

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky²¹

Natalia Fortuny (UBA - CONICET)

Resumen

Se analizan aquí dos series de obras de Marcelo Brodsky caracterizadas por la inclusión de la palabra en –o alrededor de– fotografías que evocan la ausencia y la represión dictatorial. ¿Qué relaciones pueden construirse entre las memorias del pasado traumático reciente y unas imágenes fotográficas que se presentan unidas al discurso escrito?

Palabras clave: Fotografía – Memoria – Dictadura – Testimonio.

Keywords: Photography – Memory – Dictatorship – Testimony.

En el *Teeteto* de Platón, Sócrates dice que la memoria es de algo y de algo que se ha aprendido o percibido: usa la imagen de la marca o huella dejada por un sello en el bloque de cera del alma (la memoria como rastro presente de una cosa ausente) {191c-192d} (Platón, 2000: 270 y ss.). Aristóteles, en su tratado *De memoria et reminiscencia*, continúa este pensamiento explicitando que la memoria es memoria de algo del tiempo pasado. Allí distingue los dos conceptos de *mneme* –memoria, evocación simple, pasiva– y *anamnesis* –reminiscencia que supone el esfuerzo del recuerdo, un ejercicio de búsqueda voluntaria, el pasaje al acto del recuerdo que está en potencia. La

²¹ Este texto forma parte de uno de los capítulos de la tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (UBA) –en proceso– sobre fotografía argentina y latinoamericana artística posdictatorial, donde continúo lo trabajado en la tesis de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES/UNSAM). En el capítulo dedicado a las relaciones entre palabra y fotografía se estudiarán, junto a las dos series de Brodsky, las obras de los siguientes artistas: Paula Luttringer, Pedro Camilo Pérez del Cerro, Gerardo Dell’Oro, Martín Acosta e Inés Ulanovsky. Una versión ligeramente modificada de este texto fue presentada a la mesa: “Fotografía, cine y teatro: representando la violencia política y la dictadura” de las *Vº Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 22 al 25 de junio de 2010.

reminiscencia, que además ocurre después de la memoria, pertenece a la imaginación, pues lo que trae son imágenes: “La prueba de que es una afección del cuerpo y de que la reminiscencia es la búsqueda de una imagen en tal estado es que algunos se inquietan cuando no pueden recordar” {453a 15} (Aristóteles, 1995: 135). Este traer voluntariamente la presencia de una ausencia a partir de un trabajo con imágenes distinguirá a la reminiscencia aristotélica, subrayando desde el principio las relaciones estrechas entre la tarea de rememoración y la puesta en juego de las imágenes.²² Basten como ejemplo las ‘artes de la memoria’ (*Ars Memoriae*),²³ que intentaban a través de las imágenes generar recuerdos, ya para guiar al orador, ya para transmitir enseñanzas a otros –los evangelios visuales y los catecismos pictográficos utilizados en América durante la conquista son paradigmáticos.

De la misma manera que las imágenes son centrales para la definición de la memoria, la palabra también resulta un vehículo central como hacedora y transmisora de memorias a lo largo de generaciones, como expresión –potente aunque inacabada– de la experiencia traumática.

En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Giorgio Agamben (2000) bucea en el relato testimonial de Primo Levi, relacionándolo con la historia jurídica, el derecho y las raíces de los significantes que, dentro y fuera de los *campos*, sirven para hablar del horror. Agamben se preguntará por los límites de la dignidad en los *campos*, en relación a la posibilidad del testimonio. Precisamente, retoma la idea de Levi de la *shoah* como un acontecimiento sin testigos, del que los que pueden dar testimonio son simples delegados de los hundidos, no-hombres que no tienen pensamiento ni lengua. Será la figura del musulmán la que evidencie, tanto para nazis como para reclusos, lo lejos que se ha llegado en la degradación. Estos muertos-en-vida (Agamben señala la ironía de que los judíos mueren como no-judíos: además de cómo no-hombres mueren como musulmanes) muestran que en la situación extrema de los campos el estado de excepción es la regla. Así, el testimonio está relacionado con esta pérdida de la condición humana (para la vida pero también para la muerte):

²² “Según Aristóteles la memoria precede cronológicamente a la reminiscencia y pertenece a la misma parte del alma a la que pertenece la imaginación: es una colección o antología de imágenes con el agregado de una referencia al tiempo” (Rossi, 2003: 21). Para un análisis de la relación entre memoria e imagen ver el trabajo de Paul Ricoeur (2008), especialmente en su recorrido por las tesis de Husserl y Bergson.

²³ Para un análisis en profundidad del tema véase el hermoso libro *El arte de la memoria* de Frances Yates (1974).

Que en el fondo de lo “humano” no haya otra cosa que una imposibilidad de ver: tal es la Gorgona, cuya visión ha transformado al hombre en no-hombre. Pero que sea precisamente esta no humana imposibilidad de ver lo que invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse; esto y no otra cosa es el testimonio. (Agamben, 2000: 55)

En el musulmán retrocede la idea de hombre, pero justamente él es el único ‘testigo integral’: esta es la ‘paradoja de Levi’. Porque, aunque de manera necesariamente incompleta e insuficiente, Primo Levi sale del campo y testimonia (pese a que no consiguiera publicar con éxito sus escritos hasta años más tarde, recién cuando los contextos de escucha así lo permitían). En todos los testimonios de sobrevivientes recogidos por Agamben –y también por Michel Pollak (2006) entre otros– se lee una misma voluntad de ‘sobrevivir para testimoniar’. En la película *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, por ejemplo, un testimoniante (aquel que sonríe todo el tiempo, en la primera hora del film) dice que preferiría no hablar de su experiencia y olvidarla por completo, pero que se siente “obligado a hacerlo” (testifica contra Eichmann, aparece en la película, etc.). Como si el sobreviviente decidiera ‘dejar atrás’, pero no puede no hablar si es solicitado. O Jorge Semprún, por otra parte, que al salir del campo y ante la disyuntiva de escribir o vivir, elige vivir, para –años más tarde– finalmente describir en un libro, como muchas de las víctimas, su experiencia concentracionaria. Casos similares se dieron también entre los sobrevivientes de la dictadura argentina.²⁴

Es claro, entonces, que la memoria del acontecimiento traumático está inexorablemente unida a la palabra, y será necesariamente recreada y transformada en su pasaje a lo discursivo. Paul Ricoeur, interesado en las narrativas y los relatos identitarios de los sujetos, piensa 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). Más bien considera que el fenómeno de la reinterpretación es “un caso de acción retroactiva de la intencionalidad del futuro sobre la aprehensión del

²⁴ Cf. el libro *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* de Ana Longoni (2007).

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

pasado” (Ricoeur 1999: 49)²⁵. El relato es así motor de memorias y encargado del pasaje de la memoria individual a la memoria colectiva.

Sin embargo, no todo testimonio es escrito u oral. Si se entiende a las producciones visuales como testimonios en imágenes que alientan y construyen a su vez ciertas memorias –y no otras– es enriquecedor pensar el aporte de las obras fotográficas en este proceso.²⁶ En el lugar de intercambio dialéctico entre lo individual y lo colectivo serán presentadas también aquí las fotografías como testimonios –en este caso, como testimonios visuales– a camino entre una historia exterior y los esfuerzos siempre incompletos de una memoria.

En Argentina y desde los años de la dictadura, la fotografía ha estado fuertemente entrelazada a los reclamos de justicia y memoria de las organizaciones de Derechos Humanos, encabezadas por las Madres de Plaza de Mayo y otras agrupaciones de familiares de Desaparecidos. Ha sido habitual –aún lo es– la utilización en diferentes soportes de los retratos fotográficos de las víctimas para reclamar, como denuncia y también como constatación de la existencia de la persona desaparecida (existencias que eran negadas por el dispositivo burocrático dictatorial).

En obvia relación con estos usos de la fotografía, numerosos artistas construyen con sus producciones fotográficas un repertorio de imágenes que tensionan hacia el pasado traumático vivido y sus consecuencias. Puntualmente, las fotografías a las que se refiere este escrito pertenecen a Marcelo Brodsky, artista argentino exiliado durante la dictadura tras un intento de secuestro, meses antes de la desaparición de su hermano. La particularidad que motivó el análisis en paralelo de dos series fotográficas suyas es que comparten una característica: convocan a la memoria a partir de otorgar un nivel similar de importancia a las imágenes y a las palabras, haciendo que ambos discursos construyan solidariamente la obra final. Las palabras, desde dentro y desde fuera de estas fotografías, complejizan el estatuto de las imágenes tanto como las fotos interfieren –y no meramente ilustran– lo que afirman los escritos que las rodean.

²⁵ Por su parte, Elizabeth Jelin sigue a otros pensadores para establecer las relaciones entre experiencia límite y lenguaje: “Una reflexión sobre el concepto de ‘experiencia’ indica que ésta no depende directa y linealmente del evento o acontecimiento, sino que está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza (Scott, 1999; Van Alphen, 1999). La importancia del lenguaje ya había sido reconocida por el mismo Halbwachs. En un pasaje pocas veces citado, Halbwachs señala que ‘es el lenguaje y las convenciones sociales asociadas a él lo que nos permite reconstruir el pasado’ (Halbwachs, 1992: 173).” (Jelin, 2002: 34)

²⁶ Máxime cuando, como se ha visto, las relaciones entre memoria e imágenes son tan estrechas.

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.
Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

A continuación se explorarán las características principales de estas series, para entender los modos en que se construyen como memorias visuales.

La palabra como trazo

La relación entre palabra e imagen está presente con fuerza en muchos de los trabajos de Marcelo Brodsky²⁷ (salvo quizá en sus últimos libros de *Correspondencias*, donde la palabra está aludida por completa omisión: es precisamente lo que se deja afuera voluntariamente en la serie de cartas visuales). En 1997 Marcelo Brodsky realiza la exposición, y posterior libro, *Buena Memoria*. Allí retrata a sus compañeros de colegio, 25 años después, a la vez que interviene con reflexiones escritas un retrato grupal de la división tomado en primer año. Sobre la foto, dibujados con colores, numerosos círculos tachan las cabezas de los que ya no están o simplemente rodean y sacan flechas y comentarios. Junto a cada compañero aparecen datos sobre su vida: los que se exiliaron, los que se quedaron, los que murieron en un enfrentamiento, los que no quieren hablar de nada, los que estuvieron presos, los que se dedican a la política y, en especial, su mejor amigo Martín, desaparecido veinte años atrás. También el hermano del fotógrafo, Nando, está desaparecido. Así que lo que sigue en el libro es un recorrido por fotos viejas del álbum familiar y por fotos de juventud, donde va rastreando, en un diálogo imagen-texto permanente, las vidas de los dos ausentes y sus recuerdos con ellos. Los textos se centran, muchas veces, en las descripciones de las fotos (quién la sacó, si salió movida, si la madre ganó un premio con ella, cómo es la pose del retratado, etc.). El libro está atravesado por fotos del Río de la Plata, en el que se arrojaba a los desaparecidos con vida. Respecto de la relación entre palabra e imagen en este libro ha dicho Andreas Huyssen (2001: 8): “Los textos eran bastante lacónicos, reticentes, pero le añadían a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal. Como si

²⁷ Marcelo Brodsky se formó como fotógrafo durante su exilio en Barcelona, en los años 80. En el 1997, edita y expone el ensayo fotográfico *Buena Memoria*, que acompaña a la muestra del mismo nombre. En 2001 editó y expuso *Nexo* en Buenos Aires. En 2003 editó *Memory Works*, que fue expuesta ese mismo año en la Universidad de Salamanca. En 2006 editó y expuso en el Centro Cultural Recoleta, *Memoria en Construcción, el debate sobre la ESMA*, reuniendo la obra de más de 60 artistas. Es miembro del organismo de Derechos Humanos “Buena Memoria” y de la “Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado”, que se ocupa de supervisar la ejecución del Parque de la Memoria. Algunas de las obras analizadas aquí pueden verse en el sitio www.marcelobrodsky.com

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabras”.

Así, los libros fotográficos de Brodsky y las instalaciones que los anteceden o suceden se conforman en gran parte también por textos, del propio artista y de otros, que incluso se traducen al idioma local con cada nueva itinerancia de la obra. Así lo explica Brodsky:

Mi primera muestra en el '86 fue *Palabras*, y mi primer libro es un libro de poemas, no de fotos. (...) Quiere decir que hay un interés de comunicar, de relacionarme con el entorno en que convivo y con la sociedad. La obra me interesa para plantearla en un terreno de debate colectivo. (...) El uso del texto en mis ensayos es permanente.²⁸

Es decir, hay una voluntad explicativa y expositiva en los textos que Brodsky coloca alrededor de sus fotos y es allí donde se evidencia la estrategia conciente de ingresar –con las obras pero no sólo con ellas– en los debates sobre la memoria.

En su libro *Nexo*, el segundo de su carrera dedicado a la memoria, Marcelo Brodsky (2001) compone un ensayo sobre cómo se recuerda: fotos del exilio, objetos, formas del recuerdo. Y también sobre cómo se construye una identidad, sobre las formas de la memoria lastimada. El libro incluye producciones fotográficas diversas del artista, que fueron realizadas en el amplio arco temporal de su carrera: algunas se remontan hasta finales de la década del setenta, mientras que otras llegan hasta el año de edición, pasando por diferentes momentos intermedios (exilios, regresos, viajes, instalaciones).

A fin de explorar la relación entre palabra e imagen se tomarán aquí dos momentos de este libro que resultan pertinentes: ‘El bosque de la memoria’ y ‘Los condenados de la tierra’.

El Bosque de la Memoria al que alude la primera de las series está ubicado en un terreno cedido por la Universidad Nacional de Tucumán en 1996 a los familiares de desaparecidos. Cada familia plantó un árbol y lo identificó de alguna manera: con carteles, piedras, papeles plastificados. A lo largo de los años, los árboles fueron creciendo, con mayor o menor suerte (algunos sucumbieron a las plagas o la sequía), a

²⁸ De una entrevista que realicé, junto a Natalia Gelós, a Marcelo Brodsky en su estudio de Buenos Aires, el 11 de agosto de 2009. Inédita.

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

la vez que las palabras de los carteles expuestas a viento, sol y lluvia también se fueron perdiendo y confundiendo lentamente. La cámara de Brodsky retrata precisamente este deterioro de lo escrito, estas memorias lingüísticas que se van borrando con el avance del tiempo, pero que de alguna manera no se borran del todo y persisten de manera difusa.

La versión del libro está compuesta por siete fotografías. La que abre esta sección muestra la silueta de un árbol –o quizás dos– recortada sobre el cielo blanco y mediada, para el espectador, por un borroso alambrado. Los rombos de alambres, ubicados entre lente y paisaje, interfieren la escena ligeramente y en fuera de foco. Otras cinco fotografías –el cuerpo principal de la serie– muestran papeles escritos a máquina, notas manuscritas y recortes de diarios, todos ellos cubiertos por plásticos amarrados y húmedos, que cuelgan de ramas y troncos o se apoyan en el pasto. En algunos de estos anuncios hay trazos de caligrafías legibles, que milímetros después se engrosan o se deshacen, hasta convertirse casi en dibujos. Hay también titulares o letras en negrita que sobreviven mejor a las inclemencias del tiempo. Algunas de las coberturas plásticas están rotas, invadidas por manchas que dialogan con las palabras y con las firmas de esposas, hijos, madres, hermanos. Uno de los carteles transcribe una oración de San Francisco de Asís. Otro proclama el orgullo hacia el “corto pero significativo paso por la vida” del desaparecido. Los carteles están además en plena relación con la foresta: rodeados por hojas y ramas, parecen también tremendos carteles de botánica que indicarían simplemente ‘esto es x’, ‘esto es y’, como en una irónica función de anclaje en términos barthesianos. En el texto que las acompaña en el libro Brodsky habla así de estas imágenes: “Hoy los carteles se han deteriorado casi por completo y suponen una especie de segunda desaparición de aquellos a los que se quiso recordar” (Brodsky, 2001: 67).²⁹

También hay una imagen que, ubicada entre las fotos del bosque, funciona como ‘intermedio’ y dispara y abre nuevas cuestiones: se trata de la foto de unas inscripciones borradas sobre una lápida irlandesa. Más precisamente, es el primer plano de una piedra tallada en el siglo XIII en forma de lápida, perteneciente a la –ya derruida– catedral de

²⁹ En este mismo sentido se refiere Brodsky –en la gacetilla de prensa de la muestra *Nexo*– cuando sostiene: “Los ejercicios populares de la memoria están presentes en el bosque de la memoria de Tucumán, donde los árboles dedicados a cada desaparecido por su familia crecen, mientras su identificación con la víctima se desvanece, desaparece de nuevo”.

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

Glendalough. Mientras que las letras ahuecadas en la piedra se pierden, confundidas con nuevos golpes y erosiones, el texto de Brodsky que acompaña esta foto afirma:

Sus inscripciones se han ido desvaneciendo con el paso de los siglos y apenas pueden leerse ahora de modo parcial. Fue necesario que transcurrieran setecientos años y que la catedral se derrumbara para que el texto quedara en este estado. El Bosque de la Memoria de Tucumán tiene apenas cuatro años. Sin embargo, las palabras ya se encuentran en un estado similar de deterioro (Brodsky, 2001: 70).

¿Cuánto años tarda en borrarse una memoria? ¿Cuatro? ¿Setecientos? Esta es la pregunta que se hacen textos y fotos. Brodsky habla de ‘deterioro’, que es producido también por el material que sostiene la inscripción: no duran igual las memorias en piedra o mármol que las memorias en papel –una posible metáfora de la fotografía, ya que es también ella una memoria en papel. Así, este momento de la serie convoca una de las cuestiones centrales sobre los desaparecidos argentinos, la doble falta del desaparecido y de su cuerpo. En su libro *Epitafios*, Luis Gusmán (2005: 17) sostiene: “que el epitafio exista es insoslayable para la identidad. Saber quién es el muerto y dónde está su tumba es un derecho. La apelación a ese derecho en la antigua Grecia se la conocía como el ‘derecho a la muerte escrita’ –como si el acto de morir reivindicara póstumamente un ejercicio absoluto del derecho–”. Los carteles semiescriturales del Bosque de la Memoria vienen a ejercer precisamente ese derecho a la muerte escrita –y a la memoria escrita. La pregunta por el cuánto duraron o durarán parece sin embargo menos relevante que el gesto de la efectiva inscripción del recordatorio, el saludo y la plegaria, nada menos que junto a árboles que crecerán y se metamorfosearán en el tiempo, manteniendo vivo el recuerdo aunque ya nada en ellos así lo indique.

Por otra parte, el hecho mismo de que los carteles sean precisamente carteles y no lápidas remite a discusiones abiertas, fundamentalmente porque se trata de cuerpos desaparecidos, y no meramente muertos. Cuerpos faltantes que no se han recuperado en la mayoría de los casos, dejando abierto el duelo por el ausente, sin suturar. Las diferencias entre difunto y desaparecido, aunque obvias, deben ser subrayadas. Incluso un sector de las Madres de Plaza de Mayo se opone a pensar en términos de ‘duelo’ argumentando que sería dar por muertos a los desaparecidos. Insisten, entonces, en los reclamos de ‘aparición con vida’ y en la no aceptación de la reparación económica a las familias de las víctimas. Una no-lápidas liviana y perecedera, confundible con la

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

vegetación, amarronada de tierra, cuyas letras se diluyen prontamente con las lluvias y se sequen con el sol debe ser entonces menos la evidencia del olvido y mucho más la forma precisa en que se desenvuelve y permanece la siempre particular memoria de los desaparecidos.³⁰

En diálogo con la serie anterior y a continuación de ella, el libro presenta ‘Los condenados de la tierra’, un conjunto de fotos de la instalación homónima que presenta cajas de tierra con fragmentos de libros: tapas y hojas rotas sueltas y comidas por los años de entierro. Los cuatro libros allí expuestos fueron enterrados en 1976 en el jardín de una casa marplatense por Nélide Valdez y Oscar Elissamburu, por miedo a que la dictadura les encontrara libros considerados ‘subversivos’. Esos mismos ejemplares – *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, *La sociedad industrial contemporánea* de Erich Fromm y otros, *La revolución teórica de Marx* de Louis Althusser y un cuarto libro que no permite ser identificado– fueron a su vez desenterrados en 1994 por los hijos adolescentes de quienes decidieron esconderlos bajo tierra. Se trata de libros de inclinación marxista, entre los que puede destacarse aquel que da título a la obra de Brodsky. En los años 60 y 70, muchos jóvenes de América Latina leyeron en *Los condenados de la tierra* de Fanon, y especialmente en la introducción que Sartre hace al libro, una incitación a la violencia como única arma contra la violencia de los opresores.

Tres tipos de imágenes componen esta sección del libro de Brodsky. En primer lugar, las fotografías de la instalación: las cajas llenas de tierra y los libros –lo que resta de ellos– apoyados entre los terrones. A este mismo conjunto pertenecen los fotogramas (*stills*) del video que acompañaba a la instalación,³¹ donde se ven planos detalle de los

³⁰ Bonaldi (2006) cita la siguiente consigna de un sector de las Madres, referida a los nuevos monumentos del Parque de la Memoria: “Rechazamos las placas y los monumentos porque eso significa enterrar a los muertos. El único homenaje posible es levantar sus banderas de lucha y continuar su camino. Los homenajes póstumos sólo sirven para que los que garantizaron la impunidad, hoy laven sus culpas. El único monumento que podemos levantar es un inquebrantable compromiso con sus ideales. (*Nuestras Consignas. Asociación Madres de Plaza de Mayo*)”

³¹ Es evidente que esta obra conjuga varios soportes (foto, texto, instalación, video), así como posibilidades expositivas diversas. Tal como sostiene Huyssen: “Proyectos como *Nexo*, de Marcelo Brodsky – artista también activo en el movimiento de Derechos Humanos–, pertenecen a la asombrosa emergencia en el arte post-minimalista y post-performance de lo que yo definiría tentativamente como *memory art*, un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del *art of memory*, de las técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura. Una suerte de arte mnemónico público que no se centra en la mera configuración espacial sino que inscribe fuertemente en la obra una dimensión de memoria localizable e incluso corporal. Se trata de una práctica artística que vulnera los límites entre instalación, fotografía, monumento y memorial. Su lugar puede ser el museo, la galería o el espacio público. Su receptor es el espectador individual, pero él o

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

libros, de sus tapas y sus interiores, permitiendo leer palabras sueltas y hasta alguna frase, en medio de los tonos ocre que la humedad y el óxido del tiempo dieron a las hojas. En segundo lugar, se reproduce el facsímil del testimonio de Nélide Valdez, donde relata su alegría por la búsqueda ‘del tesoro’ realizada por sus hijos Leonardo y Javier, de 16 y 13 años. Esta inclusión manuscrita narra la (su) historia, a la vez que sirve como contrapunto de la letra de molde de los otros textos, de los que ya no es posible comprender nada. Por último, el libro incluye fotografías de los asistentes a una de las puestas de esta muestra, de sus rostros reflejados en los vidrios de las fotos, absortos. Dos de las cuatro fotos de los visitantes muestran a un padre primero mirando/leyendo junto a su hijo, y luego hablando con él. Salvo el testimonio de Nélide, todas estas imágenes van acompañadas por textos de Brodsky, en los que describe el miedo que llevó a su generación a quemar los libros, así como cuestiones más descriptivas acerca de la instalación en la Feria del Libro y el hecho de que el padre le explicara al hijo cómo quemó sus propios libros. Allí afirma:

Hoy, desenterrados por sus hijos, son un testimonio de lo que tuvimos que pasar. Estos libros no pueden cumplir la función para la que fueron concebidos. Sus hojas, palabras y signos se han convertido en la memoria de lo que fueron y en testimonio rescatado por una nueva generación (Brodsky, 2001: 77)³².

Testimonio rescatado, los libros son palabra transmitida de mano en mano entre generaciones, como una metáfora tomada en su literalidad.³³ Así, los testimonios – siempre constitutivos de las identidades singulares, familiares y sociales– se materializan en estas imágenes en verdaderos libros condenados a la tierra, pero también dispuestos a ser rescatados para ver la luz casi veinte años después.³⁴

ella es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de la conmemoración.” (Huyssen, 2001: 9-10).

³² Y en la gacetilla de prensa sostiene: “Los libros desenterrados del jardín, con sus frases desarmadas y sus hojas superpuestas, recuperadas del olvido tras su rescate del suelo. Palabra rota, reconstruida y reelaborada, que mantiene sus significados y permite distintas lecturas, conexiones arbitrarias, discursos latentes”.

³³ Cf. el concepto de ‘memorias subterráneas’ de Pollak (2006).

³⁴ De hecho, la foto del padre e hijo mirando la muestra refuerza esta idea (aunque quizá hace evidente algo que la propia historia de los libros y la instalación mostraban de manera menos obvia y menos autorreferencial).

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Fragmentos testimoniales

Llegados a este punto, se vuelve indispensable recuperar algunas cuestiones de ambas series de obras fotográficas para revisar qué relaciones promueven entre lo escrito y la imagen para convocar a la memoria.

En primer lugar, es posible delinear dos maneras en que esta solidaridad imagen-palabra ocurre (aunque siempre con los matices propios de cada obra, por supuesto). Por un lado, las fotografías ofrecen apariciones veladas de la palabra, muchas veces ilegibles o en diálogo con la ilegibilidad,³⁵ donde ciertos sentidos sobreviven y sobreviven –bajo el peso de la tierra, bajo las inclemencias del tiempo– para poder leerse de manera transversal desde el presente. Algo similar a lo que sostiene Fabiana Rousseaux (2007: 381) para otro caso, “se trata de una letra pero fuera del lenguaje. Lo que se transmite es del orden de lo no-dicho, pero se escribe. La huella que la lengua cree transcribir a partir de lo intestado, no es su palabra.” Aquí entonces las fotos –complejas huellas de lo real– son a su vez huellas lingüísticas y, como tales, se presentan incompletas y con sentidos que las desbordan. Por otro lado, las fotos también ofrecen palabras explicativas y sus testimonios en primera persona como parte externa de la obra, en estos casos alrededor de la fotografía, casi en un intento de Brodsky por fijar desde afuera, por instalar en coordenadas, aquello que debe leerse en las fotos, para establecer su posición explícita en los debates actuales sobre la memoria de la dictadura.

En segundo lugar, ambas dimensiones conviven en las obras y se ofrecen las dos desde la fragmentariedad. Son los fragmentos –la palabra rota o que ya no se lee, pero también el fragmento de testimonio, cuando la anécdota puntual no describe panorámicamente sino que cuenta partes mínimas– los que componen estas obras. La memoria misma está compuesta por fragmentos, así como cada foto es también un fragmento: índice y recorte (de hecho, el fuera de campo es central en la definición de la fotografía, es imposible no dejar algo fuera). Y hasta lo que describe al exilio es la fragmentariedad, según el propio Brodsky (2001: 28): “cuando uno está exiliado es un

³⁵ Respecto de la cuestión de la palabra y de su legibilidad como acompañamiento de las fotos es interesante el artículo de Kerry Bystrom (2009) acerca de las obras de Brodsky y León Ferrari. Allí, Bystrom trabaja la hipótesis de que estas obras representan el proceso de construcción de la memoria colectiva como el acto de volver legible el pasado reciente de la Argentina.

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

fragmento de persona”.³⁶ Por todo esto, las fotos de estas series, antes que una visión totalizante, proponen una entrada incompleta y fragmentaria, lacunar como la memoria.

En tercer lugar, tanto las fotos como los textos son testimonios de los salvados, en el sentido que Agamben propone: sobrevivientes que portan su palabra, sin poder sustraerse a narrarlo una y otra vez, pero que están a su vez fatalmente imposibilitados de dar completa cuenta de lo vivido. Palabras fotografiadas y palabras escritas recrean y reconstruyen la infijable experiencia del horror, siempre a mitad de camino entre la historia y la memoria individual, para de esa manera *ser y hacer memorias*.

En suma, dos series de fotografías donde palabra e imagen se comportan tal como describe Michel Foucault (1993: 80) la pintura de Magritte: “Dejar que el discurso caiga según su propia gravedad y adquiera la forma visible de las letras. Letras que, en la medida que están dibujadas, entran en una relación incierta, indefinida, embrollada con el propio dibujo, pero sin que ninguna superficie pueda servirles de lugar común”. Así – cada lenguaje con su irreductible singularidad pero embrollados –, palabras y fotografías propician aquí una unión nueva, diferencial y fragmentaria, que encuentra su punto precisamente por no tener equilibrio alguno.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos.

ARISTÓTELES (1995): *Tratados breves de Historia Natural. Acerca de la memoria y la reminiscencia*, Barcelona, Planeta-De Agostini. Trad. Alberto Bernabé Pajares.

BONALDI, Pablo (2006): “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria” en JELIN, Elizabeth y SEMPOL, Diego: *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Buenos Aires, Siglo XXI.

BRODSKY, Marcelo (2005): *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca.

——— (2001): *Nexo: un ensayo fotográfico*, Buenos Aires, La Marca.

³⁶ A pesar de esta afirmación, Brodsky también sostiene que “mi trabajo con el exilio no es una letanía o un llanto: al contrario, quizás era la mejor manera de pasar esos años. Era un privilegio poder estudiar, trabajar y no tener que aguantar la dictadura. En ese sentido, fue en cierta medida un privilegio. Yo no lo lloro sino lo reivindico como momento positivo e interesante de mi vida” (tomado de la entrevista ya citada).

Natalia Fortuny. Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 31-43.

——— (1997): *Buena memoria / Good Memory*, Buenos Aires, La Marca.

BYSTROM, Kerry (2009): “Memoria, Fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari” en FELD, Claudia y STITES-MOR, Jessica: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.

FOUCAULT, Michel (1993): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama.

GUSMÁN, Luis (2005): *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*, Buenos Aires, Norma.

HUYSSSEN, Andreas (2001): “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en: BRODSKY, Marcelo, *Nexo: un ensayo fotográfico*, Buenos Aires, La Marca.

JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.

LEVI, Primo (2006): *Trilogía de Auschwitz*, México, Océano.

LONGONI, Ana (2007): *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma.

PLATÓN (2000): *Diálogos V*, Madrid, Gredos. Trad. de Vallejo Campos.

POLLAK, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones Al Margen.

RICOEUR, Paul (2008): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE.

——— (1999): “La memoria herida y la historia”, en: *La lectura del tiempo pasado, memoria y olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

ROSSI, Paolo (2003): *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión.

ROUSSEAU, Fabiana (2007): “¿Existe una ética para la representación del terror? Escritura en los bordes de una ausencia sin restos”, en: LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph, *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, México, Gorla.

YATES, Frances (1974): *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus.