

CS



## **Arte y Memoria**

**Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles**

**Lizel Tornay, Victoria Alvarez,  
Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini  
(comps.)**



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

# **Arte y Memoria**

## **Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles**

Lizel Tornay, Victoria Alvarez,  
Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini  
(comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Flora Hilert Marcelo Topuzian
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales y Desarrollo y Transferencia	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Silvana Campanini	Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

---

### **Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras** **Colección Saberes**

ISBN 978-987-8363-82-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

Tapa: Darío Krapp, 2013

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque\\_de\\_la\\_Memoria\\_-\\_panoramio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque_de_la_Memoria_-_panoramio.jpg)

(Tiene licencia Creative Commons)

Arte y memoria : abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles / Patrizia Violi ... [et al.] ; compilación de Lizel Tornay ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021. 300 p. ; 14 x 21 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8363-69-1

1. Arte. 2. Memoria. 3. Estudios de Género. I. Violi, Patrizia. II. Tornay, Lizel, comp.  
CDD 306.47

## **Arte y Memoria**

---

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles





Proyecto SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia".  
Financiamiento del Programa de Investigación e Innovación Horizon 2020 de la Unión Europea mediante el Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044

Proyecto SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia".  
Funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044



# Índice

<b>Introducción</b>	<b>11</b>
Bibliografía	24
<b>I. Trauma, duelo y reparación</b>	<b>27</b>
<b>1. Arte y duelo: entre los vivos y los muertos</b>	<b>29</b>
<i>Patrizia Violi</i>	
1. Mnemosine y las Musas	29
2. El pecado de Orfeo	30
3. Arte y memoria	33
4. El Parque de la Memoria	37
5. Presencia de la ausencia	44
Bibliografía	52
<b>2. Los pliegues de la historia en el teatro <i>Black Box</i> de William Kentridge: Muestreo de nazismo alemán y colonialismo</b>	<b>53</b>
<i>Rosemarie Buikema</i>	
1. <i>Black box</i> como discurso crítico de memoria multidireccional	57
2. Referencias transversales del archivo colonial	66
3. Realización del archivo colonial	68
4. El rinoceronte como la <i>Black Box</i> de Europa Postcolonial	73
Bibliografía	79

## **II. Géneros y memorias** **83**

---

### **3. En los bordes de lo narrado. Memorias difíciles y género** **85**

*Lizel Tornay*

- |                              |     |
|------------------------------|-----|
| 1. Introducción              | 85  |
| 2. Focalizando lo imprevisto | 85  |
| 3. Coda                      | 101 |
| Bibliografía                 | 103 |

### **4. Memorias de guerra, masculinidades mutadas: el arte de Lola Arias y los ex combatientes de Malvinas/Falklands** **105**

*Verónica Perera*

- |   |            |
|---|------------|
| 1. Testimonios entramados y en <i>convivio</i>  | <b>109</b> |
| 2. Devenir artistas                             | 112        |
| 3. Masculinidad y guerra                        | 114        |
| 4. De las memorias heroicas al trabajo de duelo | 117        |
| 5. Fragilidad en común                          | 125        |
| 6. Dos guerras en un arte de posguerra          | 127        |
| Bibliografía                                    | 132        |

## **III. Búsqueda y configuración identitaria en las prácticas artísticas de hijas** **135**

---

### **5. Madres incómodas. Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas** **137**

*Mariela Peller*

- |                                |     |
|--------------------------------|-----|
| 1. Introducción                | 137 |
| 2. Una "traidora" desaparecida | 141 |
| 3. Desaparecida en la "locura" | 147 |
| 4. Voceras                     | 152 |
| Bibliografía                   | 155 |

## **6. Los cielos, las cosas, el bosque. La fotografía en el viaje del (des)exilio y la ausencia 159**

*Natalia Fortuny*

1. El exilio o la parte imaginada 159
2. El viaje del (des)exilio 165
3. Pequeña colección de infancia 176
4. Lo que (en)vuelve 187
5. Memorias pendulares 195
- Bibliografía 197

## **7. Heridas “bellas” y reelaboraciones: performance artística en la segunda generación de exiliadxs políticxs argentinxs 199**

*M. Florencia Basso*

1. Cuerpo y performance 200
2. Memorias traumáticas a través del cuerpo y de la performance 203
3. El cuerpo del desaparecido en acciones artísticas: antecedentes 209
4. Cuerpo íntimo y familiar en *Tres Bellas Heridas* de Soledad Sánchez Goldar 216
- Bibliografía 234

## **IV. Intervenciones y disrupciones en el espacio público 237**

---

### **8. La Silueteada: construcción del signo de los/as desaparecidos/as 239**

*Julio Flores*

1. La condición de la desaparición 239
2. Testimonio de los familiares de los desaparecidos 240
3. Particularidad del signo del desaparecido 241
4. Los victimarios tienen razones y un plan 243
5. El signo de la ausencia, origen y génesis 247
6. El taller de la Plaza 255
7. Las reediciones 263

8. Más allá de la realidad argentina	265
9. Momentánea síntesis	267
Bibliografía	269

## **9. Matrices narrativas en la construcción de relatos sobre los desaparecidos en el Espacio para la Memoria, ex ESMA 271**

*Florencia Larralde Armas*

1. Introducción	271
2. "Narrativa humanitaria" y "narrativa militante": encuentro de perspectivas	277
3. Creación de dispositivos memoriales: narrativas en diálogo	281
4. Conclusiones	292
Anexo fotográfico	295
Bibliografía	308

## **10. Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan 311**

*Maximiliano de la Puente*

*Ramiro Manduca*

1. Introducción	311
2. Colectivo Fin de Un Mundo	315
3. Compañía de Funciones Patrióticas	323
4. Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC)	334
5. Conclusiones	337
Bibliografía	340

## **Biografías 343**

## 6. Los cielos, las cosas, el bosque. La fotografía en el viaje del (des)exilio y la ausencia

Natalia Fortuny

### 1. El exilio o la parte imaginada

*Cuarto y mitad* (2008) es una instalación de Gabriela Bettini que aborda la experiencia del exilio político a partir de presentar mitades y cuartos de objetos partidos y reflejados en espejos, de modo que en la imagen vuelvan a conformar una unidad. Se trata de una experiencia perceptual donde el ojo que mira reconstruye la totalidad de la silla, sillón, o mesa del mobiliario familiar, a pesar de comprender al mismo tiempo que allí hay un engaño, una trampa visual que tampoco se oculta sino que se devela y se ofrece (Figuras 6.1 y 6.2). El todo que el ojo reconstruye está así partido (¿a causa del exilio?) entre una mitad material, existente y tangible, y otra que es imaginaria, especular, proyectada a semejanza de la otra. Gabriela es sobrina, nieta y bisnieta de desaparecidos. Este triple emplazamiento vincular suyo —que en verdad es mayor, ya que en total son cinco los desaparecidos cercanos a su familia— está presente en sus obras. Estas desapariciones forzadas provocaron que sus padres debieran exiliarse en Madrid, donde ella nació en 1977 y donde aún reside. Los temas del exilio, el trauma y la memoria estarán presentes en muchas zonas de su obra, fundamentalmente pictórica y objetual, en instalaciones con videos, muebles, dibujos, pasto artificial, espejos y otros materiales. Los espejismos de *Cuarto y mitad*

completan de manera imposible el cuadro familiar y así la mitad reflejada se vuelve espacio de la ficción.<sup>13</sup>



---

13 Otra serie de Bettini que ha trabajado el tema del exilio es *Larga distancia* (2015), donde a partir de cuadros al óleo del ex Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires conecta su propia historia con las memorias más largas de los exilios de la primera mitad del siglo XX.



*Figuras 6.1 y 6.2. De Cuarto y mitad (instalación, 2008, Gabriela Bettini).*

Al hablar de ellos, la artista ha afirmado que le interesa centrar su atención: “Casi exclusivamente en elementos que simbolizan el recorrido entre dos realidades: pasajes, umbrales, corredores e incluso puertos o puestos de frontera. Mi interés en esos enclaves radica en su carácter intersticial y de indefinición, metáfora del estado de liminalidad, apertura y ambigüedad propias de quien en ellos experimenta un cambio significativo o abrupto” (Bettini, s/f).

Se trata de momentos de pasaje, de obras que al decir de Ileana Diéguez están habitadas por una condición liminal “como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Diéguez, 2014: 24). La mirada aguda de Gabriela Bettini sobre el exilio y sus consecuencias en el espacio doméstico introduce visualmente el problema del que tratará la serie fotográfica que sigue: un hogar extrañado, un espacio no completamente habitable, un pasado imaginado. Algo de la tensión de estos objetos partidos y atravesados por el filo del espejo habitará también los cielos y los objetos que se mostrarán más adelante.

En Argentina el exilio pertenece al imaginario social desde hace casi dos siglos a pesar de que “en el siglo XIX aún no se hablaba de exilio, los vocablos para definirlo eran: emigración, proscripción, destierro, expatriación” (Mizraje, 2011: 159). Sin embargo, aunque representa desde entonces variados momentos de proscripción, persecución y migración política, el fenómeno del exilio político se ha ligado especialmente con las salidas del país forzadas por la última dictadura militar, incluyendo el periodo de represión paraestatal iniciado en 1973. Así, el exilio político se relaciona con haber dejado el país durante el último gobierno de facto o su período previo “por decisión personal

ante situaciones que juzgaron de alto riesgo para la supervivencia propia o de los seres cercanos [...aunque también...] porque las condiciones represivas prohibían el ejercicio de una profesión o actividad política, cultural o laboral” (Franco, 2008: 18). Coincidentemente con los años de mayor represión estatal, el período 1976-1978 concentró el número más alto de salidas forzadas al exilio. La mayoría de estos exiliados “pertenece a los cuadros inferiores y medios de la militancia profesional, estudiantil, intelectual, sindical y política de izquierdas, que tras la destrucción del tejido solidario, como consecuencia de la intensificación del terror, percibió la fuga como única alternativa” (Jensen, 2007: 25). Según Martín Plot, durante la última dictadura al enemigo ya no había que privarlo de existencia política (expulsándolo) sino de existencia sin más (desapareciéndolo). En la desaparición como nueva forma de exilio, la existencia ya no debía tener lugar en ciudad alguna de la Tierra (Plot, 2011). En estas condiciones amenazantes del contexto dictatorial, muchas veces el exilio se ha configurado como una o la única forma de continuar con vida.

El exilio supuso entonces una migración política: tal como las imágenes subrayarán a continuación, implicaba un viaje. En este escrito trabajaré dos series fotográficas de la artista Marcela Cabezas Hilb<sup>14</sup> que evocan el tránsito desde el exilio político de su familia en México al regreso

---

14 Marcela Cabezas Hilb nació en México en 1978 y reside en Buenos Aires desde 1980. Es fotógrafa egresada de la Escuela de Fotografía Creativa, donde trabaja como docente. Asistió a los talleres y seminarios de Diego Ortiz Mujica, Juan Travnik, Karina Peisajovich, Mariana Maggio y Adriana Lestido. Se formó en el área de conservación y restauración fotográfica en la Universidad del Museo Social Argentino; en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, de la Universidad Nacional de México; y con Fernando Osorio Alarcón en el Laboratorio de Conservación Fotográfica del Área de Artes Visuales de Televisa, México. Integró exhibiciones colectivas en Buenos Aires, entre las cuales se encuentra Aquí nos vemos, Fotografía en América Latina 2000-2015 en el Centro Cultural Kirchner (2015). Sus trabajos pueden verse en <http://www.marcelacabezashilb.com> [consulta: 03-08-2019].

en la clandestinidad durante la contraofensiva montonera. Un viaje que será a la vez propio y ajeno, lejano y cercano en el tiempo, y que se presenta en estas imágenes como uno de los orígenes de su configuración identitaria. Son obras fotográficas que versan y anudan significaciones de este exilio forzoso vivido junto a su familia de bebé y niña: un nudo incómodo al inicio de la vida que insiste con fuerza en sus relatos visuales. Una historia a la que sus obras refieren una y otra vez.

Estas imágenes fotográficas, con sus recurrencias a las constelaciones de los cielos que le vieron realizar esos tránsitos, evocarán explícita o elípticamente aquel largo viaje iniciático.<sup>15</sup>

## 2. El viaje del (des)exilio

“El 1° de enero de 1980 llegué a Argentina. Entré de manera clandestina luego de atravesar el cielo de varios países. Tenía un año y medio y había nacido en México durante el exilio de mis padres. Era una hija que, como un satélite, acompañaba. Ellos volvían y yo llegaba por primera vez”.<sup>16</sup>

Este texto forma parte de *Satélite*, una instalación fotográfica cambiante, que se adapta a diferentes escenarios expositivos y que, según Marcela, se inició en 2014 y aún no está concluida (Figura 6.3). Esta serie recupera un evento peculiar, fundamental de su vida y forzosamente olvidado, ya que ella era muy pequeña para recordar.

---

15 En el marco del “Grupo de estudios en fotografía contemporánea, arte y política (FoCo)” en mayo de 2018 organizamos una reunión abierta sobre las memorias del viaje y el exilio. En ella se presentaron las obras de dos artistas fotógrafas: Marcela Cabezas Hilb y Celeste Rojas Mujica. Este artículo fue gestado a partir de ese encuentro y debe mucho a esa primera discusión colectiva.

16 Este texto forma parte de la serie *Satélite*.

Marcela nace en México en 1978. Allí se habían exiliado sus padres durante la dictadura y donde participaban de un grupo de cine infantil (C.In.E. Cine Infantil Educativo) “de orientación nacional y popular, antiimperialista y anticapitalista” (Cabezas Hilb, 2018). En 1979 secuestran en Buenos Aires a su abuela Thelma Jara de Cabezas, Madre de Plaza de Mayo y Secretaria de Organización de la Comisión de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, quien buscaba a su hijo desaparecido —el tío de Marcela— y quien permanecerá detenida en la ESMA por ocho meses, hasta el 7 de diciembre de 1979.

La madre y el padre de Marcela deciden por entonces regresar clandestinamente al país como parte de la contraofensiva lanzada por Montoneros, organización en la que militaban. Emprenden los tres un largo viaje. Salen de México hacia Panamá con sus nombres y pasaportes originales y allí los reemplazan por pasaportes falsos. Luego de un extenso recorrido por las ciudades de Lima, Río de Janeiro, Santiago de Chile, Viña del Mar, Puerto Montt y nuevamente Santiago de Chile entran de manera clandestina a la Argentina a la madrugada del 1° de enero de 1980. Aprovechando las celebraciones de Año Nuevo, cruzan la cordillera a la altura de Mendoza y se instalan finalmente en Buenos Aires, en la mayor clandestinidad. Ocho meses después de entrar al país, la madre y el padre son secuestrados y permanecen como presos políticos hasta el regreso de la democracia. Marcela vivirá entonces cuatro años, de los dos hasta los seis, con su abuelo materno y su mujer, Ami.

Marcela no recuerda nada de aquel tránsito del desexilio porque sus primeros recuerdos son posteriores. Sabe, sí, que el regreso al país fue muy complicado, escuchó relatos de miedo y piensa a esta época de la clandestinidad como una época oscura, peor aún que la posterior cárcel de sus padres. Precisamente arma esta serie porque no recuerda

nada de aquellos cruces de fronteras: estas imágenes implican un viaje anamnético.

En su familia el tema no ha sido tabú y ella subraya siempre lo contenedora que fue la esposa de su abuelo: de chica sabía que su estadía con los abuelos sería circunstancial y a menudo decía que sus padres eran “presos *políticos*”. Pero el armado de *Satélite* implicó nuevas conversaciones puntuales, en las que Marcela habló largamente con sus padres acerca de por cuáles ciudades habían pasado durante el viaje de regreso, cuántos días se habían quedado en cada lugar intermedio, qué nombres falsos usaban ellos tres, en qué medios de transporte viajaron, qué paisajes vieron en el camino y otros detalles. A partir de estas charlas Marcela fue “pensando el clima del trabajo” de una serie que es, visual e identitariamente, el armado de un mapa del pasado. Un mapa de las rutas y los lugares donde ella estuvo *sin saber*.



Figura 6.3. *Satélite* (instalación, 2016, Marcela Cabezas Hilb).

*Satélite* fue expuesta en 2016 como instalación —formada por imágenes fotográficas impresas a diferentes tamaños y en distintos soportes— en Casa Florida Galería y curada por Alejandro A. Barbosa. La serie incluye: imágenes de cielos nocturnos, un dibujo de una constelación a partir de calcar un mapa del continente americano y unir los puntos correspondientes a las ciudades por las que Marcela pasó con su familia en su viaje de regreso, una vista satelital de Buenos Aires que incluye el barrio de Versalles donde vivían cuando sus padres fueron secuestrados, un aterrizaje de un avión sobre Buenos Aires en formato video, la cordillera vista desde el cielo, un avión azul, un gran mapa de México, la copia de la primera página del pasaporte con el que salió de México y que lleva su nombre verdadero, una

luna eclipsada, entre otras imágenes (figura 6.4). Muchas de las fotografías están apoyadas y apiñadas sobre un estante como si fueran portarretratos familiares<sup>17</sup> y hay textos que acompañan las imágenes: algunos escritos en primera persona mezclados con otros de divulgación científica de astronomía. A diferencia de otras series de su autoría, este es el trabajo que más se despegaba de las dos dimensiones de la foto para instalarse en el espacio —además, doblemente: el espacio expositivo de la sala, el espacio de los astros—. Algunos textos provienen de los apuntes que Marcela hizo durante un curso de astronomía en el Planetario de la ciudad: textos mecanografiados, que dejan ver incluso errores de tipeo. La astronomía aparece aquí como una ciencia poética que, antes que adivinatoria, da sutiles pistas para entender el pasado.

---

17 En su serie fotográfica *Recuerdos Inventados* Gabriela Bettini utiliza también el tamaño del portarretratos familiar (10x15 cm) para subrayar las ausencias de abuelo y tío desaparecidos en el álbum (Fortuny, 2014).



*Figura 6.4. Satélite (fotografía, 2016, Marcela Cabezas Hilb).*

Sobresale en el conjunto, en primer lugar, la idea-motivo que da nombre a esta serie. Como afirma uno de los textos

de la muestra, pensarse como satélite de otros —satélite de sus padres— supone considerarse una entidad menor en órbita alrededor del viaje de otro cuerpo celeste: “Un satélite es un cuerpo celeste que orbita alrededor de otro.

Satélite como acompañante.

Satélite es el nombre de una ciudad de México donde viví”.<sup>18</sup>

¿Serán los hijos satélites naturales de los padres? ¿Sufrirán además el ser eclipsados, tal como muestra una de las imágenes? La idea de eclipsado se puede emparentar fotográficamente al fuera de campo o al fuera de foco. En esta línea, el chileno Alejandro Zambra en su novela *Formas de volver a casa* (2011) piensa a los hijos (nacidos en dictadura) como personajes secundarios: “La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (Zambra, 2011: 55).

Más adelante, el narrador afirmará que a algunos hijos los une “el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente” (Zambra, 2011: 121). También el trabajo fotográfico de Marcela de alguna manera intenta descentrar la historia de sus personajes principales: aquí la lente y la historia enfocan al satélite. En su planetario el satélite se revela y se da a ver, arma una nueva órbita propia. Al igual que en otras

---

18 Este texto forma parte de la serie *Satélite*.

elaboraciones visuales de hijos de desaparecidos o exiliados, se recurre a la ficción de la imagen y al uso de mapas y materiales de archivo para cartografiar imaginariamente aquel viaje que supuso regresar a un país donde nunca había estado. Para armar un relato de viaje a un pasado vivido y desconocido.

la información luminosa que recibamos de las estrellas viaja  
muy rápido y lo que observamos como simultáneo -sus brillos-  
corresponde a sucesos que acontecieron hace decenas, centenares,  
miles o millones de años de acuerdo con su distancia de nosotros.



Figuras 6.5 y 6.6. *Satélite* (fotografía, 2016, Marcela Cabezas Hilb).

Hay también en *Satélite* un trabajo con las escalas, al re-dimensionar la historia personal a partir de la exploración de lo macro, combinando lo singular de la experiencia histórica con el tiempo astronómico y el movimiento indetenible del universo “La certeza de que mirar el cielo es

mirar el pasado —lo que observamos en el cielo son sucesos que acontecieron hace mucho tiempo y en diferentes momentos— inspiró este trabajo. En él, experimento con la yuxtaposición del relato de aquel viaje y el discurso astronómico, reflexionando así sobre mi propio pasado y origen”<sup>19</sup> (Figuras 6.5 y 6.6).

Mirar al cielo, a esa historia que vemos en diferido, es la excusa para presentar la propia historia, por eso las páginas del pasaporte con el que Marcela salió de México —recuperado años después— se hallan pegadas como un inserto sobre el trazado urbano (Figura 6.7). El origen de las mensuras también es relevante. La vista aérea de Buenos Aires que muestra el barrio donde vivía la familia al momento del secuestro, proviene de un relevamiento hecho por militares en el año 1979, el año previo al retorno familiar y al secuestro de sus padres. Este archivo en alta resolución —la digitalización de una fotografía de placa— es de acceso público y le fue proporcionado por el Instituto Geográfico Nacional. El juego con las miradas y las proporciones de los mapas abre también el sentido a las falsas representaciones y las identidades desproporcionadas. ¿Qué puede decirle una toma aérea militar de un barrio y de una casa que no se recuerdan? ¿Qué hay de Marcela en ese nombre verdadero en un pasaporte verdadero pero en desuso en 1980?

---

19 Del texto de presentación de la serie *Satélite*.



Figura 6.7. Satélite (fotografía, 2016, Marcela Cabezas Hilb).

Esta serie se acomoda en el hiato que hay entre esas estrellas que traen su luz desde el pasado y los astros como dictado de un futuro. Ella inventa su propia constelación a partir del dibujo que armó un viaje, fallido y fundamental, hecho entre la noche y la niebla. Pero inventar nuevas constelaciones también implica mover los astros, dibujar el propio futuro abandonando la idea de satélite subordinado a un horóscopo posible. Desconocer la propia historia causó esta necesidad de dibujarla y reconstruirla para armar un camino de/hacia la identidad. Un gesto de mapear la vida propia para orientarla hacia adelante.

Al ser hija de exiliados y nacer en el exterior, el viaje la *trajo de vuelta* a una patria que era suya pero a un país donde jamás había estado. Marcela no se había exiliado sino que fue fruto de este exilio, nacida en territorio extraño, en tránsito. ¿De qué se trata ese regreso a un lugar donde jamás se ha estado? No es un viaje transformador que auspicia un gran retorno al hogar (a lo Ulises) sino el nacimiento en la falta del hogar, en un territorio inestable, en la parte imaginaria de una identidad partida, mitad verdad mitad reflejo, como en los muebles de Bettini. Y a eso se suma su regreso a una cotidianidad clandestina, no a una patria que los recibe amablemente. Mónica Cragolini cree que en la actualidad el exilio no es sino el del judío errante de Kafka, aquél que no tiene patria. “De eso se trata asumir el ser-en-el-exilio: de afirmar la extranjería (que somos) pero no como identidad, sino en esa huella desplazada (extranjero de extranjero) que patentiza nuestro modo de ser: desde siempre, desapropiado” (Cragolini, 2011: 32).<sup>20</sup>

---

20 En su texto Cragolini (2011) contrapone la figura de Ulises —su viaje de héroe que tiene una Patria a donde retornar— a la del judío errante de Kafka como emblema del exilio contemporáneo.

Algo de esta desapropiación calza justo con la historia y las imágenes de Marcela, no sólo respecto de su viaje como exiliada regresando clandestinamente a una Patria de la que nunca partió sino también por la falta y la ausencia como resultado de ese desplazamiento: el secuestro y los cuatro años de cárcel de sus padres al principio de su infancia. De esta experiencia de lejanía trata la serie que sigue.

### **3. Pequeña colección de infancia**

Si *Satélite* trabaja lo macro, la serie fotográfica (1980-1984) se vuelca a lo micro, enfocando los recuerdos, lugares y objetos familiares del período de cuatro años en que sus padres estuvieron presos. Trabaja esa distancia y esa ausencia preguntándose sobre los objetos y lugares del recuerdo y el carácter construido de sus memorias de infancia. Se trata de un período de su historia, parece decir el título, entre paréntesis: una espera.

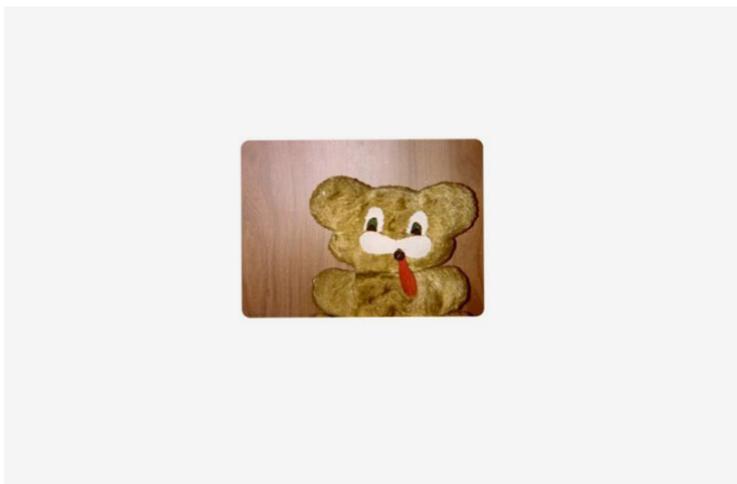


Figura 6.8. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

La serie (1980-1984) abre con la única foto a color del conjunto. Una foto de su álbum familiar que muestra un primer plano del osito de peluche que constituye su primer recuerdo: se lo regalaron su abuelo y su mujer —a la que apenas conocía— el 21 de agosto de 1980 luego de que el Ejército secuestrara a sus padres. Marcela aún recuerda haber visto al osito en el estante de la farmacia en que lo compraron, junto a pañales y otras cosas necesarias para cuidar de una niña de dos años. En el texto que abre la muestra Marcela subraya la calidad construida de estos recuerdos y en la entrevista reconocerá que fue recién en el armado de esta serie cuando se enteró que el osito no había sido comprado en aquella farmacia, sino en otro lado y posteriormente (Figura 6.8). El núcleo de esta serie es menos la distancia de los recuerdos respecto de la verdad —su verificabilidad o adecuación al pasado— como el trabajo de memoria y de reconstrucción de ese pasado emprendido

por ella desde el presente: “En este trabajo reconstruyo recuerdos de aquellos años que persistieron hasta hoy a pesar de no haber tenido fotos de los mismos. Evocaciones de mi propia memoria, parte de mi archivo personal, vistas de mi pequeña colección de infancia”.<sup>21</sup>

Esta pequeña colección comienza con aquella foto a color del osito de peluche tomada por ella de niña que funciona como introducción a la serie, luego sigue un breve texto introductorio, luego los once dípticos fotográficos en blanco y negro y finalmente se hallan los epígrafes de las fotos. Los dípticos conforman interesantes puestas visuales en común de dos objetos heterogéneos y disímiles, unidos allí para crear una nueva entidad: un edificio y el dibujo de un gato, unas carpas nadando en primer plano y su pasaporte mexicano, una bolsa de Snoopy y un álbum de fotografías cerrado, el frente de una casa y la garita de la cárcel de Devoto, unas reposeras vacías y blancas en medio de la noche y unos dibujos hechos por su padre desde la cárcel, un mono de peluche y un globo terráqueo, una pared exterior medianera y unas rosas blancas, un títere de dedo y un autorretrato con la cara tapada por plantas, una página con un sello que dice “CENSURADA” y un árbol de navidad, el guardarrail de una ruta nocturna y una pequeña foto de una pareja besándose, un fragmento de una carta del papá y una leche chocolatada con pajita sobre un piso de granito.

Marcela habla de esta serie como un trabajo laborioso, el mismo adjetivo que a menudo se adjudica al trabajo de la memoria. Ya no se trata, como en la serie anterior, de unir puntos y referencias dictados por otros o de enmarcar su historia en el tiempo largo de los astros sino de encontrar en la propia memoria las formas de ese pasado singular. Este viaje será un viaje solitario.

---

21 Fragmento del texto de presentación de la serie.

En primer lugar, además del blanco y negro que contrasta con la vieja foto a color del osito, aquí Marcela elige trabajar con flash en las imágenes, mientras afirma que el recurso del flash ayudaba a traerle los recuerdos. Fundado en el mismo recurso, el fotógrafo Gabriel Valansi en su serie *Fatherland* (1998) despliega unas extrañas tomas nocturnas de la ciudad en las que el flash funciona como instrumento para desentrañar la oscuridad de un mundo violento y hacer ver lo que no es fácilmente dado a la vista. Según Valansi, utilizar este recurso: “...significó delegar las decisiones sobre la luz a los automatismos de la cámara, a esa cualidad pregnante y violenta que tiene la luz del flash. Me interesaba cómo se aparecía la topografía de las cosas ante ese irrumpir de la luz. Los brillos y rebotes de flash en la imagen final era la manera más natural de legalizar este recurso. Y también marcar la irrupción de la luz en esos lugares, como si nunca hubieran sido iluminados. En *Fatherland* hay una idea intrusiva del flash, esta idea de la luz que irrumpe y penetra en las cosas” (Fortuny, 2018).

Aquí en (1980-1984) el flash está presente en las fotos, y más especialmente en algunas donde la luz recorta la aparición del objeto sobre el fondo negro en que surge. El blanco y negro se subraya por ejemplo en el díptico de la Figura 6.9, que correlaciona lo efímero del rosal con una medianera de ventanas irregularmente cavadas. Sin ser una cárcel, el edificio cobra un profundo carácter carcelario y sórdido, con su frialdad blanca iluminada repentinamente en contrapicado.



Figura 6.9. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

Esta serie insiste también en un trabajo sobre la posibilidad de recuperar o presentar el objeto ¿verdadero? ¿original? como hebra aurática de sus memorias: el oso de peluche conservado durante décadas (su primer recuerdo), el vestido que le hizo sus mamá con sus compañeras de prisión (que extrañamente aún le entra y permite ese autorretrato de niña-mujer con la cara tapada por las plantas: un cuerpo inestable entre infante y adulta) y el pasaporte con su nombre verdadero con el que salió de México (recuperado recién en los años noventa, tras haber sido guardado por unos compañeros del padre en Cuba), (Figuras 6.10 y 6.11). Esta suerte de supervivencia objetual arma una trilogía de cosas que sostienen visualmente la serie y trasladan su cualidad hacia el resto de los objetos y lugares. Ese álbum apócrifo intenta sin embargo recuperar las imágenes de su memoria para, indefectiblemente, habitarlas con el cuerpo crecido y una mirada de mujer.



Figuras 6.10 y 6.11. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

Al igual que en *Satélite*, en esta foto del vestido que aún entra hay una puesta visual de las escalas. Como cuando

Liza Casullo (otra exiliada *argenmex* junto a su familia durante la dictadura) se prueba el pantalón de su madre al inicio de la obra teatral *Mi vida después* de Lola Arias, que comienza así: “[Cae ropa del techo sobre el escenario vacío. Entre las prendas, cae también Liza y queda cubierta por la montaña de ropa. Se levanta, saca un jean del montón y camina hacia adelante con las manos en los bolsillos.]

Liza: Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después, encuentro un pantalón *Lee* de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado” (Arias, 2016).

Esta escena marca con fuerza la idea de comienzo: ponerse los jeans de su madre implica iniciar un viaje hacia las vidas de estos jóvenes nacidos en dictadura y atravesados de diferentes modos durante la infancia por esa experiencia. Calzarse los pantalones o el vestido parece habilitar al cuerpo a iniciar el camino de la reconstrucción de la memoria.<sup>22</sup>

En la serie fotográfica (1980-1984) hay además un reenvío hacia *Satélite*, mediante la repetición y reutilización de la primera página del pasaporte perdido y reencontrado. Por otra parte, así como en *Satélite* había textos de divulgación científica, aquí al final de la serie hay largos y explicativos epígrafes de las fotos, que re-sitúan cada imagen en un relato biográfico. Los textos permiten hacer una aproximación más cercana a las fotos, de manera que cada imagen será resignificada no sólo por la otra imagen que la acompaña en el díptico, sino por los textos cuya lectura obliga a visitar las fotografías.

---

22 He trabajado a partir de la idea de reconstrucción de las fotos que le faltan al álbum por parte de hijos e hijas de desaparecidos (Fortuny, 2014).

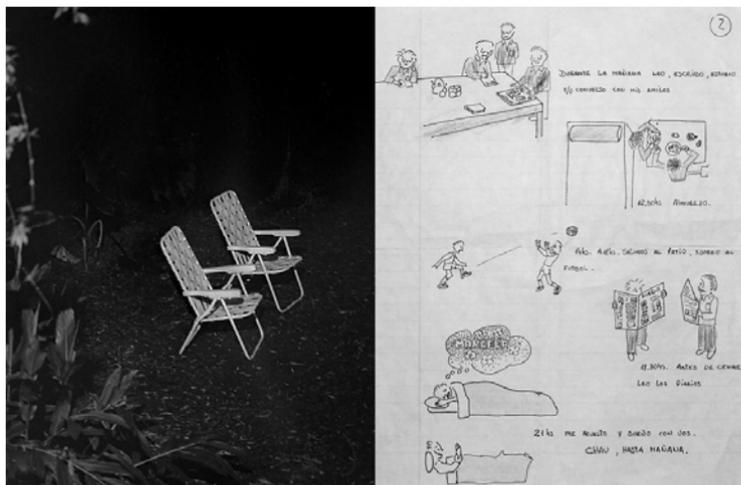
Junto a las cosas (vestido, oso, taza, árbol navideño), los lugares (la ruta que lleva a la cárcel de Ezeiza, un patio, el frente de una casa, la cárcel) y los epígrafes hay en las imágenes otros tres materiales discursivos provenientes de su archivo familiar que, junto al pasaporte, incorporan a la serie una suma de textos escritos —en este caso epistolares— que abren y disparan los sentidos del conjunto. (Figuras 6.12 y 6.13).

En primer lugar, una hoja presenta los dibujos explicativos del padre donde cuenta cómo es su día a día en la cárcel: “Durante la mañana leo, escribo, estudio y/o converso con mis amigos”; “12.30hs almuerzo”; “14hs a 18hs salimos al patio y juego al fútbol”; “18.30hs antes de cenar leo los diarios”; “21hs me acuesto y sueño con vos. CHAU HASTA MAÑANA”. Cada breve texto está acompañado por dibujos detallados del padre realizando esas actividades, lo que conforma una serie de cinco alegres viñetas sobre la vida carcelaria. La vida en la cárcel, parecen decir, es tan rutinaria y feliz como cualquier otra.

En segundo lugar, se ve el reverso de una hoja donde se lee un sello que dice “CENSURADA”. Por el epígrafe sabemos que es el reverso de un dibujo que Marcela envió a su madre: “Todos las cartas eran inspeccionadas antes de entrar a la cárcel y, aunque fuese aprobada su entrega, se las sellaba: Censurada”. Así, en femenino y sobre un dibujo de niña, esa consigna está ahí para aprobar pero sobre todo para recordar la vigilancia sobre el intercambio madre-hija. Acorde a los dispositivos panópticos de la sociedad disciplinaria, la cárcel de la dictadura recuerda que la norma es la observancia permanente, perpetua y ubicua.

El último díptico de la serie incluye la imagen de un papel cortado donde se lee un fragmento de una carta del padre desde la cárcel: “Mamá Nora y yo todavía no vamos a salir. Todavía no nos dejan, pero falta poco. Y me atrevo a

decirte, querida Marcela, que muy poco. Nosotros también vamos a estar juntos. Hasta que llegue ese día te voy a seguir mandando dibujos, cartas, cuentos, y vos vas a venir a visitarme. También quiero que me mandes alguna carta o algún dibujito tuyo”.





Figuras 6.12 y 6.13. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

Las cartas —así como las fotos del álbum familiar, ambos objetos privados que son expuestos a la esfera pública en una nueva configuración estética— conforman una obra que da cuenta de la historia. El propio gesto de escribir la carta inscribe la singular subjetividad del remitente en su inconfundible caligrafía: es el caso paradigmático de lo escrito a mano. Además, se escribe para un otro lector (toda carta tiene un destinatario) y para ser leído en otro tiempo (aunque la carta sea urgente nunca se lee en el mismo momento de su escritura). La carta, por más íntima que sea —en especial porque es íntima—, no existe sin imaginar y convocar a otros, no existe sin anticipar desde su propia producción las posibilidades de su circulación social posterior e incluso las posibilidades de una circulación fallida. Que la carta no llegue o llegue tarde, que la censuren, que la lea el destinatario equivocado o que se haga pública por accidente son eventualidades que pueden ocurrir. En su trabajo sobre

el tipo de subjetividad que construyen las cartas de militantes políticos a sus hijos durante los años setenta, Jordana Blejmar sostiene que los mismos militantes advierten el carácter testimonial de las cartas: “Al dirigirse a sus hijos no sólo en tanto hijos, sino también en su condición de futuros revolucionarios, que terminarían la tarea que ellos habían comenzado. [...] Esas cartas son, también, textos dirigidos a la Historia y es ese doble destinatario (privado y público) el que hace de ellas un documento invaluable para debatir sobre el pasado reciente” (Blejmar, 2009: 6).

Muchas de las cartas escritas desde la clandestinidad justificaban la lucha y el sacrificio en pos de un mejor futuro para los hijos y las generaciones futuras. Blejmar cree que, al ser un diálogo diferido, la carta ha permitido a los hijos de desaparecidos retomar una comunicación con sus padres e incluso responder las cartas que ellos les dejaron. Por ejemplo, en la película *Papá Iván* (2004) María Inés Roqué hilvana la narración cinematográfica a partir de una carta de su padre desaparecido.

En la serie de Marcela, las cartas permiten ubicar en tiempo y espacio a sus padres: una brújula-testimonio de su prolongada ausencia.<sup>23</sup>

Además, podría incluirse en el conjunto de las “H.I.J.A.S.” a las que María Moreno da vida en su libro, pensándolas en femenino. Son estas hijas las que luego de preguntarse acerca de la elección de militancia de sus padres y madres desaparecidos producen obras que: “Rechazan el relato

---

23 Años antes del armado de estas series, Marcela desarrolló *Cartas*, un proyecto fotográfico alrededor de lo epistolar donde fotografía mujeres jóvenes leyendo cartas en los escenarios más variados (dentro de un living, en el mar, en la arena, en el subte, en el bosque, en una terraza de noche, entre otros). En el texto que acompaña a la serie afirma que pasó su infancia recibiendo y leyendo cartas de sus padres y tías. La llegada de cada misiva significaba siempre una buena y una mala noticia a la vez: quien escribía todavía estaba vivo y la recordaba, pero también seguía estando lejos.

espectacular, la descripción meticulosa del horror tantas veces imaginado sobre la experiencia vivida por los padres; tal vez ese horror sea informado, pero sin dejar de permanecer oculto o inmediatamente contenido por una especulación distante pero no indiferente sobre los límites de esa imaginación” (Moreno, 2018: 179).

Los cielos y las cosas de estas dos series, cuya trilogía se completa con las imágenes de la serie *La envoltura de las cosas*, comparten algo de esta especulación y esta distancia, evocando visual y elípticamente la experiencia traumática vivida por y junto a sus padres.

#### 4. Lo que (en)vuelve

En último lugar, la serie *La envoltura de las cosas* (2013) viene a completar poéticamente el relato visual del pos-exilio con unas imágenes de paisajes en formato medio hechas sin trípode y con dos cámaras —una Holga y una Mamiya— en las que no es posible tener control total sobre la toma o las condiciones del disparo.

El texto que acompaña la serie dice así: “En el año 1980, en plena dictadura militar, mis papás volvieron a la Argentina del exilio en México con la contraofensiva montonera. Yo tenía dos años y, claro, vine con ellos. Vivimos en la clandestinidad hasta que fueron detenidos.

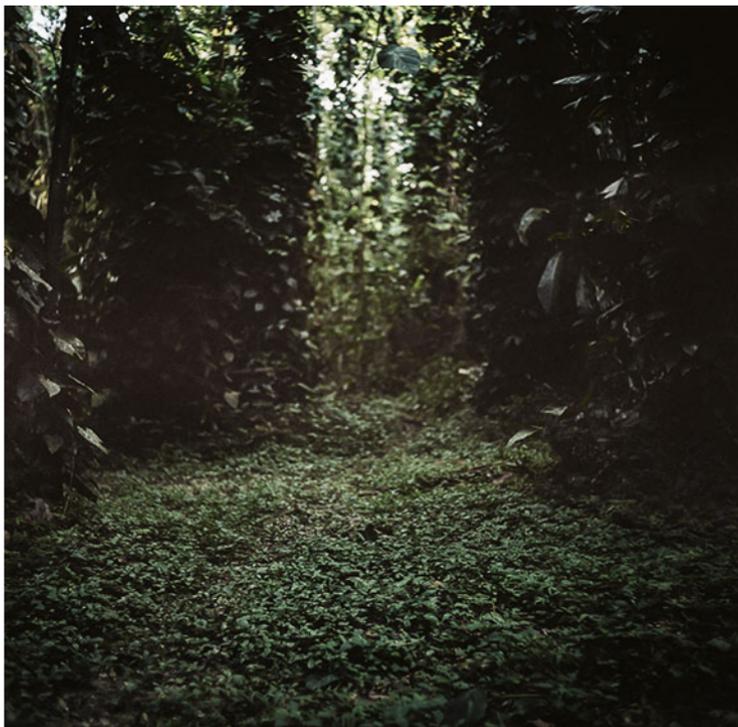
Pasaron cuatro años, ellos en la cárcel y yo con mis abuelos. Empecé el jardín. “Presos por razones pulíticas”, aprendí a decir. Lidiaba con una cotidianeidad enrarecida, con un desajuste de las cosas que volvía extraño todo lo familiar: mi perro, los uniformes azules de los días de visita, la hora de la siesta, el viento de Rawson, los choclos con manteca y arena que comía en la playa, las requisas, la noche.

Saqué estas fotos detenida en los bordes del hábito e intuyendo, como en ese entonces, lo invisible en la envoltura de las cosas”.

Desde el principio aparece con fuerza en esta presentación la idea de umbral, a la que también hacía referencia Bettini, y la dimensión liminal de la que hablaba Diéguez. Marcela se abismará hacia esos bordes —invisibles— de lo habitual y enfocará hacia el paisaje del bosque, desplegando una atmósfera abstracta de miedo infantil y acechancia: algo se esconde entre los árboles para dispersar el terror. Extrañada de su cotidiano, guiada por el recuerdo de esas interrupciones de la “vida normal” de su infancia, proyectará en esta serie aquella inquietud. (Figuras 6.14, 6.15 y 6.16).







*Figuras 6.14, 6.15 y 6.16. La envoltura de las cosas (fotografía, 2013, Marcela Cabezas Hilb).*

Desde las narraciones clásicas que configuraron los miedos infantiles durante siglos —Caperucita Roja, Hansel y Gretel, Bella Durmiente y muchas otras— el motivo del bosque ha sido recurrente para expresar el terror y la amenaza. Será en la oscuridad tenebrosa, solitaria y misteriosa del bosque donde acechen los peligros, humanos y no humanos (animales, ogros o seres maléficos). En el bosque se puede jugar hasta que venga el lobo. Es en el bosque donde los perdidos intentan dificultosamente buscar las huellas

para encontrar la salida, donde la muerte se dibuja a cada paso como compañía fantasmal.

Uno de los trabajos fotográficos que se han valido precisamente de la atmósfera del bosque para evocar la ausencia de los desaparecidos ha sido el libro *Pozo de aire* (2009), de Guadalupe Gaona. Allí se entremezclan imágenes de su álbum familiar —algunas, previas a la desaparición de su padre— con nuevas fotos y poemas escritos por ella. Hay fotos de árboles, fotos familiares, un lago, montañas, dos chicos fuera de foco, una casa grande, una nena sobre un bote de la mano de su padre. Hay también breves textos poéticos entre las imágenes, que ofrecen recuerdos y anécdotas vagas, y en los que conviven voces de niña y de mujer, confundidas con los ruidos del agua y el bosque. Los paisajes fotográficos/poéticos que conforman esta obra generan incomodidad y empatía. Desde las primeras páginas, Guadalupe introduce al lector/mirante en las imágenes que va a encontrar mediante un breve texto poético que hace las veces de prólogo esquivo. El texto explicita sin explicar; como al pasar describe aquello que está en el origen: en esos paisajes se tomó la única foto que tiene con su padre. Así, con su cámara, sale al bosque a buscar lo que no tiene: fotos. Y en este salir, cámara y álbum en mano, va a escarbar para ver dónde estaba aquella felicidad, el rayo de luz de ese pasado que se escapa para siempre. Fotografía para encontrar y reconstruir algo de aquella imagen única, algo del momento feliz en esa huidiza refulgencia del pasado.

Muchas de las fotos de Marcela fueron sacadas en estos mismos escenarios: los alrededores de Villa La Angostura y Bariloche. En estas obras no se trata de exhibir en la foto la naturaleza pura —despojada de lo civilizatorio— sino todo lo contrario. Estos paisajes de árboles son lo que permiten hablar de lo terrible. En la línea de lo que afirma Jens Andermann, “la naturaleza invoca a la historia como su

propio fuera-de-campo, como la ausencia que no obstante carga de significación al conjunto visual aparentemente autónomo y autosuficiente” (2008: 3).

Para Marcela estos espacios del sur del país evocan las vacaciones con sus abuelos durante su infancia mientras sus padres estaban presos. Según ella, se trataba de momentos de mucha alegría y calma, “casi de una realidad paralela donde mis padres no faltaban, era algo nuestro con mis abuelos nomás. Me calmaba mucho esa geografía, ese territorio, esa inmensidad. [...] Mi idea del paraíso tiene que ver con la nieve, con que esté todo uniforme y se pierdan un poco los colores, que todo esté cubierto. El sur es mi idea de paraíso total” (Cabezas Hilb, 2018).

Y sin embargo estas imágenes, antes que paradisíacas, convocan a lo siniestro, como sugiere el texto introductorio: muestran que allí, en el paisaje del bosque, siempre algo enrarecido trepa, ocupa espacio o intrusa. La naturaleza misma aparece como envoltorio, como algo que envuelve y tapa, que obtura y que incluso puede encarnar el olvido, tal como refiere Griselda Pollock: “Pensando en el genocidio nazi, el artista holandés Armando acusaba a los paisajes donde ocurrió, los veía como paisajes culpables. Ernst van Alphen descarta toda sugerencia de que los árboles acusados por Armando sean metáforas de los genocidas. Más bien, los árboles se transforman en huellas indiciales de la violencia que sucedió ante ellos; pero se trata de testigos indiferentes. Más aún, su indiferencia (siguen creciendo, incluso ante lo que han ‘visto’) sugiere que con el tiempo encubrirán las huellas. Los árboles encarnan el tiempo, que trabajará sin descanso a favor del olvido” (Pollock, 2008: 116).

En esta serie quizás no sea tanto la huella de la atrocidad sino la exposición de lo inhabitual. Mirar de frente lo que no se ve, lo inexplicable y extraño. Porque lo que envuelve

también oculta, como esos uniformes azules de sus padres presos que menciona Marcela.

Junto a la naturaleza aparecen también indicios humanos, algo vaciados: cabañas, autos, un perro. Una foto muestra ropa colgada en mitad de lo verde: son las sábanas blancas que tanto pueden envolver una cama como un cuerpo muerto. Sábanas que se hinchan como fantasmas entre la vegetación. (Figura 6.17). En otra de las imágenes sale humo de una pequeña enramada. Como una envoltura inútil que no logra atrapar lo que se escapa; unas ramas que aún no se encienden, una promesa de fuego en medio del bosque.



*Figura 6.17. La envoltura de las cosas (fotografía, 2013, Marcela Cabezas Hilb).*

Lo que envuelve, en esta serie, vuelve una y otra vez como una insistencia.

## **5. Memorias pendulares**

Quisiera remitir nuevamente a las obras de Gabriela Bettini mencionadas al comienzo, aquellos muebles mutilados y reflejados. Si allí el exilio necesariamente implicaba una identidad tensionada entre una parte real y una parte

imaginaria creada a semejanza, ¿cómo aparece en la obra de Marcela Cabezas Hilb ese viaje?

Las imágenes de Marcela pendulan en tanto memorias fotográficas entre la mostración de lo más concreto, objetivo, y otras construcciones metafóricas, cartografías imaginarias que ella produce *a posteriori* del viaje. Así como en (1980-1984) traza un recorrido hacia las profundidades de la memoria y el origen de su identidad —un viaje mayormente centrípeto, a pesar de las búsquedas con otros y las entrevistas necesarias para su realización—, hay en *Satélite* un diálogo: allí la geología y la astronomía se vuelven otros discursos y miradas posibles para pensar el pasado y los tiempos de la historia. Como en la película *Nostalgia de la luz* (2010) del chileno —y exiliado— Patricio Guzmán,<sup>24</sup> los planetas son la excusa para relacionar el arriba y el abajo, la historia propia (y dolorosa) con la universal o social. Mirar al cielo —al pasado— es también mirarse desde el cielo para construirse y reconstruirse. Por su parte, *La envoltura de las cosas* presenta un camino más elíptico y metafórico para hablar de su experiencia: será en paisaje del bosque, con su extrañeza y su amenaza, donde se exprese el quiebre de lo cotidiano y donde lo siniestro extienda su envoltura de manera indetenible.

Las imágenes de estas series encarnan memorias fotográficas pendulares entre el mundo privado y los tiempos más largos de lo social, lo natural y el cosmos. Como si, desde la óptica de la hija/satélite, Marcela intentara discernir qué parte de la historia grande —el movimiento de los astros, el desenvolvimiento de la historia política reciente— la ha tocado y aún la mueve.

---

24 Marcela afirma que esta película de Guzmán ha sido de gran influencia en el armado de su propio trabajo (Cabezas Hilb, 2018).

## Bibliografía

- Andermann, J. (2008). Paisaje: imagen, entorno, ensamble. En *Orbis Tertius*, vol. núm. 13, núm. 14. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01> [Consulta: 15-07-19].
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires, Reservoir Books.
- Bettini, G. (s/f). Testimonio para el sitio web *Masdearte*: <http://masdearte.com/especiales/gabriela-bettini-layarte/> [Consulta: 15-07-2019].
- Blejmar, J. (2009). "Cada triste despedida": Cartas de militantes políticos a sus hijos durante los años setenta en la Argentina. En *Actas Congreso LASA 2009*.
- Cabezas Hilb, M. (2018). Entrevista personal, 15 de septiembre.
- Cragolini, M. (2011). Ser-en-el-exilio: la existencia en el modo del desarraigo. En Burello, M., Ludueña Romandini, F. y Taub, E. (eds.), *Políticas del exilio. Orígenes y vigencias de un concepto*. Caseros, EDUNTREF.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa.
- . (2018). Signo de (nuestro) tiempo. Fotografía, historia y dispositivos visuales a partir de la obra de Gabriel Valansi. En Rosauro, E. y Solano, J. (eds.), *Lámparas de mil bujías. Fotografía y arte en América Latina desde 1839*. Ciudad de México, Editorial Foc.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gaona, G. (2009). *Pozo de aire*. Bahía Blanca, Vox Senda.
- Jensen, S. (2007). *La provincia flotante. Historia del exilio argentino en Cataluña (1976-2006)*. Barcelona, Fundación Casa América Catalunya.
- Mizraje, M. (2011). Argentina, siglo XIX y exilios: la dislocación de los lenguajes. En Burello, M., Ludueña Romandini, F. y Taub, E. (eds.), *Políticas del exilio. Orígenes y vigencias de un concepto*. Caseros, EDUNTREF.

- Moreno, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires, Random House Editorial.
- Plot, M. (2011). Exilio y desaparición como categorías políticas. En Burello, M., Ludueña Romandini, F. y Taub, E. (eds.), *Políticas del exilio. Orígenes y vigencias de un concepto*. Caseros, EDUNTREF.
- Pollock, G. (2008). Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. En Valdés, A. (ed.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago, Metales Pesados.
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona, Anagrama.