



Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad

Melissa Mutchinick

Arkadin (N.º 5), pp. 44-55, agosto 2016

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

IMAGEN-ARCHIVO Y SUPERVIVENCIA DE LA MEMORIA EN TIEMPOS DE OSCURIDAD



MELISSA MUTCHINICK

meumut@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 26/01/2016 Aceptado: 06/05/2016

RESUMEN

Ante la doble amenaza, de sub y sobreexposición, que expone a los pueblos a su desaparición, se sostiene que la imagen, a pesar de todo, aún puede actuar como arma y como acto de resistencia. No obstante, ella debe antes subvertir y combatir el lugar en el que las fuerzas dominantes del poder pretenden colocarla. Bajo un complejo entramado político, ético y estético que define y que redefine el valor de uso de la imagen archivo, se analizan los films de Susana de Sousa Dias, *Natureza Morta* (2005) y *48* (2009) en vinculación con las fotografías extraídas por Víctor Bastera del centro clandestino de detención ESMA.

PALABRAS CLAVE

Imagen-archivo; memoria; supervivencia

«Querido descubridor, buscá en todas partes, en cada pulgada de suelo.
Debajo yacen docenas de documentos, los míos y otros,
que arrojan luz sobre lo que ha sucedido aquí.»
Georges Didi-Huberman (2007)

«Resistir con la memoria es guardar un vestigio de humanidad.»
Georges Didi-Huberman (2014)

En su reciente libro publicado en Argentina, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), Georges Didi-Huberman plantea que los pueblos están siempre *expuestos a desaparecer*, amenazados en su existencia misma, ya sea por *subexposición* o por *sobreexposición*: «*subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo» (Didi-Huberman, 2014: 14). Ante esta doble amenaza, la imagen puede presentarse como arma y como acto de resistencia, debiendo antes subvertir y combatir el lugar al que las fuerzas dominantes del poder pretenden colocarla, pues, «tan habitual es ver que los estereotipos oscurecen en una imagen todo lo que ésta, no obstante, era capaz de exponer y documentar» (Didi-Huberman, 2014: 99).

En un artículo publicado en el diario *Página 12*, luego del triunfo en las urnas de la derecha neoliberal en nuestro país, Jaime Fernández Miranda¹ analiza los resultados y realiza una interesante comparación con la novela de George Orwell, *1984* (1949). Allí, Fernández Miranda plantea:

[Este triunfo] delata un rasgo fundamental de la subjetividad contemporánea en su relación con la memoria y el tiempo. En la actualidad, a la sobreabundancia de registros exteriores (audios, videos, notas escritas) parece corresponderle un vacío a nivel del registro subjetivo [...]. Se trata del reverso perfecto del mecanismo de censura (Fernández Miranda, 11 de febrero de 2016).

En la novela *1984*, el Partido procede a la eliminación de todos los archivos, se hace desaparecer todo vestigio de lo que pudo haber sucedido, se procede al borramiento de toda

¹ Psicoanalista y docente, Director de la Maestría en Clínica Psicoanalítica con Niños en la Universidad Nacional de Rosario.

memoria, individual o colectiva. En este sentido, Fernández Miranda escribe:

A la borradura del registro material por parte del poder le responde la rebeldía de una memoria singular que no se deja disciplinar, situación inversa a la del sujeto contemporáneo en que a la mostración obscena de todo y a la accesibilidad absoluta a los archivos le corresponde un vaciamiento de la memoria [pues] los dispositivos de enunciación de la cultura actual no borran los archivos sino que hacen obsoleta su función, propiciando una inconsistencia de la memoria que no opera, como en la censura, por borradura del soporte colectivo sino, según la genial tesis de Walter Benjamin, por atrofia de la experiencia (Fernández Miranda, 11 de febrero 2016).

De este modo, el archivo como soporte colectivo de la memoria se vuelve obsoleto.

A la manipulación, por omisión o por abuso, de los grandes medios de comunicación dominantes, los medios emergentes en la última década (particularmente las redes sociales) responden, ya sea como repetidoras de la agenda dominante o como resistencia a la misma, con el mismo mecanismo de uso por omisión o por abuso. Frente a este temible destino de las imágenes, recuperamos el planteo de Walter Benjamin, escrito en 1935 y retomado por Didi-Huberman, sobre la cuestión política de las imágenes, esto es «un llamado a una *politización del arte* contra la “estetización de la política”» (Didi-Huberman, 2014: 27). En este sentido, frente a la *tradición de los vencedores* resiste y persiste una *tradición de los oprimidos*, en la que tanto el historiador como el pensador y el artista tienen la exigencia de *volver a exponer*. Según Didi-Huberman, Benjamin realiza este planteo, por un lado, desde una visión mesiánica, pero, por otro lado, y desde una visión melancólica o depresiva, Benjamin ya casi no pide nada, apenas «una simple parcela de memoria involuntaria aparecida en medio de la catástrofe» (Didi-Huberman, 2014: 29). Nos hace preguntarnos entonces (junto con las preguntas que desde Michel Foucault en adelante varios pensadores han ido reformulando):

¿No hay que olvidar nada, [...] o basta con apoderarse de unas migajas inadvertidas, restituir una parcela, exponer un mero vestigio de humanidad? [...] ¿Cómo hacer la historia de los pueblos? [...] ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar? (Didi-Huberman, 2014: 29-30)

Entre la una y la otra, entre el todo y el casi nada de Benjamin, sostenemos que hay *algo* en la imagen que sobrevive y que es capaz de resistir a la destrucción de los pueblos (tanto como a su propia destrucción). Particularmente en la imagen-archivo, creemos que es preciso, sino urgente, responder con una *voluntad de mirada*, es decir, «invertir a nuestra mirada [...] de la responsabilidad política elemental consistente en no dejar languidecer *el lugar de lo común* en cuanto cuestión abierta en *el lugar común*, como solución prefabricada» (Didi-Huberman, 2014: 99). En este sentido, y en lo que atañe a la imagen-archivo, Didi-Huberman sostiene que ésta «está sujeta a un movimiento pendular, a un doble orden o doble ritmo que permanentemente redefine su valor de uso» (Didi-Huberman, 2007: 3). Sin embargo, o más bien a pesar de ello, deja ver «un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada» (Didi-Huberman, 2007: 3).

Ante este complejo entramado político, ético y estético nos proponemos reflexionar en torno a ciertas cuestiones que consideramos *entran* en peligro cuando estamos *expuestos* a

«tiempos de oscuridad».² La sobrevivencia de los pueblos podrá sostenerse, entonces, por su sobrevivencia, es decir, por su capacidad de resistir a las destrucciones, pero, sobre todo, por sus supervivencias, o sea, por la fuerza intrínseca –material y corporal– de su memoria (Didi-Huberman, 2014). El rol de la imagen, especialmente la imagen de archivo, en la conformación y en la constitución de dicha memoria será determinante. Se tratará de ir construyendo con fragmentos, con jirones, la trama de la historia –una historia llena de huecos, de vacíos, de agujeros negros, pero que, a pesar de todo, sobrevive al olvido–.

A la luz de las películas realizadas por la artista portuguesa Susana de Sousa Dias, *Natureza Morta* (2005) y *48* (2009), intentaremos interrogar las fotografías extraídas por Víctor Bastera del centro clandestino de detención ESMA,³ donde estuvo secuestrado por más de cuatro años, entre 1979 y 1983, por las fuerzas represivas de la última dictadura cívico-militar argentina (iniciada el 24 de marzo de 1976 y finalizada en 1983). En ambos casos vemos un intento por subvertir el *valor de uso* con el que fueron originadas las imágenes, potenciando así la posible «conversión del cruel trofeo de caza compuesto por las fuerzas del orden como soporte sensible de nuestra reflexión y nuestra memoria [con] el deseo que esos cuerpos [rostros] muertos [o torturados] no sean del todo, para la historia, letra muerta o lugar común» (Didi-Huberman, 2014: 101-102). Sin embargo, la diferencia esencial entre los films de Susana de Sousa y las fotografías de Bastera radica en el trabajo sobre la mirada. ¿Cómo mirar estas imágenes? ¿Cómo y qué leer en ellas? ¿Qué nos cuentan? Es preciso *rebajarlas* de alguna manera para convertirlas en instrumento de análisis. En otras palabras, establecer una cierta distancia para poder acercarnos a ellas, para poder *verlas* en todo su potencial.

NATUREZA MORTA Y 48

Para atender el modo en que De Sousa opera sobre estas imágenes, primero debemos establecer una breve descripción de su trabajo. *Natureza Morta* consta en su totalidad de imágenes de archivo, sea fotográfico o filmico, producidas por la dictadura portuguesa (dictadura que se extendió por más de 48 años, de 1926 a 1974), compuestas a partir de un minucioso trabajo de montaje en profundidad, que varía entre fotografías fijas de presos políticos y secuencias en movimiento de los años dictatoriales (una serie de imágenes con fines propagandísticos que van de imágenes del Salazar, multitudes honorándolo, desfiles del clérigo o de las fuerzas armadas a grupos de colonos africanos comandados por las fuerzas armadas, entre otras), con absoluta primacía de las imágenes, sin un texto que marque y guíe su lectura, hace entrar al espectador en un proceso de reflexión. En *48* toma únicamente de los archivos un conjunto de fotografías de dieciséis presos políticos, de entre miles de centenares que componen los catálogos, junto con su testimonio *in off* de entrevistas realizadas por ella para este film. Con estos dos elementos, compone una estructura estremecedora en la que indaga sobre la tortura para pensar, finalmente, la historia de un sistema opresivo y represivo,

² Haciendo referencia a Bertolt Brecht, Hannah Arendt utiliza esta noción al referirse a las épocas de opresión política, donde la humanidad corre riesgo de «desaparecer» (Arendt en Didi-Huberman, 2014). Para ampliar este desarrollo ver «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing» (2001), de Arendt, Hannah.

³ Actualmente, los originales de estas fotografías se encuentran en poder de la Justicia Argentina, bajo la causa de delitos de lesa humanidad cometidos en la ESMA.

que tristemente se universaliza y es común a casi todas las dictaduras, variando, a lo sumo, el grado de brutalidad y horror de sus actos de barbarie.

El empleo del montaje está en función de *dar a ver* las imágenes de otra forma. Pensar la dictadura a partir de las imágenes fabricadas por el propio régimen dictatorial, bajo la intención de mostrar su reverso, si eso fuera posible. Subyace en la base de ambos films una determinada idea de *imagen* y una determinada idea de *historia*, según ella misma lo afirma, en donde bajo una lectura benjaminiana el pasado llega a nosotros, otorgándole a la imagen una perspectiva que se configura desde el presente, para pensar el presente. En otras palabras, abrir el tiempo de esas imágenes y poder entrar en diferentes capas de tiempo.

La cámara fotográfica, y más aún cinematográfica, permite «excavar en el espesor del tiempo y, por ello, *cancelar un impensado del presente*» (Didi-Huberman, 2014: 124). A través de los recursos formales del ralenti y del reencuadre, Susana de Sousa nos hace ver lo que está *en* la imagen, pero que aún no ha sido visto. Con el ralenti, llevado a su extremo, busca atender a ciertos aspectos que, por la fugacidad con el que pasan ante nuestros ojos, no alcanzamos a ver, a percibir en toda su dimensión. A través del reencuadre pretende *penetrar* en las imágenes para ver más allá de su superficie, lo que está *dentro* de ella, pero que por actuar en un segundo o tercer plano se nos vuelve imperceptible. Es decir, ver estas imágenes no sólo como evidencia que comprueban las formas materiales efectuadas por parte de las fuerzas represivas, sino, y sobre todo, como documento elemental para una revisión de la historia así como para la conformación y la constitución de una memoria dinámica y activa, una «poética del tiempo –o, mejor, de los tiempos, entrelazados, en conflicto– capaz de producir sus efectos de anamnesis en la *política del presente*» (Didi-Huberman, 2014: 124). No busca subvertir las imágenes para crear sentidos nuevos que no están en ellas, a través de un juego de montaje, peligro que está siempre latente; por lo contrario, es el montaje en profundidad lo que le permite justamente *ver*. Esta noción de «montaje en profundidad», según lo explica la propia realizadora, consta en tomar cada imagen y ponerla en un primer plano, con el fin de *entrar* en ellas y de ir en búsqueda de ciertos síntomas: «había algo en su interior, una especie de malestar, una sombra, algo que escapaba al mensaje que la dictadura pretendía transmitir a través de ellas» (De Sousa, 2012).

Natureza Morta comienza, luego de los títulos de presentación y de un relato en pocas palabras (texto en fondo negro), sobre la larga y oscura noche de los 48 años de dictadura en Portugal, con la imagen fija de un rostro de mujer que mira directamente a la cámara. Es la fotografía de una presa política, extraída de los archivos de la policía política de Portugal (PIDE) [Figura 1]. Su mirada se mantiene fija sobre el espectador por más de diez segundos, quebrándolo en su neutralidad, o bien, fija sobre sus verdugos, los responsables de tomar la fotografía, colocando, así, al espectador en el lugar del fotógrafo; es una mirada viva que nos interpela, mezcla de orgullo y denuncia. Puede evidenciarse en su rostro un rictus de cansancio, sin embargo se mantiene erguida. Bajo esta postura, puede leerse un cierto gesto de resistencia, o *microresistencia*, en un espacio que no tiene cómo resistir. Le siguen a esta imagen una serie de fotografías de presos políticos que van pasando de una a otra con transiciones a negro, como el pasaje del proyector de diapositivas, mientras el sonido, ruidos-musicales perturbadores, marca el aire de la imagen de cierto suspenso o, aún más, de algo ominoso.



Cada rostro se mantiene fijo en la pantalla por un poco más de diez segundos, De Sousa se detiene en cada una de estas imágenes a fin de forzarnos a verlas realmente. No son sólo rostros, cada una nos da cuenta de una vida truncada, vemos en la expresión de sus miradas, en las arrugas que trazan sus rostros, en el rictus de sus labios, su desafío, su rendición, su tristeza o su desgarró. Son los primeros minutos del film, al cual le seguirán imágenes en movimiento, en un ralenti extremo, de bombas estallando en un descampado, un bosque arrasado por las llamas. Arde entonces la imagen, como lo plantea Didi-Huberman, arde en su condición de archivo, arde por haberse acercado demasiado al fuego, arde la imagen en todo lo que hay en ella, visible y oculto a la vez (Didi-Huberman, 2007: 12).

En *Natureza Morta* también nos enfrentamos a la mirada fija a cámara de hombres, de mujeres y de niños africanos de las colonias portuguesas, de los cuales no hay registros en catálogos ni nombres que les den identidad. Sin embargo, está el archivo de las cámaras cinematográficas o de vigilancia que muestran sin mostrar a estos *sin nombre*. En ellos se detiene De Sousa y los pone en primer plano a través de los recursos que nombramos anteriormente: el ralenti y el reencuadre. En un fragmento del film unos oficiales uniformados reparten leche a unos niños africanos; a través de un trabajo en profundidad sobre la imagen accedemos a ver detenidamente el accionar de un niño que mira hacia un lado, luego al otro y fija, finalmente, su mirada sobre la cámara, apenas por unos instantes, en un gesto que no puede menos que hacernos sentir avergonzados. La mirada del niño nos reta en un doble sentido: nos reta en tanto desafío a *ver* aquello que está ocurriendo, y nos reta de modo incriminatorio por permitir tanta deshumanización [Figura 2]. De este modo, De Sousa se sitúa ante la imagen y, por ende, nos sitúa en nuestra condición de espectadores, para *ver bien* lo que contiene la imagen, su potencia, su fuerza y su posibilidad de constituirse como *hecho de memoria*, más que como un referente a acontecimientos históricos del pasado.

Volvemos a enfrentarnos a estas miradas una y otra vez en el transcurso del film; como así también a la de los presos políticos, que se presentan con nuevos rostros o con los



Figura 2.
Natureza Morta (2005), Susana de Sousa Dias. Niño africano de las colonias portuguesas. Registro del archivo de las cámaras cinematográficas o de vigilancia portuguesas

mismos, pero mutados. En una serie de superposiciones vemos en ellos los rastros que va dejando la dictadura, pues muchos son fotografiados varias veces a lo largo de los años que permanecen detenidos. En su paso, en su lenta transformación, casi logra percibirse un halo de suspiro, que condensa todo el tiempo transcurrido entre el registro de una y de otra fotografía [Figura 3]. Recurso que retomará en *48*, donde profundiza y completa el trabajo comenzado en *Natureza Morta* de este desdoblamiento del tiempo, haciendo oscilar la imagen en micromovimientos obtenidos del ralenti de la filmación de los archivos fotográficos y de sus superposiciones, permitiendo que en los intersticios se filtre una serie de información que estos rostros eran capaz de darnos. Dedicó, aquí, un tiempo suficiente para la reflexión, mientras los testimonios de sus protagonistas intentan reconstruir los acontecimientos del momento en que fue tomada la fotografía abriendo, a su vez, el campo a la reconstitución de su propia memoria. Cada rostro recompone su nitidez escapándose a ser parte de una cifra, toma la fuerza de lo singular (un nombre, una historia, afectos, luchas, recuerdos, miedos), al tiempo que se unen en una causa común. Así, lo singular y el conjunto se entrelazan para dar forma a una memoria colectiva.



Figura 3.
Natureza Morta (2005), Susana de Sousa Dias. Tres fotografías de un preso político tomadas en diferentes momentos, extraídas de los archivos de la policía política de Portugal

En este sentido, en *Natureza Morta* vemos la cámara alejarse en un *travelling* hacia atrás sobre la imagen del rostro de una mujer, para dar paso al conjunto, multitud de rostros que componen el catálogo del archivo, son centenares de fotos tipo *carpet* (frente, perfil y $\frac{3}{4}$), numeradas a sus costados. Símbolo del sistema de control policial por definición, documentación que trasluce el orden sistemático del horror [Figura 4]. Sin embargo, este gesto, el modo de filmar sobre ellos, de enfrentar los archivos en su materialidad, marca una tergi-versación en el objetivo con el cual fueron concebidas para convertirlas en soporte sensible de nuestra memoria. Acto similar, podría pensarse, en el *valor de uso* que en Argentina lleva a cabo el cuerpo colectivo social en sus marchas, sobre las fotografías tipo *carpet* de los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar [Figura 5].



Figura 4.
Natureza Morta (2005), Susana de Sousa Dias. Registro del catálogo del archivo de la policía política de Portugal



Figura 5.
Rostros de desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina (2015)

LAS FOTOS DE BASTERRA

El modo en que Susana de Sousa se sitúa para enfrentar la imagen-archivo permitiendo cuestionarla para revisar su trasfondo y su reverso, nos somete a pensar una serie de interrogantes cuando afrontamos las fotos de Bastera,⁴ en torno a lo que permanece invisible u oculto aún. Si bien han tenido una visibilidad y una exposición erráticas a lo largo de los años, luego de la vuelta a la democracia en 1983,⁵ hay un cierto desconcierto al momento de intentar acercarse a ellas. En su conjunto pueden ordenarse en tres grandes grupos, según lo desarrollan Luis Ignacio García y Ana Longoni (García & Longoni, 2013). El primero está constituido por fotos tipo *carpet* de militares uniformados o de civil, tomadas mayormente por Bastera (en cumplimiento de los trabajos forzados que sus secuestradores le encomendaban a hacer). El segundo está formado por fotos del sótano, de las oficinas de Inteligencia, del estacionamiento y de otros elementos del centro de detención, imágenes que registran lo que no debía ser registrado, con la intención explícita de constituir prueba de lo que allí sucedía. Estas fueron tomadas de manera clandestina por Bastera y por otros dos compañeros secuestrados (la mayoría de ellas se han perdido). Por último, están las fotos de los detenidos-desaparecidos tomadas por los propios militares, imágenes de frente y de perfil, como cualquier archivo policial, tal como si se tratara de una detención legal [Figura 6]. Estas imágenes fueron literalmente *salvadas* del fuego por Bastera, en momentos previos al fin de la dictadura, cuando los responsables se disponían a quemar toda prueba, todo vestigio que pueda dar cuenta del terrorismo de estado ejercido durante esos años.⁶



Figura 6.
Alberto Eliseo Donadio. Publicación del Centro de Estudios Legales y Sociales (octubre de 1984)

⁴ Denominación con las que son conocidas y circulan las fotografías que rescató Víctor Bastera del centro clandestino de detención ESMA.

⁵ Fueron publicadas en un primer momento en el Boletín del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en 1984, bajo el título «Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)»; en la revista *La Voz de la Juventud Peronista*, Regional 1, en agosto de 1984; en *El Diario del Juicio* n° 10, publicado en Buenos Aires el 30 de julio de 1985. Fueron llevadas ante la justicia en el Juicio a las Juntas Militares efectuado a lo largo del año 1984. Luego, fueron invisibilizadas durante los años siguientes, sobre todo, después de las leyes de obediencia debida y punto final (1986 y 1987, respectivamente). En 2005, aparecieron en el libro *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, de Marcelo Brodsky. Recientemente fueron recuperadas por la Muestra Itinerante Rostros. Fotos sacadas de la ESMA, comenzada en el año 2007 y actualmente en vigencia. Esta muestra es presentada en diversos centros culturales y museos de todo el país.

⁶ Cuenta Bastera que: «Recuperar esas fotos fue un poco de suerte y también un poco de temeridad, porque era una bolsa de negativos y la iban a quemar. Yo vi que había rostros. Entonces, levanto un negativo, miro y en el fotograma estaba yo» (La retaguardia, 12 de octubre de 2015).

Desde el plano teórico ha habido algunos intentos, aunque escasos, por comprender en profundidad la potencia de esas imágenes, atendiendo particularmente a sus condiciones de producción, donde se pone de manifiesto una serie de actos de resistencia en un espacio, nuevamente, que no tenía cómo resistir. Podemos enumerar brevemente estos actos en: 1) tomar cinco fotos en vez de las cuatro requeridas por las fuerzas militares y conservar, clandestinamente, una para su posterior circulación; 2) extraer las fotografías de la ESMA escondidas en su cuerpo; 3) tomar fotografías de los archivos y de los espacios del centro de detención; y 4) rescatar un puñado de negativos del fuego. Es decir, «hay múltiples marcas, en las imágenes resultantes, de su estatuto como acto de resistencia, indicios de sus terribles condiciones de producción» (García & Longoni, 2013: 12), y un intento de reconstrucción de aquellas dos dimensiones: la maquinaria del terrorismo de Estado y la experiencia de los detenidos-desaparecidos (García & Longoni, 2013).

Sin embargo, la reconstrucción de la que serían capaces continúa siendo tarea pendiente. ¿Nos toca aún tan de cerca que no somos capaces de ejercer un extrañamiento, tomar la distancia necesaria, para *penetrar en* ellas? ¿Cómo nos situamos ante esta imagen, cómo podemos confrontar el archivo en su materialidad? Susana de Sousa se formula estas cuestiones en el acto mismo en que se acerca a la imagen-archivo, fundamentalmente, a través de un preciso trabajo de montaje, incluso sabiendo que ninguna imagen podrá representar en sí lo que es la tortura, la vejación o la muerte (aún los cuerpos muertos que yacen se presentan en una especie de imagen doble, fantasma). Pero, a pesar de todo, en su propia imposibilidad, se permite ir en su búsqueda para que *algo* de ellas nos toque, para rasgar la historia, para que sigan siendo acto de resistencia.

EL ARCHIVO ARDE

El temor de arder junto con la imagen-archivo nos lleva a momificarla y a fijarla en un objeto impenetrable que sostiene el mito del desaparecido como héroe o mártir, absoluto e irrepresentable.⁷ La mostración de ellas como *objetos artísticos* de museo, para *ilustrar* un pasado oscuro, no hace otra cosa que reducir la potencia de sentido de estas imágenes. Nos debemos una postura adecuada, por fuera de la prueba jurídica, que nos «permita ver en las fotos su carácter *fragmentario, múltiple, quebradizo y performativo*» (García & Longoni, 2013: 14). Pues, como se pregunta Didi-Huberman: «¿Qué otra cosa debería hacerse ante un genocidio, que no sea la construcción de un archivo, que escondido, enterrado, desperdigado, pueda sobrevivir a la aniquilación de los mismos testigos?» (Didi-Huberman, 2007: 9), a fin de evitar el doble riesgo al que estas imágenes se ven expuestas, sea por su exceso o por su invisibilidad. El riesgo de su estetización es apenas el reverso de su denegación y, en cualquier caso, el peligro que corren es que se diluya su potencial cognitivo, anamnético y político (García & Longoni, 2013: 18). En palabras de Didi-Huberman:

[...] estas imágenes, que en su mayoría se perdieron en la ceniza, o que emergen de la ceniza,

⁷ Según García y Longoni (2013), la dificultad que aún yace para ver las fotos de Bastera radica en lo difícil que todavía resulta asomarse a lo que ocurría en los centros clandestinos, al efecto devastador de la tortura.

surgieron en un momento, porque se acercaron al fuego de la historia y de la destrucción del mismo modo que las mariposas se aproximan peligrosamente a la llama de una vela. Casi todas perecen en ese afán. Quien escapa a eso, carga consigo un valioso saber. Por eso *arde la imagen* (Didi-Huberman, 2007: 12).

Arde de realidad, arde de deseo, arde de memoria, pero para que arda, dice Didi-Huberman, es preciso exponerse y acercarse a su superficie, soplar en la ceniza para que la brasa vuelva a irradiar su calor, su fulgor, su peligro (Didi-Huberman, 2007). Cabe en nosotros, entonces, la responsabilidad de evitar que caigan en el olvido, por no haber sabido apoderarnos de ellas tal como surgen en el instante del peligro y producir así esa «chispa de esperanza» que arroje luz «sobre –y contra– “los tiempos de oscuridad”» que aún hoy amenazan a los pueblos (Didi-Huberman, 2014: 129). Aproximarnos a las fotos de Bastera desde un presente que intenta continuamente negar o rehabilitar ese pasado. Perseguir sus síntomas, indagar en la imagen-archivo, como advertimos en los dos films de Susana de Sousa, para *salvarlas* una vez más de la destrucción, pues no se trata de conservar los acontecimientos ocurridos, sino de constituir una memoria a partir de los rastros que éstos nos han dejado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDR, Hannah (2001). «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing». En *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). «El archivo arde». En Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.) *Das Archiv brennt* (pp. 7-32). La Plata: Filología Hispánica. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata.
- ORWELL, George (2011). *1984*. Buenos Aires: Planeta.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- DE SOUSA DIAS, Susana (2012). «Natureza Morta». *Revista Asociación Lumière* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php>.
- Fernández Miranda, Jaime (2016). «La inconsistencia de la memoria y la subjetividad política contemporánea». *Página 12* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-292201-2016-02-11.html>>
- GARCÍA, Luis Ignacio y Longoni, Ana (2013). «Imágenes invisibles. Sobre las fotos de desaparecidos». *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.academia.edu/4205364/Imagenes_invisibles._Acerca_de_las_fotos_de_desaparecidos>.

LA RETAGUARDIA (2015, 12 de octubre) «Entrevista a Victor Bastera. Victor Bastera, el primer eslabón de la memoria» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.laretaguardia.com.ar/2015/10/victor-bastera-el-primer-eslabon-de-la.html?m1>>.

PELÍCULAS

DE SOUSA DIAS, Susana (2005). *Natureza Morta*. Portugal: KINTOP.

DE SOUSA DIAS, Susana (2009). *48*. Portugal: KINTOP.