

## **Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa<sup>1</sup>.**

Natalia Fortuny<sup>2</sup>

**Resumen:** Este trabajo parte de una serie de retratos fotográficos de principios de siglo XX tomados a personas o familias durante el luto por el ser querido. La particularidad de estas fotografías es que en ellas los familiares posan junto al retrato fotográfico del difunto –retrato, en general, tomado en vida- que acompaña *como si* estuviera allí con su familia. Este interesante y temprano uso de la fotografía dentro de la fotografía (con fuerte puesta en primer plano de los vínculos familiares) modelará un formato cuyos ecos pueden imaginarse en algunas elecciones estéticas actuales. Puntualmente, se analizarán dos series de fotografías realizadas por los artistas Inés Ulanovsky y Julio Pantoja, que además de dialogar con la herencia de la ‘foto del desaparecido’, arman visualmente una escena que no es extraña al género comenzado por aquellas imágenes de familias sosteniendo las imágenes del ausente.

**Palabras clave:** Fotografía, Memoria, Dictadura, Familia, Desaparecidos.

## **Chinese boxes. Photos inside photos, or photos as things.**

**Abstract:** This paper explores a series of photographs dating from the beginning of the 20th century, which portray individuals and families during the mourning of their dead loved ones. In these photographs, the relatives pose close to the photographic portrait of the deceased –portrait, in general, taken while alive- as if he/she was there with his/her own family. This is an interesting and early use of the photograph inside the photograph, used to reinforce and highlight the reality of family ties. These images within images, encouraged a format whose echoes we can hear in some aesthetic choices of current photographic practice. To illustrate this point, two series of photographs -by the artists Inés Ulanovsky and Julio Pantoja- will be analyzed. Their work not only talks from within the inheritance of the missing person (*desaparecido*) photo but draws a connection with the previously discussed early images of mourning families.

**Keywords:** Photography, Memory, Dictatorship, Family, Desaparecidos (missing people).

---

<sup>1</sup> Una versión ligeramente modificada de este texto fue presentada a la mesa: ‘Modos de representación: imágenes, memoria, violencia’ del Primer Congreso de Sociólogos de la Provincia de Buenos Aires “*La urgencia de la sociología y la intervención profesional de los sociólogos en el contexto de la Provincia de Buenos Aires*”. Organizado por el Colegio de Sociólogos de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, 1 al 3 de julio de 2009.

<sup>2</sup> Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES – UNSAM). Becaria Conicet para el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA). Contacto: nataliafortuny@gmail.com

De la misma manera que el niño agrupa por primera vez  
sus miembros al mirarse en un espejo,  
nosotros oponemos a la descomposición de la muerte  
*la recomposición por la imagen.*  
Régis Debray

Nacida en medio del siglo en que el retrato fue uno de los géneros pictóricos más importantes, la fotografía se especializa rápidamente en la figura humana<sup>3</sup>. Mirados retrospectivamente, la pintura al óleo, el retrato miniatura (copia accesible de las pinturas cortesanas), la silueta y el fisionotrazo son los claros precursores del retrato fotográfico en sus variadas formas (daguerrotipos, calotipos, tarjetas de visita, etc). La fotografía, aparecida oficialmente en 1839, fue en principio lujo de las clases dominantes, pero muy rápidamente -hacia 1860- se expandió a los sectores de la media y pequeña burguesía. Esta democratización pudo ocurrir especialmente por el abaratamiento de los costos de la técnica y la facilidad de su manejo (en especial con la aparición de aparatos fotográficos más livianos y técnicas de impresión y revelado más rápidas y económicas). Según Freund: “...*las capas burguesas proporcionaron al retrato fotográfico una nueva clientela. Tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos. La tarea principal de la fotografía consistía en satisfacer ese afán de representación. [...] El aparato fotográfico había democratizado al retrato de manera definitiva. Ante la cámara, artistas, sabios, hombres de Estado, funcionarios y modestos empleados son todos iguales. El deseo de igualdad y el deseo de representación de las diversas capas de la burguesía se veían satisfechos al mismo tiempo.*” (Freund, 2006: 55-58)<sup>4</sup>.

Desde entonces, la fotografía entra en la vida de la familia burguesa para comportarse como vehículo central de identidad individual y familiar, como narrativa visual productora de subjetividades y garante de la memoria colectiva familiar. Bourdieu diferencia esta fotografía popular de otros usos posibles (el artístico, por ejemplo), especialmente porque se le otorga siempre una función social. La salvaguarda de los recuerdos familiares, el depósito identitario de un grupo y la creación de un pasado común son algunas de las funciones de estos álbumes.

En los principios de la fotografía aquellos primeros daguerrotipos necesitaban largos tiempos de exposición y se tomaban en los interiores del estudio del fotógrafo (en general, un pintor o comerciante seducido por los beneficios económicos de la nueva técnica). Estos hechos, sumados a los estereotipos propios del género pictórico al que quería emparentarse el retrato fotográfico, establecieron unas pautas rígidas que debían seguirse al momento de la toma, reguladas por fuertes convenciones respecto de ángulos, encuadres, iluminación, fondos, escenografías, vestimenta, accesorios y, fundamentalmente, las poses y gestos de los sujetos (ubicaciones, abrazos, mirada a cámara, etc.)<sup>5</sup>. Como afirma Marta Penhos, “*hay que considerar el papel del vestuario y*

<sup>3</sup> Agradezco los valiosos aportes de ideas e imágenes proporcionados por Gustavo Tudisco, Norberto Salerno y Diego Guerra para este trabajo.

<sup>4</sup> En el mismo sentido, Montserrat Galí Boadella (1998: 76) explica que “*a medida que avanza el siglo XIX las clases medias reclaman con energía el derecho a ser representadas. Las miniaturas, las ceras, el pantógrafo, el daguerrotipo y finalmente la fotografía permitirán al hombre medio acceder a la representación. El retrato tenía que fortalecer necesariamente la autoconciencia corporal*”.

<sup>5</sup> Aún en nuestra época, aunque los recuerdos visuales de cada familia parezcan únicos al referir a momentos compartidos por pocos, nada hay más estereotipado que un álbum fotográfico. Como sostiene el artista Christian Boltanski: “*I had become aware that in photography, and particularly in amateur*

*los elementos escenográficos con que contaban los estudios decimonónicos y que los artistas usaban con el propósito de crear imágenes dignas de su cliente. A menudo, los retratados eran provistos de accesorios, como bastones elegantes o pañuelos finos, y la pose se ensayaba contra un fondo en el que abundaban elementos que jerarquizaban la toma: columnas, cortinados, veduti con paisajes pintados” (Penhos, 2005: 39).*

A pesar de la extendida moda de retocar el negativo y pintar las copias para aumentar la belleza de la imagen, no era tanto el producto final en términos estéticos o la proeza artística del fotógrafo<sup>6</sup> lo que contaba en primer lugar a la hora de retratarse. Era más bien el status social y económico que daba la posesión de un retrato fotográfico. En este sentido, funcionaban de manera similar a como Susan Sontag entiende el retrato pictórico burgués: *“el objeto de los retratos comunes del hogar burgués en los siglos XVIII y XIX era confirmar un ideal del modelo (que proclamaba la relevancia social, que embellecía la apariencia personal); dado este propósito, es fácil comprender por qué los propietarios no necesitaban tener más de uno” (Sontag, 2006: 231).*

En Argentina, los primeros fotógrafos llegaron entre los años 1943 y 1945 (un poco más tardíamente que en otros países de la zona). Según Cuarterolo (2003), en 1848 había en Buenos Aires unos diez daguerrotipistas<sup>7</sup> que retrataban a los porteños de clase alta en sus mejores ropas de domingo. Y aunque habría que esperar unas dos décadas para que se convirtiera en una práctica más accesible (en sus comienzos, un daguerrotipo costaba aproximadamente 4000 metros de tierra), su velocidad de expansión fue rapidísima desde el comienzo.

## **El retrato fotográfico y la muerte**

La fotografía es la técnica artística que llevó a la cima la antiquísima voluntad de representación del ausente. Su –tan discutida- relación con lo real, la huella del sujeto plasmada en el material fotosensible, la convirtieron en garantía de perduración del pasado. Por esta razón, será la muerte aquella ausencia máxima con que la fotografía mantendrá estrechos y variados vínculos desde sus inicios.

Debido al alto costo de las primeras fotos y a lo poco frecuente del evento, muchas veces algún integrante de la familia (en especial un bebé o un niño) fallecía sin haberse retratado. La última oportunidad de hacerlo era durante las primeras horas que seguían a la muerte, dentro de un género preciso y muy usual por entonces: el retrato fotográfico de difuntos<sup>8</sup>.

---

*photography, the photographer no longer attempts to capture reality: he attempts to reproduce a pre-existing and culturally imposed image” (citado en Van Alphen, 1999: 47).*

<sup>6</sup> Bourdieu dirá que la foto popular es ‘un arte sin artista’. Según el autor (1989: 22), *“la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de que quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”*. O sea que hay *“normas que organizan la captación fotográfica del mundo”* más allá de las marcas de autor, por lo que es indispensable *“descifrar el excedente de significación que [la foto] traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico” (Bourdieu, 1989: 23).*

<sup>7</sup> John Elliot, John A. Bennet y Thomas Helsby fueron tres de los primeros daguerrotipistas en Argentina.

<sup>8</sup> Respecto de la foto mortuoria, Virginia de la Cruz Lichet (2005: 166) sostiene que *“la fotografía funciona en cierto modo como una compensación, como dice Castel; ocupa así un lugar en un ceremonial que cumple su función social y constituye su último acto. Permite a la vez recordar y dar licencia para olvidar”*.

La investigadora Piroska Csúri narra así el procedimiento: “Fotografiar a los familiares muertos era una costumbre general después de la difusión del proceso fotográfico: la segunda mitad del siglo XIX vio la producción de una enorme cantidad de imágenes de muertos. Eran los últimos recuerdos de gente que no tenía los medios económicos para acceder a retratos pintados de sus seres queridos. Frecuentemente a los muertos se los acomodaba sentados o acostados, para que parezcan durmiendo. A los niños, en particular, se los vestía como angelitos para la ocasión. Las imágenes formaban parte de la vida diaria: las imágenes se exhibían en los hogares, se guardaban en los álbumes familiares, y se enviaban a familiares. De esta manera se intentaba capturar la presencia de una persona para la memoria. Cuando la muerte natural gradualmente se retiró del hogar familiar y se trasladó al hospital, la representación del cadáver también se retiró de poco a poco de la narrativa visual de la familia. Por un tiempo quedaron las imágenes de los velorios, que en vez de representar el muerto en sí, se enfocaban en los lazos sociales de los vivos con aquél partido. Hoy en día, sacar, poseer, o peor, exhibir imágenes de cadáveres o velorios de familiares se considera algo perverso, macabro, vergonzoso en el ámbito familiar” (Csúri, 2004).

Precisamente por su relación con la memoria y la muerte, se examinarán aquí algunos retratos fotográficos, producidos a fines del siglo XIX y a principios del XX, que pertenecen justamente a casos de personas o familias fotografiadas durante el luto por el ser querido, hecho indicado no sólo por la vestimenta negra de los familiares o la gravedad de su pose, sino fundamentalmente por la aparición del retrato fotográfico del difunto –retrato, en general, tomado en vida- que acompaña *como si* estuviera allí con su familia. Esta comparación intenta promover un diálogo y una relación que no será ni lineal, ni única, ni determinista, ni causal, ni cristalizada, sino ‘anacrónica’ (Didi-Huberman, 2008) con las figuras de la desaparición en el conjunto analizado de fotografías contemporáneas.

Como es de sospechar, no fue la técnica fotográfica, sino la pintura, el medio de nacimiento del ‘retrato con retrato del familiar ausente’: tanto las pinturas con retratos pintados adentro, como las fotos y daguerrotipos con retratos pintados del familiar ausente (Fig. 1) anteceden y coexisten con las fotografías aquí recortadas aunque exceden el corpus de este trabajo.



Fig. 1: Anónimo. Daguerrotipo de la colección Julian Wolff. Nº 915 de la base de imágenes online *The Daguerreian Society*. Mujer sosteniendo un retrato pintado de un niño (“Boy in Blue”, de Matthew Prior, el original de esta pintura está en la National Gallery). En línea en <http://daguerre.org/index.php>

Parfraseando a Régis Debray (1994), el objetivo de estos retratos es evidente: recomponer físicamente el cuerpo ausente mediante el artificio de recomposición de lo real más acabado: la fotografía. Para, una vez recompuesto, fotografiar ese cuerpo de papel impresionado por la luz junto a los otros cuerpos, los reales, y convertir al conjunto en un nuevo momento detenido en dos dimensiones.



Fig. 2: Anónimo. Damas con Daguerrotipo. Daguerrotipo, ca 1850. Archivo Cuarterolo.



Fig. 3: Anónimo. Estuche doble. A la izquierda, el marido, a la derecha, la esposa sostiene el retrato anterior. Daguerrotipo, ca 1850. Archivo Cuarterolo

En un daguerrotipo perteneciente a la colección Cuarterolo (Fig. 2), se ve a dos mujeres sentadas, una vestida de negro, mayor que la otra y posiblemente su madre, que sostiene en su falda un pequeño retrato. Aunque difícil de discernir quién aparece en la fotografía sostenida, la ausencia evidente de un hombre que ocupe el rol del padre da una pista concluyente: se trata de una viuda y su hija posando junto al retrato del marido/padre muerto. La otra obra de la misma colección (Fig. 3) es un estuche doble conteniendo, a la izquierda, el daguerrotipo del marido y, a la derecha, la imagen de la esposa -ya viuda- sosteniendo el retrato anterior. Hay una redundancia en la simultaneidad de los retratos que subraya el vínculo familiar. Acerca de este par de imágenes, la propia Andrea Cuarterolo sostiene que *“los lazos de parentesco se representaban de distintas maneras, desde el gesto más simple como una mano sobre un hombro o dos brazos entrelazados, hasta las composiciones más elaboradas como por ejemplo el caso de la viuda o la hija que sostiene en sus manos la imagen de su esposo o padre ausente. En este caso, el retrato dentro del retrato funciona como un ‘objeto transicional’, es decir, un objeto mediador que permite poseer simbólicamente el cuerpo del otro, del ser amado que ha partido. La segunda fotografía resume así, de alguna manera, la función de la primera: la representación y el recuerdo de la persona amada. Este tipo de retratos tenía además otro propósito. El luto era casi un mandato social. Las mujeres seguían vistiendo de negro, pasados incluso varios años de la muerte de sus esposos o hijos. La fotografía mostraba así que las mujeres eran buenas y cumplían las pautas y costumbres establecidas para la gente de su clase”* (Cuarterolo, 2003: 98).

Así estas fotografías, engarzadas en las convenciones propias de la época, retoman y profundizan los roles del género ‘retrato familiar’. La foto dentro de la foto hace que el propio retratado no sólo manifieste su condición de individuo mostrado en su singularidad (con las galas que correspondan a su posición, por ejemplo, tal como se mencionaba en el apartado anterior) sino que se presente fundamentalmente en virtud de la relación que lo une a la persona ausente: son claramente retratos *de* hijos, madres, padres, esposos, hermanos. Retratos de deudos. Por el pequeño espacio de la foto del muerto se cuele un sentido nuevo que impregna todo, como lo hacen las señales de luto. Algo ineludible que deja la falta en primer plano.



Fig. 4: Anónimo. Daguerrotipo de la colección David Chow. N° 622 de la base de imágenes online *The Daguerreian Society*. Hombre con abrigo, sosteniendo un daguerrotipo entintado. En línea en <http://daguerre.org/index.php>



Fig. 5: Daguerrotipo tomado de Newhall, Beaumont. *The Daguerreotype in America*. Greenwich, New York Graphic Society, 1968. Citado en línea en <http://www.americandaguerreotypes.com>



Fig. 6: Familia con retrato, tomada en Argentina ca 1930. Colección Príamo. Proporcionada por Diego Guerra.

Mientras que las Fig. 4 y Fig. 5 son ejemplos de, llamémoslo así, clásicos del género: viudo y viuda con foto del/de la ausente, con mirada a cámara o con mirada perdida, también hay casos visualmente más complejos. En la Fig. 6 se observa una madre con sus seis hijos, todos vestidos de negro, sosteniendo en medio de ellos un gran cuadro con la fotografía del padre ausente. Por detrás del padre se eleva parado el hijo mayor, en un efecto de madurez y continuidad, mientras que la niña que sostiene uno de los lados del cuadro deja su cabeza con moño negro casi recostada sobre la imagen, y cruza las piernas de una manera familiar, en una postura corporal menos rígida que sus hermanos y madre.



Fig. 7: Sin datos.



Fig. 8: Imagen de cubierta del libro de Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (2006): daguerrotipo tomado por un fotógrafo norteamericano anónimo, alrededor de 1850. Colección de Virginia Cuthbert Elliot, Buffalo, Nueva York.

Otra imagen (Fig. 7) muestra un matrimonio mayor con sus cinco hijos y, junto a la madre de vestido negro, el retrato de una niña. Aquí no es la ausencia de uno de los progenitores sino de la hija lo que, mediante el artificio fotográfico, cierra el círculo familiar. Algo similar sucede con la Fig. 8, que funciona como ilustración de cubierta de algunas ediciones de *Sobre la fotografía* de Susan Sontag. Es un daguerrotipo en plano

bastante cerrado que muestra a un padre y una hija de duelo sosteniendo una imagen de una madre rodeada por sus cuatro pequeños niños. Aquí la pregunta por la ausencia se multiplica al comprobar que no es sólo una persona la que falta.

Otra de las imágenes donde la fotografía presenta la ausencia de un niño es la Fig. 9. Allí se ven dos personas sentadas: una mujer mayor de luto (la abuela) sentada junto a un hombre (el padre). Detrás de ellos hay dos mujeres paradas –una de ellas (la madre) lleva luto-, y un niño. Junto a este conjunto, se ve una sillita infantil adornada con flores y con una fotografía apoyada en el respaldo: allí se ve a la madre con el niño muerto. En esta foto se observa la ‘fe de realidad’ depositada en la técnica fotográfica, ya que no basta con presentar al niño en su retrato, sino que se sienta al retrato en la misma silla que utilizaba el niño, explicitando la continuidad verdadera y real entre la fotografía y el cuerpo ausente.

Fig. 9: Foto de la familia de Walter Colton Ball tomada por E.J. Briggs en 1894 en Lompoc, California. En línea en <http://www.wikipedia.org>



Por otra parte, el motivo del niño muerto estará presente también en representaciones pictóricas y literarias del período. Refiriéndose a estas últimas, Amado y Domínguez (2003: 24) sostienen que “*el niño muerto fue, precisamente, una figura reiterada en la literatura naturalista, convertida en un espacio discursivo más de representación y discusión de los modos de inteligibilidad que regían aquel período. ‘La muerte de los niños en la literatura del ochenta anuncia el alumbramiento fallido de un ser nacional, hijo prodigioso de un colectivo médico-literario-político’, interpreta María Moreno acerca de esta insistencia en la representación literaria de la época*”. Del mismo modo, las fotografías mortuorias de niños, un género frecuente y con convenciones formales características, pueden también leerse en este mismo marco de análisis<sup>9</sup>.

El último daguerrotipo (Fig. 10) presenta un conjunto más teatral y crea una atmósfera algo menos rígida que las imágenes anteriores. Se trata de una madre con una niña y dos niños. La niña está sentada en una silla, rodeada por el resto, y sostiene en su regazo la foto del padre ausente. La peculiaridad es que la sostiene mirando hacia sí, no hacia la lente, por lo que se tiene una vista vaga del retrato paterno. Además, los cuatro protagonistas están abrazados y la niña mira al retrato en lugar de mirar a cámara (como también uno de sus hermanos) a la vez que toca la imagen con sus dedos y se toma la cara con la otra mano. El hecho de que haya alguien que no mire a cámara ni tenga la mirada perdida hacia uno de los costados de la imagen, sino que mire al ausente con gesto entre grave e inocente provoca la aparición de otro registro, de una pose de otro orden, de algo que evoca restos de espontaneidad (por más pautado que pueda imaginarse el momento de esta toma fotográfica) o un momento de transición hacia futuras formas del retrato.

<sup>9</sup> Para un análisis pormenorizado del tema véase: Guerra y otros (2004).



Fig. 10: Daguerrotipo ca 1850, EEUU.  
Proporcionada por Norberto Salerno.

Todas estas fotos apuntan a un ideal de familia, intentando recomponer una de sus características indispensables: la familia *completa*. Según Hirsch (2002), las fotografías se localizan precisamente en el espacio de la contradicción entre el mito de la familia ideal y la realidad vivida de la vida familiar (muestran lo que se quiere que la familia sea y, a la vez, lo que ella no es). Aquí, la completitud es claramente un rasgo perdido y es la fotografía la que viene, por partida doble, a remediar esta eventualidad, a cerrar gracias a su artificio visual el círculo familiar quebrado.

Este interesante y temprano uso de la fotografía dentro de la fotografía modelará un formato cuyos ecos pueden imaginarse –siguiendo a Didi-Huberman en su concepto de imagen anacrónica<sup>10</sup>– en algunas elecciones estéticas actuales, bajo la premisa de que existe una “*pos-vida, o capacidad [...] que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se las espera*” (en *Art Press* N° 277, citado en Didi-Huberman, 2008: 17).

### **El género del retrato del desaparecido en Madres y Familiares**

El empleo de la fotografía como recurso de la memoria tiene una larga historia en la pelea por los Derechos Humanos en Argentina. Desde 1977, las Madres de Plaza de Mayo luchan por encontrar a sus hijos desaparecidos y también desde ese momento, las fotografías de estos hijos ausentes<sup>11</sup> han acompañado su búsqueda en pancartas, pañuelos, banderas, remeras, recordatorios en periódicos y otros soportes. Llevar sobre el pecho la foto del desaparecido<sup>12</sup> se ha convertido en parte de la iconografía de este reclamo, reconocida mundialmente. “*La imagen del desaparecido transportada sobre el cuerpo es una forma minimalista de exhibición pública que denota la fuerza del vínculo familiar primordial*”, afirma Ludmila da Silva Catela (2009: 352). La publicidad de la emoción privada se constituye así en parte del reclamo. Por su parte, Nelly Richard cita a Hernán Vidal para sostener que “*el compromiso con el recuerdo es la clave central de las elaboraciones simbólicas de los familiares de las víctimas que, frente a la ausencia del cuerpo, deben prolongar la memoria de su imagen para mantener vivo el*

---

<sup>10</sup> Didi-Huberman piensa al anacronismo, concepto de raíz warburgiana, como la intrusión de una época en otra, una supervivencia que rompe la linealidad del relato histórico, una latencia, una memoria enterrada.

<sup>11</sup> En muchos casos se usó la foto del DNI del desaparecido, a veces la única con que contaba la familia.

<sup>12</sup> Ludmila da Silva Catela (2001) relaciona esta práctica con el uso antiguo de llevar la foto de un ser querido muerto en un medallón.



*recuerdo del ausente y no hacerlo ‘desaparecer’ una segunda vez mediante el olvido”* (Richard, 2007: 144). Posteriormente, ya en período democrático, la forma fotográfica de representación del desaparecido provino también desde el campo artístico. Es decir, hay un primer uso cuya función no se relaciona estrictamente al campo del arte (aunque los cruces son inevitables y fecundos desde el principio, pensar el fenómeno del siluetazo), pero que rápidamente se incluye en la esfera artística (baste pensar en las fotos de Travnik, Res y otros ya en los comienzos de la década del ’80).

Una vez más, la técnica fotográfica es pensada como dispositivo paradigmático de representación de la ausencia. En su artículo sobre las obras de los chilenos Luz Donoso y Carlos Altamirano, Richard (2000b) sostiene que, ante la técnica de la desaparición política, lo fotográfico se vuelve emblema político de la desaparición de los cuerpos. *“La foto crea la paradoja visual de un efecto-de-presencia de lo vivo que se encuentra a la vez técnicamente negado por su congelamiento en tiempo muerto. Esta paradoja destemporalizadora es la que lleva a la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes a Derrida) en el registro de lo fantasmal y de lo espectral, por cómo ella comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo aparecido-desaparecido”* (Richard, 2000a: 31).

La foto, entonces, bandera acusadora que viste un cuerpo, aparece en el espacio público en un intento de quebrar tanta invisibilidad. La foto se vuelve una prueba de vida ante la fuerza desaparecedora que borraba personas y, junto a ellas, borraba también sus huellas. Da Silva Catela (2001: 129) cree que en *“estas fotos devuelven una noción de persona, aquella que en nuestras sociedades condensa los rasgos más esenciales: un nombre y un rostro”*. Si los militares *“no sólo habían desaparecido a las personas sino que después desaparecieron a los desaparecidos”* (Calveiro, 2008: 163)<sup>13</sup> al borrar sus huellas, precisamente las fotos -contigüidades de luz de esos cuerpos y esas vidas- se convierten en una herramienta de identidad y memoria: *“Fotos extraídas del álbum familiar o del documento de identidad, cuyo efecto es evidenciar no exclusivamente las circunstancias que provocaron la ausencia de esas miles de personas sino el hecho de que tuvieron una vida, una identidad, un nombre, una biografía previa a la desaparición”* (Longoni y Bruzzone, 2008: 52).

Precisamente en este uso de la fotografía como herramienta de reclamo y lucha por la memoria hay una fuerte puesta en primer plano de los vínculos familiares. Serán los integrantes de la familia del desaparecido –en sus roles de madres, hijos, abuelas, hermanos, etc-, quienes reclamen por la aparición con vida del ser querido. Este hecho se ve prontamente reflejado en las manifestaciones artísticas adyacentes. Como indica Amado (2003: 47) *“los contrarrelatos en los que los familiares de las víctimas ponen a circular su trabajo memorialista hacen eje en la filiación y la genealogía como claves para referir la carga traumática de la violencia del pasado”*.

La memoria del desaparecido, resguardada en su retrato fotográfico<sup>14</sup>, aparecerá entonces fuertemente acompañada por los restos de una familia necesariamente

---

<sup>13</sup> *“Los números reemplazaban a nombres y apellidos, personas vivientes que ya habían desaparecido del mundo de los vivos y ahora desaparecerían desde dentro de sí mismos, en un proceso de ‘vaciamiento’, que pretendía no dejar la menor huella. Cuerpos sin identidad; muertos sin cadáver ni nombre: desaparecidos. Como en el sueño nazi, supresión de la identidad, hombres que se desvanecen en la noche y la niebla”* (Calveiro 2008: 47).

<sup>14</sup> *“El caso de los desaparecidos y sus imágenes en las pancartas de las protestas por los familiares nos muestra la contracara de las reacciones frente la memoria sostenida por la imagen fotográfica. En*

incompleta. Este hecho se ve prontamente reflejado en manifestaciones artísticas, muchas nacidas de los relatos visuales que los propios familiares van armando acerca del ausente.

A continuación, se analizarán dos series de fotografías realizadas por los artistas Inés Ulanovsky y Julio Pantoja<sup>15</sup>, que además de dialogar con la herencia de la 'foto del desaparecido', arman visualmente una escena que no es extraña al género comenzado por aquellos daguerrotipos de familias sosteniendo las imágenes del ausente.

### Las fotos de Ulanovsky

La serie de Inés Ulanovsky<sup>16</sup>, *Fotos tuyas*, indaga la relación de las familias de los desaparecidos con las fotos de los ausentes. Qué fotos conservan, cómo las guardan, cómo posan junto a ellas y otras cuestiones atraviesan estas imágenes, divididas en nueve secciones –nueve grupos familiares-, cada una antecedida por una pequeña esquila manuscrita de alguno de los retratados (“*Mi querido hermano Mario, mi amigo, fue asesinado...*”; “*mi hermana... habita el río desde entonces...*”).

Así lo explica Julieta Escardó, curadora de la muestra, en el texto que la acompaña: “*En el ensayo Fotos tuyas, Inés Ulanovsky explora el lugar que ocupan las fotografías de los desaparecidos, atesoradas por sus hijos, hermanos o padres. Acercándose a ellos íntimamente, los confronta con esas imágenes y bucea en la relación particular que surge entre el familiar y sus fotografías. Lo que se pone en evidencia es el silencioso paso del tiempo unido a un desesperado intento por retener los recuerdos en estas imágenes*” (Escardó, 2006).

La foto aquí no es solamente una evidencia o la salvaguarda de un recuerdo: es además un objeto. Una cosa que ocupa espacio, se atesora, se apila, se avejenta. La foto como objeto de cuidado, de descuido, olvido y memoria. Hay fotos de cajas y cajones llenos de fotografías, de fotos en álbumes, en repisas, en paredes. Estas fotos-objetos van acompañadas por partes de cuerpos –espaldas, cabezas, torsos, y brazos y manos que las sostienen-. Aunque muchas veces también aparecen sujetos de cuerpo entero (uno o varios), el efecto metonímico refuerza la idea de resto, de recorte o retazo: también una fotografía puede ser, respecto de una vida, un recorte.

---

*ausencia del cuerpo real del desaparecido, la denuncia por parte de los familiares se formulaba utilizando justamente su existencia fotográfica*” (Csúri, 2004).

<sup>15</sup> Las imágenes de estos autores se expusieron en la fotogalería ‘Hijos, fotos y legados’ del sitio *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]*, del Ministerio de Educación de la Nación, año 2006. Las muestras de fotografía (cuatro en total, sumadas las de Lucila Quieto y Clara Rosson) fueron curadas por Julieta Escardó. En <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe>

<sup>16</sup> Inés Ulanovsky (Buenos Aires, 1977) estudió Diseño de Imagen y Sonido en la UBA. Entre 1997 y 2000 fue editora fotográfica de Suplementos del diario Clarín. Exhibió la Muestra “fotos tuyas” en Buenos Aires y en el interior del país y en la galería virtual Zonezero. Desde 2003 coordina el departamento de fotografía del Archivo Biográfico familiar de Abuelas de Plaza de Mayo y colabora como fotógrafa para distintos medios gráficos. Es autora de las fotos de “El libro de los colectivos”, publicado en marzo de 2005.

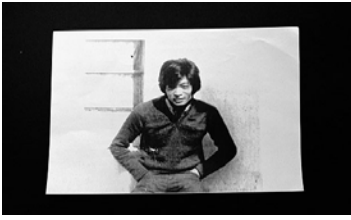


Fig. 11: De Fotos tuyas, de Inés Ulanovsky.



Fig. 12: De Fotos tuyas, de Inés Ulanovsky.



Fig. 13: De Fotos tuyas, de Inés Ulanovsky.

Como en algunas de las fotos antiguas, también hay juegos de cajas chinas en esta serie. Por ejemplo, el noveno y último grupo de fotos presenta la familia de un desaparecido: hay una foto de una foto en ByN del joven con las manos en los bolsillos. Luego esa misma foto se ve en las manos de una mujer que podría ser su hermana o su esposa, y también colgada de una soga sobre las cabezas de su ¿madre? y ¿tía? Al igual que aquel daguerrotipo del estuche doble, la visión de la foto sola y luego la foto en manos de otros refuerza la ausencia (no haría falta la foto en mano si estuviera la persona) y el vínculo (claramente estas mujeres son *la familia* del desaparecido) (Figs. 11, 12 y 13).



Fig. 14: De Fotos tuyas, de Inés Ulanovsky. Es notable la semejanza –de encuadre, composición, poses, gestos, etc- entre esta foto y cualquiera de los daguerrotipos de las familias de luto (la viuda con los hijos).

En otros casos, aparecen sólo las fotos. Fotos de fotos, fotos de portarretratos de marco brillante, que aparecen sobre fondo oscuro como los fotogramas de una memoria. Este efecto de quitar todo alrededor a una imagen, de despojarla de los familiares que la atesoran y de los lugares donde las guardan, no quita sin embargo debido efecto de la serie, las marcas de lo que falta. Por ejemplo, hay una foto vieja en donde se ve a una mujer con dos niños, todos tristes o al menos con una mueca grave en la cara (Fig. 14).

La ausencia del padre, reforzada por la carta de la hija hablando de su padre asesinado y por el resto de las fotografías de este grupo, hace que se resignifique la lectura de la foto sola. Y que se abran otras preguntas: ¿Qué pasaba en ese momento?, ¿Se parece esta foto a la de cualquier álbum?, ¿Quién, la fotógrafa o la hija, eligió esta imagen entre tantas?

De esta manera, se produce una salida de la foto del álbum familiar y una inserción en la nueva serie de ‘las fotos del desaparecido’ que las reubica y trastoca. La propia Ulanovsky dice: *“En algún momento, empecé a imaginar el instante en que habían sido tomadas aquellas fotografías. En una tarde de sol, o durante un cumpleaños, o en alguna noche aburrida, alguien capturó esas imágenes, sin imaginar cual sería, finalmente, su destino. Algunas fotos provienen de documentos de identidad y otras formaron parte de desprevenidos álbumes familiares, hasta que un día se convirtieron en algo más: ahora son pruebas, son símbolos, son historia”* (Ulanovsky, 2006).

En las fotos, estrictamente familiares en principio, se opera una refuncionalización, en términos bourdeanos. La foto se sale del ámbito de lo privado para pasar a la esfera pública, con un marco institucional y artístico. Al ser puesta en el contexto de una obra de arte se despega de su función anterior ligada a la construcción identitaria familiar y, liberada de lo anecdótico, se generaliza. Es decir, subraya los roles por sobre los sujetos:

padre, madre, hijo, hija, hermanos (cuando no hay datos precisos, las poses tantas veces vistas en álbumes propios y otros indicios hacen que las filiaciones se *intuyan*).

En el espacio ambiguo entre lo doméstico-familiar y lo social también se ubican los textos manuscritos que acompañan y abren cada subconjunto de esta serie. En principio, permiten el anclaje de los roles de los sujetos fotografiados: que hablen a un hijo, un hermano o un padre genera un horizonte de expectativas en quien mira y ayuda a imaginar los lazos que unen al retratado con el ausente. Además, aunque cada texto es diferente y extremadamente singular, todos cuentan las circunstancias de la pérdida y de esa manera se universalizan en su especificidad. Lo que cuenta cada familiar allí es único, aunque esta misma construcción de sentido los convierta a todos en *familiares de desaparecidos*.

Por último, esta serie permite adentrarnos en comparaciones, de índole antropológica, en la relación de los familiares con sus fotos. ¿Guardan o eligen las mismas fotos de los ausentes los hijos y los padres? ¿Qué se muestra de quien falta? ¿En qué lugar de la casa ubican las imágenes? ¿Dónde y cómo se paran frente a ellas? ¿Las fotos están recortadas, fotocopiadas, enmarcadas? ¿Conviven con los objetos cotidianos, tienen un lugar destacado, les dejan flores debajo? Ludmila da Silva Catela presenta una hipótesis generacional para mostrar las diferencias en esta relación: *“Es interesante notar que hay diferencias generacionales a la hora de “mostrar” las fotos de los familiares desaparecidos. Los hijos de desaparecidos, siempre que les es posible, exhiben imágenes de sus padres en situaciones cotidianas, donde está retratada la familia y principalmente en las cuales aparecen ellos en brazos de sus padres. Por otro lado, muestran a sus padres, de ser posible, en fotos a color. En sus casas o departamentos, raramente encontramos que la foto elegida para recordarlos sea la misma que se lleva a las marchas. Esto marca, de alguna manera, no tanto la necesidad de testimonio y certificación de las fotos carnet, más usadas por la generación de las madres de los desaparecidos, sino la necesidad de marcar la singularidad que remite a esa huella física que ya no está, a ese individuo que fue particular y único”* (da Silva Catela, 2009: 350).

Nuevamente, la foto viene a restablecer lo que el aparato desaparecedor interrumpió: una vida anterior, una historia singular de la que muchas veces no queda casi nada, salvo unas huellas en papel.

## **Las fotos de Julio Pantoja**

La serie de Julio Pantoja<sup>17</sup>, *Los hijos. Tucumán veinte años después (1996 - 2001)*, está conformada por retratos de hijos de desaparecidos tucumanos. Se trata de 38 jóvenes que miran fijamente a cámara, en casi todos los casos. De los 38, 12 han elegido sostener una o varias fotografías de su padre o madre desaparecidos, muchas veces junto a ellos mismos de bebés. Julieta Escardó presenta así este conjunto: *“Julio*

---

<sup>17</sup> Julio Pantoja (Tucumán, 1961) es Arquitecto y Técnico Fotógrafo en la Universidad Nacional de Tucumán. Es fotodocumentalista, periodista y docente. Fue curador de la galería Fotograma. Desde 1989 trabaja como reportero gráfico *free lance*. En 1997 crea la agencia periodística Infoto y es miembro fundador de la agencia cooperativa SudacaPhotos. Es director de la Bienal Argentina de Fotografía Documental. En los últimos años realizó reportajes en Argentina, Brasil, México, Bolivia, Nicaragua, El Salvador, Chile, y Estados Unidos. Sus fotografías fueron expuestas internacionalmente y forman parte de colecciones públicas y privadas de varios países. Su sitio personal es <http://www.juliopantoja.com.ar/>

*Pantoja elige un formato clásico para retratar de manera frontal y sin artificios a la joven guardia que conforma: Los hijos. Tucumán veinte años después (1996 - 2001). Para este ensayo, también Pantoja se vale en algunos casos de fotos heredadas que los hijos portan como estandartes. Uno tras otro, los gestos orgullosos de los retratados, van revelando con contundencia la continuación de un 'linaje'*" (Escardó, 2006).

En estas imágenes, la continuidad visual con el formato clásico decimonónico es mayor que en el caso de Ulanovsky. La cámara de Pantoja se pone a la altura de la mirada, sin experimentar con angulaciones ni encuadres, más en sintonía con el retrato clásico. Los sujetos, en el centro de la foto en casi todos los casos, están claramente posando ante la lente, con mirada fija y, serios, ofrecen su cuerpo y algunos recuerdos: una foto, un lugar de la casa, un piano, un cuadro. Escardó habla de 'estandartes', de 'linaje': hay cierto orgullo exhibitorio en los retratos de Pantoja, algo que refuerza la idea de *hijos*, la definición identitaria en función del ausente. En cada foto se unen dos tiempos, dos generaciones. Pantoja, en el texto que acompaña a la muestra, habla de un vaso comunicante: "en aquel entonces sus padres tenían aproximadamente las edades que ellos tienen hoy" (Pantoja, 2006). La fotógrafa Lucila Quieto también se refiere a este hecho: "yo no me di cuenta de eso de la igualdad de edad hasta que vi las fotos: había gestos que eran iguales, las mismas poses. Y al verlos en el mismo plano, una foto al lado de la otra, ahí me impactó la igualdad" (Quieto, 2009: 4). Esta homologación con el universo de los padres, este efecto de compartir un mismo tiempo –al menos en el breve instante de una foto- se aprecia en algunos recursos visuales. Por ejemplo, en una foto de una chica debajo de un árbol, con un retrato de su padre contra su cara (Fig. 15). Hay en esta imagen una continuidad de sombra entre la foto sostenida (un hombre a mediodía, con sombra sobre su pelo y cara) y el fondo del árbol que rodea a la hija (con efecto similar de luces y sombras). Como si la continuidad espacial pudiera efectuar o reforzar una cercanía temporal, permitiendo compartir un imposible mismo tiempo (la mayoría de los hijos tuvieron unos pocos meses juntos a su padre o madre; muchos no llegaron a conocerlos).



Fig. 15: De Los hijos. Tucumán veinte años después (1996 - 2001), de Julio Pantoja.

La fotografía se vuelve posibilitadora de esta reunión, gestada colectivamente, tal como explica Pantoja (2006): "tomar cada una de estas fotografías llevó horas, y hasta días, de charlas y confidencias con desteñidos álbumes de fotos también descoloridas sobre nuestras manos". Amuleto familiar y vehículo de recuerdos, al igual que en la serie de Ulanovsky la fotografía habla aquí sobre la fotografía para conseguir su objetivo y afirmar el estrecho vínculo de las familias de los desaparecidos con la imagen revelada. Pantoja también afirma que "un rasgo muy característico es el gran vínculo de este

grupo con la imagen, y con la fotografía en particular. A sus padres los conocieron por fotos. Los recuerdos refieren a fotos. También sus reliquias son álbumes con fotos familiares. [...] No es casual que un gran número de "Hijos" se hayan acercado de modo amateur o inclusive profesionalmente a la fotografía o al cine. Con miembros de ningún otro grupo humano, con excepción de los fotógrafos, me descubrí conversando tan apasionadamente y durante tanto tiempo sobre aspectos vinculadas a la fotografía. De allí la decisión de incorporar a la metaimagen como elemento conceptual protagonista, o dicho de otro modo incluir a la fotografía dentro de la fotografía, y de este modo tener en mis fotos esos vínculos de dos generaciones que al mismo tiempo representan a una sola persona en el parecido de los rasgos fisonómicos, y hasta en peinados y posters del Che Guevara adornando los rincones” (Pantoja, 2006). Las relaciones estrechas de este grupo con las imágenes se aprecian desde la creación del colectivo HIJOS, que a menudo elige formas ‘creativas’ y artísticas (fotografías, *performances*, escraches, etc.) para construir su reclamo y pedido de justicia. Tal como explica Pablo Bonaldi (2006) durante los escraches se satirizaba a los represores, siempre con un espíritu festivo, ligado a las representaciones teatrales, el circo y el carnaval. Se ponía en escena una imagen de los HIJOS más ligada a la alegría que al dolor o la tristeza. Frente a la desaparición de los cuerpos –de los padres- y con la idea de reclamar desde un producto artístico, la fotografía se vuelve emblema político de la desaparición de los cuerpos (como afirmaba Richard) y permite la reconstrucción de un relato familiar imposible<sup>18</sup>.

También el juego de cajas chinas que se adivinaba en las fotos de luto y en la obra de Ulanovsky se reitera –profundizado- aquí en una foto triple. En la Fig. 16 se ve a una chica que sostiene dos fotos: en una de ellas una pareja sujeta a un bebé, en la otra (de tamaño mayor) una pequeña nena muestra la foto de la pareja con el bebé. Claramente, se trata de sus padres y de ella, y esta segunda foto suma un escalón temporal -intermedio-, agravando el efecto de ausencia: convierte a esa niña ya en *hija*, mostrando tempranamente la forma del retrato ‘hijo de desaparecido con foto del/los ausente/s en la mano’ y evidenciando la falta a lo largo del tiempo de una vida.



<sup>18</sup> En otro trabajo he analizado la obra de Lucila Quieto y de Gustavo Germano en función de la idea de ‘foto familiar reconstruida’. Véase Fortuny (2008).

Fig. 16: De Los hijos. Tucumán veinte años después (1996 - 2001), de Julio Pantoja.

Fig. 17: De Los hijos. Tucumán veinte años después (1996 - 2001), de Julio Pantoja.

Quizá la foto más cercana al género de fotografías con fotos del ausente sea la Fig. 17, donde hay una chica en fondo infinito (puede ser cualquier lugar, ningún lugar) con una suerte de estuche de papel en donde se recorta un círculo con una pequeña foto de un hombre (al parecer es la foto del documento). El tratamiento que se le da, desde el montaje de la fotito del desaparecido, hasta la factura de la foto final –la mirada grave y estática, casi en un gesto de dolor, la falta de datos de tiempo/espacio (salvo quizá el vestuario: la remera como único dato certero, sin contar el texto que acompaña a la foto) y la relación de tamaño entre el cuerpo real y el fotografiado– hacen de esta imagen una continuación clara del formato clásico de la foto de duelo<sup>19</sup>.

### Antes y después

Al trazar una línea –necesariamente sinuosa– de continuidades y rupturas entre las fotos antiguas y estos retratos de familiares de desaparecidos argentinos, se encuentran algunos puntos interesantes.

En principio, son notables los juegos temporales que propician estas imágenes. El fotografiar una fotografía agrega al tiempo propio de la imagen –como pasado que se mira en un presente– otro tiempo pasado (uno o varios) y crea un efecto de cascada. Sin embargo, el pasado anterior subrayado por la foto dentro de la foto difiere en ambos casos. En los daguerrotipos, la muerte del familiar aconteció poco tiempo atrás, la foto *reemplaza* en cierto modo al cuerpo del reciente ausente (por ejemplo, el cuadro con la imagen ocupa un lugar similar al que le hubiera correspondido al sujeto en la foto familiar: en el centro si se trata del padre, sobre la sillita si es el bebé, etc.). Esto se refuerza por las reglas más rígidas del género ‘foto de familia’ (lugares prefijados, poses, etc.) y por una idea fuerte de familia tradicional (completa, patriarcal, de estructura cerrada y durable a lo largo del tiempo), ambas cuestiones que aparecen más vagamente en las fotos contemporáneas –aunque están presentes también–.

En el contexto de toma de las fotos de los familiares de desaparecidos hay al menos dos diferencias obvias.

En primer lugar, se trata de un cuerpo desaparecido, no de un cuerpo muerto. Un cuerpo faltante que no se ha recuperado en la mayoría de los casos, dejando abierto el duelo por el ausente, sin suturar. Las diferencias entre difunto y desaparecido, aunque obvias, deben ser subrayadas ya que las desapariciones son posiblemente los hechos más dolorosos de la dictadura argentina. De hecho, incluso un sector de las Madres de Plaza de Mayo se opone a pensar en términos de ‘duelo’ argumentando que sería dar por muertos a los desaparecidos. Insisten, entonces, en los reclamos de ‘aparición con vida’ y en la no aceptación de la reparación económica a las familias de las víctimas. Al respecto, tienen estas imágenes de imágenes una inestabilidad parecida a la de los recordatorios de *Página/12*, tal como explica Celina Van Dembroucke: “*Pareciera que el recordatorio condensa en sí un carácter paradójico: en él parecen encontrarse dos*

---

<sup>19</sup> Se hace indispensable recordar que muchos familiares se oponen a pensar en términos de ‘duelo’, ya que sería, según ellos, dar por muertos a los desaparecidos. Abogan, entonces, por una lucha desde la vida y el reclamo de aparición.

*géneros que, al menos en lo que se refiere a la especificidad discursiva que ambos delinean, son antagónicos. El obituario y la búsqueda de paradero se unen en un sólo texto y, si el primero saluda o recuerda la muerte de un ser querido, el segundo intenta rastrearlo para dar con él en vida. Esta relación de contraposición –de la que resulta un género híbrido y paradójico como el recordatorio– se repite en otra instancia tanto del obituario como de la búsqueda de paradero. En efecto, el obituario se celebra como un acto privado que se hace público pero que, aún así, se lee como un reconocimiento entre familiares o conocidos. [...] En cambio, la búsqueda de paradero es un acto netamente público, es decir, que apela a la publicidad no dirigiéndose a un círculo específico de la sociedad, sino a toda ella en su conjunto” (Van Dembroucke, 2005).*

En segundo lugar, han pasado muchos años desde la ausencia del familiar (más de dos décadas). El hecho de que, por ejemplo, los hijos retratados tengan la misma edad que sus padres impide notar los roles con claridad, propicia dudas e inestabilidad. En las fotos contemporáneas las filiaciones son más complicadas y los límites de las familias más difusos que antes. Pero aunque no se trate exactamente de la misma clase de familia, estas fotos exponen algo de la misma incompletitud. La falta se mantiene, la imagen fuga hacia la ausencia a través de la foto del que no está.

En las fotos de Pantoja y Ulanovsky se retoman aquellos retratos informales y ritualizados de la vida cotidiana para construir una memoria familiar fotográfica. En los casos de estas familias, una memoria en imágenes que necesariamente tiene un hueco, una falta constitutiva. Como sostiene Joon Ho Kim: “*Las ‘comunidades imaginarias’ también son mediadas por las ausencias. Las ausencias revelan, aunque de forma no intencional, los desencuentros y los conflictos de la vida real*” (Kim, 2003: 239)<sup>20</sup>. Qué fotos faltan y quién falta en cada foto: algo que una segunda fotografía vendría a ‘remediar’, ya en el contexto de una obra de arte.

Las fotografías de Ulanovsky y de Pantoja comparten además una característica: tienen textos que las acompañan. Cada foto de los hijos tucumanos lleva el nombre del retratado, su edad, ocupación y el año de toma de la foto. En el caso de Ulanovsky, en sintonía con el estilo general de la serie, cada grupo de fotos contiene una esquila manuscrita por un familiar-retratado. La aparición del texto, tanto cuando es ‘dato’ o cuando se muestra singular y subjetivo, agrega siempre información con que volver a revisar la imagen. Cabría preguntarse por qué estas fotos *necesitan* del texto, por qué los fotógrafos eligen agregarlo en estos casos. En la presentación de la muestra, Julio Pantoja sostiene que “*otro punto importante siempre, pero vital en este caso, es la relevancia del nombre que acompaña cada retrato, porque permite preservar la identidad y la historia de cada uno. Las fotos sin nombre son fotos de NN, como calificaban los militares a sus víctimas. Y debía ubicarme en las antípodas*” (Pantoja, 2006). De esta manera, el texto reforzaría el vínculo identitario, según Pantoja. Sería interesante pensar si lo que refuerza el texto no es también cierto ‘efecto de verdad’, cierta certeza de los dichos (de los hechos-dichos) en medio de un horizonte de desconocimiento e imprecisión (baste recordar al dictador Videla: ‘*...un desaparecido no está ni vivo ni muerto, es un desaparecido...*’ como ejemplo). El texto asevera, confirma, quita polisemia a las imágenes, establece tiempos y vínculos y, aunque también dispara cuestiones nuevas, funciona como anclaje de lo visual (en sentido barthesiano).

Que todas estas fotografías sean la foto de una foto instala al espectador ante una doble ausencia. Como afirma Willy Thayer (2000), el negativo que deriva de una foto tiene lo

---

<sup>20</sup> Traducción de la autora.



umbrío de un papel inanimado (en lugar de la luz de la vida del rostro humano). Thayer incluso llama cadáveres solares a estos intentos. Mediados por más de un siglo y surgidos de contextos sociohistóricos completamente disímiles, tanto las fotos de luto como las fotos de Ulanovsky y Pantoja intentan la reconstrucción de un retrato-relato familiar imposible, en un juego de dobles y fotos multiplicadas. La recursividad construye en la foto una mueca temporal, que además cimienta la pertenencia a un grupo: viudo, viuda o huérfanos, en un caso; familiar de desaparecido, en los otros. En los primeros, parece primar la necesidad del relato familiar *completo* y la evidencia de que la persona ausente ocupaba un lugar en la familia, sin demasiada pretensión artística –variable según los casos- y con ninguna función política explícita. En los segundos, sí ya definidos por las dos dimensiones del arte y la política, la foto del cuerpo no reemplaza al cuerpo porque no hay cuerpo muerto. Por eso no se trata de epitafios familiares o de papel, sino de relaciones que entablan los presentes, desde el presente, con el recuerdo de la vida del ausente materializado en sus fotografías.

Serán las fotos del otro –las *fotos tuyas*- las que hablen del retratado, lo definan identitariamente y agraven la propia ‘fuga de muerte’ que toda imagen fotográfica impone.

## Bibliografía

Amado, A. y Domínguez, N. comps.

2003. **Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones.** Paidós, Buenos Aires.

Amado, Ana

2003. **Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción.** En *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones.* Amado, A. y Domínguez, N. (comps.). Paidós, Buenos Aires.

Bonaldi, Pablo

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

Bourdieu, Pierre, ed.

1989. **La fotografía: un arte intermedio.** Nueva Imagen, México.

Calveiro, Pilar

2008. **Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina.** Colihue, Buenos Aires.

Csúri, Piroška

2004. **Cuerpo real, cuerpo fotográfico.** En *Ciclo Visitas*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires. [http://www.rojas.uba.ar/programacion/visitas/piroska\\_csuri.htm](http://www.rojas.uba.ar/programacion/visitas/piroska_csuri.htm) (visitado el 10 de marzo de 2009).

Cuarterolo, Andrea L.

2003. **El retrato rioplatense en el siglo XIX: un espejo de la mentalidad burguesa.** En *Historia de la Fotografía. Memorias del 8º Congreso Nacional y 3º Latinoamericano de Historia de la Fotografía 'Miguel Ángel Cuarterolo'*. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, Vicente López.

Da Silva Catela, Ludmila

2001. **No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos.** Ediciones Al Margen, La Plata.

2009. **Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina.** En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente. Claudia FELD y Jessica STITES-MOR (comps)*. Paidós, Buenos Aires.

De La Cruz Lichet, Virginia

2005. **Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre.** En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo. AAVV. Machado Libros, Madrid.*

Debray, Régis

1994. **Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.** Paidós, Barcelona.

Didi-Huberman, Georges

2008. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.** Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Escardó, Julieta

2006. **Hijos, fotos y legados.** En la fotogalería del sitio *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]* del Ministerio de Educación. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe> (visitado el 20 de julio de 2010).

Freund, Gisèle

2006. **La fotografía como documento social.** Gustavo Gili, Barcelona.

Fortuny, Natalia

2008. **La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica.** En *las Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: 'Nuevos escenarios y lenguajes convergentes'*. Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

<http://www.redcomunicacion.org/memorias/index.php> (visitado el 5 de abril de 2011).

2010. **Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial.** En *Amerika, Revista de la Université de Rennes 2 – LIRA (Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques)*. <http://amerika.revues.org/1108> (visitado el 21 de junio de 2011).

Galí Boadella, Montserrat.

1998. **El cuerpo sentimentalizado: el siglo XIX en México.** En *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX. AAVV. Museo Nacional de Arte, México.*

- Guerra, Diego; Souto, Florencia y Vessuri, Agustina.  
2004. **¿Angelitos a la europea? Fotografía y muerte infantil en la Argentina del siglo XIX.** En *VI Jornadas Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música.* Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FfyL-UBA). Buenos Aires.
- Hirsch, Marianne  
2002. **Family frames: photography, narrative and postmemory.** Harvard University Press, Cambridge.
- Kim, Joon Ho  
2003. **A fotografía como projeto de memória.** En *A família em Imagens.* Número especial de *Cadernos de Antropologia e Imagens.* Vol. 17. Rio de Janeiro.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo  
2008. **El siluetazo.** Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Pantoja, Julio  
2006. **Los hijos. Tucumán veinte años después (1996 – 2001).** En la fotogalería del sitio *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]* del Ministerio de Educación. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe> (visitado el 20 de julio de 2010).
- Penhos, Marta  
2005. **Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las practicas antropológicas y criminológicas en Argentina.** En *Arte y antropología en la Argentina.* Fundación Espigas, Buenos Aires.
- Quieto, Lucila  
2009. **Entrevista,** por Ana Longoni. Buenos Aires. Inédita.
- Richard, Nelly  
2000a. **Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas.** En *Punto de Vista* N° 68, diciembre de 2000. Buenos Aires.
- 2000b. **Imagen-recuerdo y borraduras.** En *Políticas y estéticas de la memoria.* Nelly Richard (comp). Cuarto Propio, Santiago.
2007. **Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico.** Siglo XXI, Buenos Aires.
- Sontag, Susan  
2006. **Sobre la fotografía.** Alfaguara, Buenos Aires.
- Thayer, Willy  
2000. **El xenotafio de luz.** En *Políticas y estéticas de la memoria.* Richard, Nelly. Cuarto Propio, Santiago.
- Ulanovsky, Inés

2006. **Fotos tuyas.** En la fotogalería del sitio *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]* del Ministerio de Educación. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe> (visitado el 20 de julio de 2010).

Van Alphen, Ernst

1999. **Nazism in the family album: Christian Boltanski's *Sans Souci*.** En *The familial gaze*, Marianne Hirsch, ed. University Press of New England, Hanover.

Van Dembroucke, Celina

2005. **Con los ojos bien abiertos** en *Rayando los confines*, sitio web de la Revista *Pensamiento de los Confines*. Buenos Aires.

<http://www.rayandolosconfines.com.ar/tradu6.html> (visitado el 21 de junio de 2011).

**Las imágenes de las obras de Pantoja y Ulanovsky se extrajeron de:**

- Ulanovsky: [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines\\_ulanovsky/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines_ulanovsky/)
- Pantoja: [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/julio\\_pantoja/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/julio_pantoja/)