta descripción. De algún modo, ni siquiera parece la típica madre que reclama por su hijo o su esposo; es evidentemente menor que el promedio de las madres que gritaban entonces. En efecto, Blanca Freitas reclamaba la aparición con vida de su hermano.

La imagen se mueve en la lógica del desaparecer –vinculado al pasado- y el aparecer –relacionado con el presente de resistencia y lucha. Sin embargo, ¿de qué presente “habla” la fotografía? ¿Sólo de 1982? ¿Cuál es la potencia de actualización de esta imagen?

Lestido interviene poco, no las captura de frente, no miran a cámara; es imposible calcular la distancia de la toma; podría ser la sofisticación de una lente la que las vuelve nítidas y cercanas. El *spectrum* podría estar lejos, cerca, podría ser un reflejo o un espectro. Pero de ninguna manera invisible. La potencia simbólica de la imagen presentifica a todas las madres y a todas las hijas, a todas las mujeres que luchan, incluso a todos los hombres que protestan. La fotografía desarticula la idea de una narrativa única que tiene en esta imagen un punto de origen. Hay una actualidad en la fotografía que escapa al contexto; hay una potencia que no ha dejado de reescribirse. ¿Por qué gritan estas dos mujeres hoy?

En un breve ensayo sobre la fotografía, Siegfried Kracauer decía que “si bien el tiempo no está fotografiado (...) la fotografía misma es una representación del tiempo” (Kracauer, 2008: 21). De algún modo le da a la imagen la duración de los elementos que la conforman en un continuo espacial que alberga la marca temporal de un instante. En efecto, siguiendo a Georges Didi-Huberman es posible asumir el carácter netamente temporal del análisis sobre las imágenes: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2006: 11), dice. Pero, ¿qué clase de tiempo?

La imagen de Lestido captura los gritos que irrumpen en el cuadro. Como pensaba Kracauer, la foto se descompone en despojos, en puntos que sólo van a reunirse en un instante. En este sentido, se comprende su afirmación sobre el tiempo fluyente de la fotografía, que hace que el significado se modifique de modo permanente. Esto no significa que la imagen de Lestido no documenta un acontecimiento –sin duda lo hace-, sino que no se clausura en esa significación para convertirse en acontecimiento que reabre la historia a relatos múltiples y estratos de tiempo superpuestos –como querría Koselleck.

El tiempo de la imagen es aquel en que presente y pasado se reúnen. Encierra la doble valencia de actualidad e inactualidad como quería Benjamin, donde el presente no deja de

reconfigurarse y lo propio del pasado es ir haciendo de la imagen algo pensable en una “construcción de memoria, cuando no de la obsesión” (Didi-Huberman, 2006: 12). Frente a la imagen, parece posible pensar cierta condición efímera de la expectación que exige pensar que “la imagen a menudo tiene más de memoria y porvenir que el ser que la mira” (2006: 12). Es decir, la imagen conjuga diversos tiempos y es por ello que no es claro cómo pararse frente a ella, cómo interrogarla y comprender su historicidad.

Didi-Huberman propone la tarea de tirar abajo el principio fundamental del historiador ingenuo, es decir, el no “proyectar” realidades de un tiempo actual sobre realidades pasadas intentando comprender las imágenes en una concordancia eucrónica. Su idea, en efecto, consiste en no rechazar el anacronismo, dado que le atribuye la capacidad de “atravesar todas las contemporaneidades”, reubicando a la imagen en una temporalidad que no rehúye de nuevas asociaciones y contextos.

Esta descontextualización –o recontextualización- permite acercarse al pasado para trazar constelaciones temporales que escapan a la linealidad y la homogeneidad y se apoyan en la discontinuidad de permanentes presentes y, para decirlo con Walter Benjamin, de permanentes “ahoras”, que Proust y Benjamin llamaron “memoria involuntaria”.

La imagen de Lestido encierra el reprimido que retorna. De su dimensión representativa innegable proviene su capacidad de jugar con el tiempo, desafiando las normatividades de los sentidos históricos sumisos al progreso. El punto de vista anacrónico con el que mirar esta foto está en el anuncio benjaminiano de la “imagen dialéctica”, pues no pretende un monopolio de la verdad histórica, sino que habla de imágenes fugaces con las que apenas “dar su fisonomía a las cifras de los años” (Benjamin, 2007: 478). Y que corre el riesgo de no ser comprendida por su época.

Así pensada, la imagen del pasado se asemeja a la experiencia atenta a las interrupciones y la contingencia. Contrariamente, someterse al *continuum* homogéneo y vacío implica resignarse a una concepción dominante del tiempo, a una lógica eucrónica del documento y la imagen y, con ello, el acuerdo en torno a la imposibilidad de alguna emancipación. Una hermenéutica de la fotografía que problematiza la noción de documento en estos términos permite pensar una noción de historia que atiende a la contingencia y no a la continuidad de la cronología que, ideológica y políticamente, se homologa en Benjamin a la idea de un fundamento racional, de un progreso continuo e infinito.

A la idea de progreso, Benjamin contrapone una conciencia revolucionaria que quiebra el tiempo homogéneo y vacío, que hace sobresaltarse al *continuum* de la historia. Al instante vacío le opone un “tiempo-ahora” (*Jetzt-Zeit*) como detención mesiánica del acontecer. Lo

que acontece es la nueva cronología como una transformación cualitativa del tiempo, una *cairología*, que no pueda ser reabsorbida por el *continuum* y que a la historia y el arte le tocan narrar. La foto de Lestido amenaza el presente, lo interroga con una imagen actual, con un pasado no petrificado que se vuelve presente cada vez. No es una imagen fija. Su aparición en un instante señala la fragilidad y la potencia que se adueñan del pasado y la memoria, que captura el presente para reconfigurar el pasado.

Cuando el relato es el de los vencidos, todas las narraciones son frágiles, podría decirse con Benjamin. De ahí la necesidad de trabajar para esa reconfiguración del pasado y hacer evidente que el relato sobre la historia es tan disputable como una imagen.

En la tesis V de *Sobre el concepto de historia* (1940), Benjamin imagina cuál es el tipo de historiador que puede redimir el pasado. Parte de homologar la realidad del pasado y el texto sobre el pasado, es decir, el conocer y hacer (el relato de) el pasado para explicitar que el pasado se presenta como un discurso a redescubrir que exige su participación activa y política. Es ese encuentro entre pasado y presente lo que Benjamin denomina “imagen dialéctica”. En la búsqueda del texto del pasado, no se ha de descansar en las lecturas canónicas, donde sólo es posible encontrar la palabra del vencedor:

En lugar de concebir el tiempo como un conjunto de formas o conjuntos (pasado, presente, futuro) que arrojarían unos conocimientos bien establecidos, la historia es un conjunto, sí, pero de ideas fragmentadas, de conocimientos perecederos, ya que están sometidos a nuevas iluminaciones. Nunca agotamos el pasado y cuando creemos haberlo atrapado definitivamente, se nos escurre de entre los dedos. (Reyes Mate, 2009: 111)

Se conoce el pasado cuando se atrapa un punto que se vuelve presente. En esta operación, el sujeto tiene una incidencia fundamental para dar cuenta de la cual Benjamin recurre a la imagen de la fotografía. En los apéndices de las *Tesis*, lo explicita del siguiente modo:

(Si se quiere considerar la historia como un texto, vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible: “Sólo el futuro tiene a su disposición reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles. [Ms-BA 470] (2007a: 61)

Cuanta más y renovada luz se arroje sobre el pasado, más se conoce el presente. Para ello es necesaria una cierta disposición del sujeto historiador y revolucionario que quiere efectivamente ir a buscar al pasado algo nuevo y no la confirmación de un estado de cosas. En este sentido, en la tesis VI, aparece una de las notas centrales que implica no conocer el pasado “tal como verdaderamente fue”, sino asumir que sólo es posible articularlo históricamente en “un recuerdo tal como éste [el pasado] relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2007: 25). De lo que se trata es de “atrapar una imagen del pasado tal como ésta

se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro” (2007a: 25-26), que es para Benjamin entregarse política e históricamente como instrumentos de la clase dominante. Si pensamos nuevamente en la foto de Lestido, no dejaría a salvo al hermano desaparecido y haría inútiles los gritos de las mujeres que lo esperan.

La tesis VI rechaza la concepción historicista y positivista de la historia que intenta acercarse al pasado “tal como verdaderamente fue”. Esta frase alude indudablemente a Leopold von Ranke (1795-1886), historiador alemán del siglo XIX, considerado el representante más prominente de la historiografía científica. El método de Ranke involucra el estudio riguroso sólo de documentos entre los que no cuenta obras culturales de la época como la literatura o el arte. Es el pasado el que “habla”, mientras que el historiador no tiene voz, sino que aspira a acceder a los hechos “reales” que, para Benjamin, ratifica las versiones oficiales, es decir, la de los vencedores de la historia (reyes, papas, emperadores). Para los oprimidos –Benjamin, el sujeto histórico–, el surgimiento de una imagen del pasado acontece bajo amenaza, pues intenta desarmar la mirada cómoda sobre el pasado que caracteriza a la historia progresiva. Propone interrumpir el conformismo para hacer que la historia de los vencidos tenga la esperanza de vencer. En este contexto, vencer para los oprimidos implica desvelar la historia de derrotas catastróficas (Löwy) que identifica hasta su contemporaneidad. Hay que hacer aparecer –crear las condiciones para que aparezca- la constelación salvadora de un pasado/presente.

Benjamin se vale de la remisión a otro historiador positivista para explicitar su crítica al historicismo. “Fouquet de Coulanges le recomienda al historiador que quiera revivir una época que se quite de la cabeza todo lo que sabe del curso ulterior de la historia” (Benjamin, 2007: 26). Con esta mención, refuerza que el pasado sólo puede ser comprendido a través del presente aunque su imagen verdadera es efímera. Esto funciona metodológicamente, pues “Mejor no se podría identificar al procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía” (2007a: 26). Aquí aparece la *Einfühlung*, la “identificación afectiva” (Löwy). El historicismo se identificó con los vencedores (en la lucha de clases, no sólo en las guerras) y el origen de la empatía está en “la apatía del corazón, la acedia, que no se atreve a adueñarse de la imagen histórica auténtica, que relumbra fugazmente” (2007a: 26-27).

Michael Löwy asegura que la acedia es un término latino que refiere a la pereza del corazón y lo equipara con la melancolía. ¿Cuál es el vínculo entre ambos? En *El origen del drama barroco alemán*, la acedia aparece conceptualizada como “el sentimiento melancólico de la omnipotencia de la fatalidad, que despoja de todo valor a las actividades humanas y, en



consecuencia, lleva al sometimiento total al orden de cosas existente” (Löwy, 2005: 82-83). Lo que para el barroco alemán representa el cortesano barroco, sumiso y traidor, para la historia es el historiador conformista, que se identifica con los poderosos y con el orden establecido. Foucault de Coulanges es el equivalente. Por eso se vuelve una obligación del escritor revolucionario “cepillar la historia a contrapelo” (2007a: 28). De algún modo volver a mirar la fotografía no para confirmar su potencia como documento, sino para activar su fuera de actualización, su capacidad para reenviar la mirada sobre las mujeres contemporáneas.

En la metáfora benjaminiana, es posible identificar una doble significación: histórica en tanto trata ir en contra de la interpretación de la historia que identifica el punto de vista de los opresores; política en la medida en que la revolución que redimirá interrumpiendo la lógica aceptada quiebra el curso de la historia. Esta idea da cuenta del “pesimismo revolucionario” típicamente benjaminiano, que no se homologa con la “pereza del corazón” que encuentra en el melancólico del barroco.

Benjamin parece convencido del potencial transformador de las imágenes, tal como lo atestiguan *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y *Pequeña historia de la fotografía* (1931). Aquí le atribuye a la imagen la doble valencia temporal, su capacidad de invocar presente y pasado: “la historia se descompone en imágenes, no en historias” (Benjamin, 1987: 64).

En *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin produce varias operaciones: en primer lugar, configura una valoración cualitativa del tiempo, es decir, no-acumulativa como en la historia historicista, sino ligada a la deliberada interrupción del *continuum*; en segundo lugar, el devenir de los acontecimientos se convierte en un advenir, pues no son esperados ni supuestos, sino que irrumpen. Por otro lado, el continuismo historicista cede su lugar a la heterogeneidad y la diferencia que marcan el destino político de la historia. La cita, la ruina, la remembranza y la fotografía se convierten en los operadores históricos que permiten una hermenéutica del pasado que tensiona la posibilidad y la existencia, la forma y el contenido, pues las imágenes dialécticas “no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica” (Weigel, 1999: 14). Las imágenes del pasado pueden ser captadas bajo una luz que les permite desvelar el pasado silenciado para redimirlo, desmitologizándolo, sacándolo de la parálisis. El movimiento de la historia sigue la misma lógica no lineal que la de la fotografía. Con su instante congelado, interrumpe la continuidad y se instala entre el movimiento y la detención, instaurando antes presencia que presente.

En la imagen de Lestido, la sincronía entre el presente y el pasado produce una suerte de reconfiguración de la historia a partir de los fragmentos, más afín a la idea de collage que a la

de continuo. En este sentido, puede pensarse la legibilidad de la historia bajo la idea de “constelación”, es decir una trama en la cual el pasado se salva preservándose en el presente, pues el pasado deposita imágenes.

¿Cómo pensar la agencia de esta constelación plasmada en la imagen?

En el texto sobre la obra de arte, Benjamin aborda la relación entre arte, técnica y política arengando, naturalmente, a la “politización del arte” en el epílogo, guante que recogerá en alguna medida toda su obra tardía.

Algunas notas del *Libro de los pasajes* y el escrito sobre el surrealismo, permiten pensar que el *dictum* apuntaba a despertar del onírico mundo capitalista y la perversa idea de historia que le es funcional. La noción de “inervación corporal colectiva” y la fascinación de Benjamin por el poder mesiánico de la destrucción permiten pensar las claves del vínculo entre arte y vida que el autor veía en los años treinta y con el cual volver a la imagen de Lestido.

En el texto sobre el surrealismo, la problemática aparece a partir de cierta ambivalencia respecto de cómo comprender las implicancias políticas del movimiento surrealista. “Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución” (1999: 59), dice Benjamin y con este lema propone una articulación entre el impulso anarquista de la revuelta y una preparación metódica de la revolución. Es sabido que el encuentro con Brecht abre para Benjamin la posibilidad de abandonar sus inclinaciones anarquistas para pasar a una concepción de la relación arte/política en términos de una utilización funcional y política del arte para sumarse a las filas de la lucha de clases.

Por su parte, “El autor como productor” se detiene sobre los modos en que el autor se vincula con sus medios de producción, esto es, con la técnica. No implica una “merca renovación espiritual, tal y como la proclaman los fascistas, sino que habrá que proponer innovaciones técnicas” (Benjamin, 1999b: 119). El objetivo en este texto es demostrar el carácter organizativo que la praxis debe tener sobre los medios. Lo que implica, no sólo la propaganda, porque una sola “tendencia” no es suficiente, sino el acompañamiento de una “actitud” que el autor explicita a través de su obra. De modo que el autor debe prescribir una actitud hacia la dominación y transformar los medios técnicos. Estos medios debían tender a la transformación intelectual de los lectores (o espectadores). Este modelo lo encuentra en el teatro épico de Brecht en tanto impide la compenetración afectiva, deconstruye los modos de expectación hegemonizados y produce una “transformación funcional” (p. 125). Es la técnica teatral (en Brecht) la que puede, efectivamente, transformar a los espectadores. Ahí está el núcleo fundamental del modo en que piensa las potencialidades políticas del arte.

## Violentas ausencias



Título: *Madres de Plaza de Mayo reprimidas por la caballería en plena dictadura militar*, 1982. Crédito: Eduardo Longoni, disponible en: <http://www.eduardolongoni.com.ar/>

Eduardo Longoni se desempeña dentro del ámbito del fotoperiodismo y toma en 1982 la fotografía que lleva el siguiente pie: “*Madres de Plaza de Mayo reprimidas por la caballería en plena dictadura militar*”, la misma se inscribe en una serie de imágenes que se compilaron en un libro que se tituló *Violencias. Argentina 1980-2003*, publicado en 2006 por la Secretaría de Derechos Humanos de la Ciudad de Buenos Aires.

El libro recopila imágenes del periodo mencionado en el título hiladas por el rasgo de violencia política en particular durante la década del 1980 (Sendas imágenes de los militares argentinos, de la represión a las Madres de Plaza de Mayo, de la Guerra de Malvinas, de la represión en Campo de Mayo, del Levantamiento Carapintada, Disparos contra una Manifestación Obrera, La Tablada) a manos de la represión del Estado; y luego las referidas a las otras dos décadas, una vinculada al terrorismo (El Atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina) y las otras a la represión de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001.

El conjunto de esas imágenes del pasado sostienen un gesto de denuncia de lo ocurrido y son la producción de documentos históricos para la crítica social que combate el olvido y las imágenes producidas como espectáculo propias del capitalismo contemporáneo. Esta función crítica de las fotografías de Longoni adquieren su potencialidad política en la medida en que puedan ser restituidas al contexto de la experiencia social, de la memoria social y evidencien su “carácter decisivo de aquello que *fue* y *es*” (Berger; 2013: 82). La construcción de ese contexto, sugiere Berger, es un contexto narrado: la narración de un tiempo que se hace histórico cuando es asumido por la memoria y la acción sociales.

La fotografía de Longoni evidencia esto-ha-sido pero simultáneamente produce la elaboración de un doble en la imagen, pero donde el referente de la imagen se obstina en estar siempre presente. Sin embargo pertenece a un hecho ocurrido en el pasado y entonces la fotografía siempre se emparenta con la muerte. Ese referente no es falseado en su materialidad corporal, y esto nos obliga a hablar o trabajar siempre sobre una tal foto y no sobre la fotografía en general. Esa foto que el operador, es decir, el fotógrafo exitosamente la convierte en algo valioso para ser mirado. El marco de trabajo que propone *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barthes; 2011) hace del espectador un agente que lleva adelante una práctica compleja donde el mirar es un hacer y una experimentación, que se enfrenta a una presión que es la de lo indecible que quiere ser dicho en la foto, por la foto y de la foto. Esta práctica compleja del espectador fotográfico, frente a una imagen que es pensativa, que da a ver pero no puede decir por sí mismo, requiere la identificación de los dos elementos que Barthes propone para enfrentar lo que quiere ser dicho y lo que inquieta en la foto pero que finalmente se muestra como una realidad intratable. Nuevamente nos referimos a la distinción entre *studium* y *punctum*.

Desde el trabajo codificado culturalmente del *studium* la fotografía de Longoni nos permite a los espectadores participar de un cuadro histórico que se nos ofrece como documento. Por tratarse de una fotografía de prensa tiene un pie de foto que produce su propio efecto narrativo. Es decir, la foto registra una escena de represión por parte de la caballería hacia un grupo de Madres de Plaza de Mayo. Es de interés detenerse en que el pie dice “en plena dictadura militar”. Esa noción de plenitud nos conduce a pensar en el despliegue y la fuerza que tenía el aparato represivo. Este elemento textual se refuerza mutuamente con la elección del encuadre por parte del fotógrafo. La fotografía está partida, hacia la derecha del cuadro la plena presencia de la violencia y la represión en la figura del caballo montado por el soldado. El caballo es la presencia de la bestia, del poder devorador y su violencia aplastante sobre la

precariedad del cuerpo de las dos mujeres. Esa precariedad corporal remite a todas las víctimas del terror.

Hacia la izquierda del cuadro, se pueden visualizar sólo dos Madres. El fuera de campo nos hace pensar que hay más mujeres pero el encuadre ubica a dos acorraladas contra el propio marco de la foto y detrás de ellas más caballos y soldados. Una de las mujeres lleva en su cabeza el emblemático pañuelo blanco y su boca está abierta de modo tal que parece estar gritando. Mirar su boca entreabierta conduce al espectador a reponer la sonoridad de la escena probablemente marcada por gritos, el relinchar de los caballos y el choque de las herraduras metálicas sobre el asfalto de la calle. Esa mujer que aparece arrinconada contra el límite izquierdo de la foto sostiene una bandera cuya consigna no se puede visualizar. La bandera envuelve su cuerpo, y el espectador puede atreverse a pensar que de algún modo la protege y la fortalece al modo de una armadura. Es la presencia de esa bandera-armadura el índice de la presencia del accionar con pleno sentido político. La otra mujer la abraza lateralmente. La posición corporal de esta segunda mujer, que no lleva pañuelo, parece darle la espalda al caballo que va hacia ellas y al mismo tiempo ella misma parece ser escudo de protección de su compañera. Esa mujer que le da la espalda -o al menos mira de reojo- a la máquina destructiva caballo-soldado, es de algún modo el ángel de la historia de las tesis de Benjamin.

Benjamin piensa la historia a partir de la imagen. El hecho fotográfico producido por Longoni muestra una perspectiva histórica de un momento catastrófico o de estado de excepción (Benjamin; 2007). La obra fotográfica en sus vínculos con la historia como la piensa Benjamin puede asumir una función política no sólo fascista sino también revolucionaria. Cuando estamos frente a fotógrafos que politizan la estética, la tarea del intelectual crítico consiste en analizar el entramado de relaciones sociopolíticas presentes en la producción artística y asumir una posición responsable frente a esa imagen (Cadava; 2014).

Las madres se encuentran en una condición de fragilidad, de vulnerabilidad; pero al mismo tiempo se cobijan entre sí, se amparan, están de pie embanderadas repudiando y denunciando una política de exterminio. Las emociones que afectan a quien mira la foto desde cierta familiaridad con el saber histórico de lo ocurrido en la última dictadura en la Argentina, probablemente estén asociadas a la condición vulnerable de la vida, al miedo y al aturdimiento.

La línea imaginaria que parte en dos la fotografía está constituida por un hueco donde adquiere plena contundencia el asfalto de la calle. El centro de la foto está vacío. El centro de

la foto es la ausencia. Es el *punctum* de la fotografía de Longoni. El hueco central de la foto es el detalle azaroso que atrae al espectador, que lo punza y lo hace vibrar. Es el detalle involuntario que provoca una expansión retórica (Barthes; 2011). A ese centro de ausencia, que es la desaparición de los hijos y de los nietos -que es la desaparición de toda una generación-, sólo se accede de un modo afectivo y sale de la foto más allá del campo. El punto enigmático de la foto es ese hueco, tajante e ilocalizable, como la herida de la historia de nuestro país provocada por las violentas ausencias de los desaparecidos.

### **A modo de cierre**

Benjamin y Barthes nos recuerdan que la fotografía es un instante detenido e intempestivo. La cámara de Longoni del mismo modo que la de Lestido fijaron un momento de la historia, y permiten que desde sus imágenes accedamos a un pensamiento y a una emoción que son eminentemente políticos. Ambas fotografías son una práctica política y estética que interrumpe el flujo de la historia, para contar la historia de los ausentes que aún luchan en las Madres fotografiadas, como un exceso o límite de cualquier representación.

Hacia el final del ensayo sobre el surrealismo, Benjamin recurre a la “inervación colectiva” a fin de pensar alguna salida para el estado de ensoñación capitalista, posibilitando el encuentro del cuerpo y la imagen. Es en esta interpenetración donde Benjamin encuentra que hay una tensión revolucionaria posible, que se puede pensar como el encuentro entre la acción política y la revolución como descarga de un deseo atrapado en los entramados del sueño. Se trata, en definitiva, de pasar de la contemplación a la praxis. Sin embargo, esto implicaba una serie de “pasos previos”, como el de desmontar la mitificación de la sociedad moderna, una superación por medio de una “política poética” que ponga fin a la “poética política” del capitalismo.

La inervación<sup>2</sup> refiere a un “proceso neuro-fisiológico que media entre lo interno y lo externo, lo físico y lo motor, lo humano y lo mecánico” (Hansen, 1999: 313). Su función sería la de operar como un antídoto al efecto de adormecimiento. Al respecto, Buck-Morss sostiene que “inervación” se asocia a una recepción mimética del mundo exterior, que permite fortalecer el aparato perceptivo, a diferencia de la parálisis que ocasiona el resto de la cultura. La inervación permitiría, entonces, recuperar la capacidad para la imaginación y la acción. Le da

---

<sup>2</sup> Esta noción sólo es abordada en las dos primeras versiones del ensayo sobre la obra de arte. Luego aparece como “excitación”.

al individuo alienado la posibilidad de instalarse poéticamente en la búsqueda de alguna salida posible. Sin negar el diagnóstico de la reproductibilidad técnica, Benjamin encuentra de este modo la forma en que se pueda utilizar políticamente la técnica y el arte a fin de sustraerse a la estetización fascista de la vida.

Los gritos de Freitas son la salida del silenciamiento. Los de Lestido, el canal por el que comenzar la acción política. La intervención colectiva de esa marcha es la de otras marchas y otras mujeres que respondieron a la dominación con el cuerpo y la voz, inaugurando un tramo de tiempo en la continuidad, un instante de vida en la muerte, la discontinuidad en el todo y el *punctum* en la historia. El centro vacío de la instantánea de Longoni que narra la violencia, pone en primer plano el por qué de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Mientras imágenes como las de estos dos fotógrafos se reproduzcan ofreciéndose a nuestra mirada tendremos el soporte de nuestra memoria social al servicio de la verdad y la justicia.

### **Bibliografía consultada**

Barthes, Roland (2011) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.

Benjamin, W. (1987), “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (1999), “El surrealismo. *La última instantánea de la inteligencia europea*, Madrid, Ed. Taurus.

Benjamin, W. (1999b), “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (2007), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

Benjamin, Walter (2007a), *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*, Buenos Aires, Ed. Piedra de Papel.

Berger, John (2013) *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

Cadava, Eduardo (2014) *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Buenos Aires, Palinodia.

Didi-Huberman, G. (2006), “Apertura”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Hansen, Miriam (1999), “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street” en *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 2, pp. 306-343, Chicago, Chicago University Press.

Kracauer, S. (2008), “La fotografía”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa.

Löwy, M. (2005), *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

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

Sontag, Susan (2010) *Sobre la fotografía*, Barcelona, De Bolsillo.

Weigel, S. (1999), *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Paidós.