

## Clara Atelman de Fink

Rubén Chababo\*

**Resumo** El ensayo es una lectura del par fotográfico perteneciente a la serie *Ausencias* de Gustavo Germano. Dos imágenes separadas por un hiato temporal en el que la historia argentina inscribe la violencia de su irrupción sobre miles de hogares, sirven de pretexto para pensar los modos en los que la fotografía logra decir y nombrar la huella dejada por esa violencia en la trama social argentina en los años de la última dictadura militar (1976-1983)

**Palabras clave** violencia, fotografía, historia.

**Abstract** The paper is a reading of the pair photographic belonging to the series *Ausencias* of Gustavo Germano. Two separate images by a temporary hiatus in which the Argentine history fits the violence of their breakthrough on thousands of homes, serve as a pretext to think the ways in which the picture achieves say and appoint the footprint left by such violence in the social plot argentina in the years of the last military dictatorship (1976-1983).

**keywords** violence, photography, history.

La escena es de una extrema felicidad. La madre está allí, de pie, mirado al hijo. Uno de los brazos del hijo está acodado sobre la mesa, el otro, oculto, parece estirarse hacia adelante hasta alcanzar la perilla de una radio. La mirada del hijo podríamos decir que está orientada hacia el dial y que su mano se encuentra, en el momento en que el obturador de la cámara fue disparado, buscando su estación favorita.

---

\* Professor de Literatura Iberoamericana do Século XX na Universidade Nacional de Rosário (Argentina). Diretor do *Museo de la Memoria*, da cidade de Rosario. Diretor da *Oficina de Derechos Humanos de la ciudad de Rosario*.



1974

Clara Atelman de Fink  
Claudio Marcelo Fink



2006

Clara Atelman de Fink

La madre está allí, a su lado, mirando al hijo, solo mirándolo con una leve sonrisa. Detrás hay unas cortinas floreadas, una puerta que seguramente dará a un patio y nada más.

La escena es también de una extrema intimidad. Todo está concentrado en ese espacio hogareño que podemos deducir es la sala o el típico comedor diario de una casa de clase media obrera argentina de los años setenta.

Quien sacó la fotografía no logró establecer los balances de luces y de oscuridad necesarios, porque hay zonas de la escena que aparecen como saturadas. La mesa por ejemplo. La madre tiene apoyadas sus manos sobre el borde de la mesa, pero no vemos sus manos, y esa misma saturación lumínica ha borrado hasta confundir los elementos que además de la radio están sobre la mesa.

La escena es de una extrema felicidad no porque allí esté ocurriendo algo especial, un acontecimiento que provoque la alegría de los dos retratados sino porque la atmósfera devuelve, a quien mira esta foto, la idea más aguda o más extrema de esa sensación que nos sobrecoge, cuando en medio de lo cotidiano, nos sorprende la sensación de sentir que somos felices.

Sabemos quién ha tomado esa fotografía porque al pie de ella se dice que “el padre Efraín, aficionado a la fotografía, tomó y reveló esta instantánea”. La explicación al pie no es ociosa. El carácter aficionado del fotógrafo explica lo rudimentario del

procedimiento fotográfico. Pero algo más, ese dato completa de algún modo, el sentido familiar e íntimo de esa escena.

El padre no está con su cuerpo presente pero es él quien sostiene para la posteridad la fuerza de esa escena. El padre estaría, en ese lejano día o tarde de 1974 en que fue sacada la foto, del mismo lado en el que nosotros estamos hoy mirando la fotografía, ubicado en el ángulo extremo de un triángulo equilátero cuya base estaría conformada por la línea que va de la madre al hijo. El padre mira a ambos, la madre al hijo y el hijo posa sus ojos fuera de ese cruce de miradas.

Es imposible saber con exactitud la hora en que fue sacada la fotografía, pero todo indicaría, por la fuerza oblicua de la luz que se proyecta desde fuera, por su intensidad cayendo sobre uno de los costados del cuerpo del hijo y sobre parte de la mesa, que es el mediodía o las primeras horas de la tarde. Podríamos imaginar que fue obtenida un sábado o un domingo, luego del almuerzo. Que la mesa ya fue recogida, que la madre ya se ha vestido para salir y que en ese ínterin el hijo ha querido escuchar la radio y que entonces el padre ha llamado a su mujer para retratar ese instante que tiene las formas de una trinidad amorosa.

El padre ha querido, ensayando con su cámara, retratar ese instante de beatitud hogareña: la mesa limpia, despejada, la tranquilidad de los gestos, la disposición de los cuerpos, indican o hablan de ese sosegado paréntesis que ese núcleo familiar está viviendo en ese instante.

Ambos sonrían, pero en el rostro de la madre es donde la sonrisa se hace más evidente porque en el del hijo, la luz, al dar de costado, desdibuja el gesto, en especial sus labios que quedan atrapados en el blanco lumínico que se proyecta desde una ventana que no vemos.

Nada hace disturbio en la escena. El fotógrafo aficionado ha logrado atrapar no solo la sencillez de ese hogar sino la tranquilidad que lo habita. Es como si hubiera querido decirnos (o decirse a sí mismo al revelar la fotografía) que ese territorio familiar está en sosegado equilibrio. La mirada de la madre lo confirma: mira sonriente al hijo con un dejo de candidez y confianza. Algo del orgullo (por la heredad) parece proyectarse allí, como si al mirarlo estuviera diciéndonos (o diciéndose a sí misma): este es el hijo que tengo, el fruto de mi vida.

Sacar esta fotografía no parece haber significado para ninguno de los dos fotografiados ni para el fotógrafo que la obtuvo una ceremonia o un acto previamente ensayado. Hay un dejo de espontaneidad en la ausencia de pose, en el hecho de no mirar

a la cámara. El fotógrafo parece haberles avisado que la fotografía iba a ser tomada pero de seguro prefirió pulsar el disparador en el instante más natural, anulando cualquier pretensión de solemnidad en la escena.

Es como si el fotógrafo aficionado hubiera dicho: quiero atrapar con mi cámara esto que naturalmente transcurre paredes adentro de mi casa. Intima celebración de lo mínimo anudada en el afecto de la madre hacia el hijo pero también del padre hacia ambos. Ausente de la fotografía, el padre testimonia la armonía de ese vínculo familiar.

Hay algo en esta fotografía que la vuelve pictórica: la indefinición de los contornos. El efecto de la luz solar aleja a esta fotografía de esos retratos en los que el retratista busca detectar la exactitud y singularidad de los rostros y los espacios fotografiados. Es que al fotógrafo aficionado, más que la presencia de esos dos cuerpos en torno a la mesa, le ha interesado transmitir la atmósfera afectiva, armónica, en la que esos cuerpos están instalados, algo de aquello que Charles Baudelaire buscaba de manera infructuosa en la París de finales del siglo XIX y que dejó como testimonio en una carta dirigida a su madre. En ella le cuenta que ha estado buscando alguien que los retrate juntos, pero que hasta ahora ha fracasado en el intento: "la mayor parte de los fotógrafos tienen manías ridículas: consideran una buena fotografía, aquella en la que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, y todas las trivialidades del rostro se hacen visibles: cuanto más dura es la imagen, más contentos quedan ellos", escribe Baudelaire<sup>1</sup>. Digamos que el autor de *Las flores del mal* buscaba lo que el fotógrafo aficionado logró en esta fotografía: no la representación fidedigna de los rostros y las formas, sino la atmósfera que los rodea, la narratividad de la escena por sobre el testimonio cerrado de lo real que se ofrece a los ojos.

Hay pocos objetos tan fuertemente melancólicos como las fotografías. Acaso porque en ellas se cifra el deseo desmesurado e imposible que los humanos tenemos de pretender atrapar aquello que sabemos que irremediablemente habrá de escabullirse de nuestras vidas. A pesar de ser un procedimiento puramente mecánico y a pesar también de que no seamos conscientes de ese efecto que estamos creando al sacarlas, el incipiente germen de la melancolía nace en el instante inmediatamente posterior a haber revelado las fotos, e irá acrecentándose con el paso del tiempo: cuánto más alejado estemos de ese paisaje, de la juventud de esos rostros, de la intensidad de esas miradas, de la candidez de esa escena, más poderoso se volverá el poder melancólico y más despiadado será esa sensación con nuestro alma.

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Cartas a la Madre**. Barcelona: Ed. Grijalbo-Mondadori, 1993.

Es imposible que el fotógrafo aficionado que obtuvo esta fotografía en una tarde o mediodía de 1974 no haya sabido o intuido esto. Toda la fuerza de su empeño está puesta en conservar para el mañana esa atmósfera íntima y familiar que él sabe que en pocos años más habrá de evaporarse: la madre envejecerá y el hijo abandonará el hogar. Al menos eso dictan las leyes naturales y culturales en las que esa familia se ha formado y se ha constituido. El fotógrafo aficionado que obtuvo esta fotografía sabía, en el momento preciso de obtenerla, que estaba generando un territorio eficaz para su futura melancolía y la de los suyos.

## 2.

Treinta y dos años más tarde de aquél mediodía o tarde de 1974 en que el fotógrafo aficionado registró la escena de la madre y su hijo, Gustavo Germano vuelve a ese mismo sitio en el marco de un proyecto inspirado en la idea de reproducir fotográficamente escenas que pongan en evidencia el impacto que la desaparición forzada de personas perpetrada entre los años 1976 y 1983 ha tenido sobre los grupos familiares y afectivos.

Clara Alteman de Fink abre las puertas de su casa para que Germano cumpla una etapa más de su proyecto y allí, en la misma sala donde la madre custodiaba con su mirada el hacer de su hijo en el pasado, él propone sacar nuevamente la fotografía que de cuenta del hiato producido por el paso del tiempo y la tempestad desatada por los vientos de la Historia.

La nueva escena, a diferencia de la primigenia, posee cromatismo y el fotógrafo no es un aficionado al arte de la fotografía sino un experimentado artista que se esmera y cuida hasta los más mínimos detalles. La propuesta que le hace a los protagonistas ( en este caso a Clara Alteman) es que reproduzcan el gesto del pasado en el mismo lugar en el que la primer fotografía fue obtenida. Es, lo sabemos, la misma consigna, para todas y cada una de las tomas que conforman el proyecto *Ausencias*.

Clara Atelman de Fink ya no es, lógicamente, la mujer joven que su marido retrató con candor en la fotografía monocroma. En 2006 ya es una mujer adulta que parece alcanzar casi la octava década de su vida. El lugar del hijo está vacío, solo se ve el respaldar de una silla y la mano izquierda de la madre posándose sobre el borde superior.

Todos los contornos son nítidos, los objetos tienen espesor, a diferencia de lo que sucede en la fotografía de 1974 en la que todos los elementos que componían la escena parecían estar en un proceso de evaporación.

Las palmas de las manos de Clara Alteman son visibles y recién ahora, 32 años más tarde, percibimos que sus manos son grandes, sobre todo la derecha que está dispuesta sobre la mesa, como adelantándose a su cuerpo. También podemos diferenciar el objeto de vidrio o de cristal que esta sobre la mesa, el mismo que aparecía en la foto antigua corroído o devorado por la luz. Se trata de un centro de mesa con formas onduladas, vacío.

A diferencia de la foto antigua se hace difícil saber a qué hora del día Germano obtuvo la nueva fotografía. Hay en ésta, una preeminencia de la luz invadiendo toda la escena lo que permite que los objetos adquieran una realidad de la que carecen en la foto antigua, mostrándolos en su plena realidad. Nada parece ser, nada debe adivinarse o imaginarse. Lo poco que hay, está allí. El mantel, el centro de mesa, los objetos que adornan la pared. No hay misterio detrás o delante de ninguno de los objetos, ni mucho menos en el cuerpo de la mujer que está ubicada en el centro de la escena.

Ella está de pie, firme, frente a la cámara. No hay en esta fotografía naturalidad alguna, el cuerpo está rígido como esperando el instante del clic del obturador. La sonrisa tenue de la mujer joven, se ha borrado.

Tampoco está sobre la mesa en la que falta el hijo, el aparato de radio. Podemos imaginar que fue desechado por el paso del tiempo, pero junto al cuerpo del hijo ausente es la radio el objeto faltante, el único objeto de la fotografía antigua (también velado en ella) en la que el hijo depositaba su mirada.

Germano seguramente instruyó a la mujer en el modo que él deseaba que se reproduzca la escena, sin embargo, y a diferencia de la mayoría de los otros pares de fotografías que componen la serie *Ausencias*, en ésta, la protagonista parece haber traicionado el deseo del fotógrafo al girar su rostro hacia la cámara, como imposibilitada de remedar el gesto que en la foto antigua hacía que sus ojos miraran con delicadeza el gesto de su hijo<sup>2</sup>.

Arrebatado de su lado, la dimensión de la ausencia del hijo concentrada en el espacio vacío de la silla, no puede ser observada, acaso por temor al derrumbe que

---

<sup>2</sup> Luego de conocer la lectura de esta fotografía, Gustavo Germano, evocando el backstage de esta toma, dijo ” en las primeras fotos que le saqué, ella estaba mirando el lugar vacío, pero algo no cerraba, hasta que le pedí que me mirara y entonces se me puso la piel de gallina. Nunca olvidaré ese momento, su actitud, el convencimiento de lo que Clara Atelman reclamaba con su mirada”. Creemos que este señalamiento, lejos de anular la primera interpretación, re-fuerza la sensación *de presencia* de ese vacío que intuimos ella está sintiendo en ese instante.

implicaría para ella reproducir una escena de carácter imposible. ¿Cómo mirar lo que no existe?

Clara Alteman tiene a su lado el vacío, y al no mirarlo, le da, a esa espacialidad, (¿lo sabe ella?) una contundencia difícil de describir si no es con ese gesto de firmeza.

La descripción de esta fotografía aún reclama dos señalamientos. Uno de ellos, es lo que podríamos llamar el *punctum*. Según Roland Barthes el *punctum*, es “ese azar que al mirar la fotografía nos despunta (...) un detalle, es lo que añadido a la foto y que sin embargo está en ella”. El centro que atrae mi mirada.

Podríamos arriesgarnos a decir que la foto de Germano hace su *punctum* en ese centro velado (muerto) que es el ojo derecho de Clara Alteman, un ojo socavado por la ceguera y que ella no disimula, sino que por el contrario, lo ofrece a nuestra mirada. No hay quien al ver la reconstrucción fotográfica de esa escena no se detenga con cierta inquietud en ese detalle fisonómico que la mujer porta o carga. *Hueco* a través del cual todas las imágenes e ideas que despierta la visión de esta escena parecieran confluír, drenadas en él, como si se tratara de un pozo ciego que se ha tragado lo visible.

El segundo elemento restante es la otra ausencia, no la del hijo, sino la del fotógrafo aficionado que sacó la primer foto. No estaba en ella, pero ocupaba, podríamos asegurarlo, el vértice de un triángulo, de una trinidad familiar que aún invisible, *sostenía* la fotografía desde su ausencia. Ahora ya no hay cruce de miradas posible. No hay padre, marido ni hijo. De la candidez de la escena primigenia solo ha sobrevivido un centro de mesa vacío y un ojo ciego que mira a una cámara sostenida por un extraño.

La candorosa armonía en la que estaba sostenida la primer fotografía, (armonía de los gestos, de las miradas, de la atmósfera hogareña) ha desaparecido. A pesar de la amplia variedad cromática, la casa donde Clara Alteman posa para Germano, se ofrece a nuestra mirada despojada, alejada de aquella cálida familiaridad que el fotógrafo aficionado atrapó y condensó con su cámara treinta y dos años atrás.

“El verdadero contenido de una fotografía es invisible- dice John Berger- porque no se deriva de una relación con la forma sino con el tiempo”<sup>3</sup>. El retrato de Clara Alteman

---

<sup>3</sup> John Berger. “Entender una fotografía” en Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Citado en el Prólogo al catálogo de la muestra Ausencias

obtenida por Germano en 2006, al ser puesto en dupla o diálogo con el que fuera sacado tres décadas atrás revela lo invisible (lo que falta, lo arrebatado), el tiempo transcurrido entre una y otra toma ( 1974-2006) es la dimensión del hueco a través del cual esa familia *se ha invisibilizado*.

El retrato de Clara Atelman de Fink es una descarnada descripción de eso que llamamos soledad humana. Pero aún más, esta fotografía es, por sobre todas las cosas, la condensación narrativa de la historia de un derrumbe.

Aunque todo brille frente a nuestra mirada en la tersura que nos ofrece el papel fotográfico, lo que hay allí, en esa escena, es una ruina. Y esa mujer, que como un Cíclope se yergue en el centro de la escena, mirándonos fijo, con su único ojo vivo, el testimonio irrefutable de la aborrecible perversidad con que la dictadura se descargó, sin piedad, sobre el cuerpo y el alma de miles de familias argentinas.