

**HUJXS**

**POETICAS**

**DE LA**

**MEMORIA**

**MEMORIA**

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Hijxs. Poéticas de la memoria. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Biblioteca Nacional, 2021.

96 p. ; 22 x 17 cm.

ISBN 978-987-728-126-2

1. Literatura. 2. Lucha Política. 3. Militancia Política. I. Título  
CDD A861

# HIJXS POÉTICAS DE LA MEMORIA

**Septiembre 2021**

**Marzo 2022**

Plaza del Lector Rayuela | Sala Leopoldo Lugones  
Sala María Elena Walsh

©2021, Biblioteca Nacional Mariano Moreno  
Agüero 2502 (1425) CABA  
[www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)

ISBN 978-987-728-126-2

Impreso en Argentina  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

# ÍNDICE

6 **Venas abiertas y cicatrices**  
Guillermo David

8 **Hijxs. Poéticas de la memoria**  
Equipo curatorial

18 **¿Arte de Hijxs?**  
Ángela Urondo Raboy

## TERRITORIOS

22 **Texturas en los territorios de memorias**  
Ludmila da Silva Catela

30 **El escrache como punto de partida para re-pensar un territorio**  
Grupo de Arte Callejero (GAC)

## ARCHIVOS

38 **Archivos fotográficos, montajes y artefactos de memoria**  
Natalia Fortuny

42 **El atlas de Hijxs (emancipar la voz)**  
Julián Axat

## INFANCIAS

66 **Infancias**  
Teresa Basile

78 **Exilios**

85 **CUERPO DE OBRA**

# Archivos fotográficos, montajes y artefactos de memoria

por Natalia Fortuny

*Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño de revelado.*

W. G. Sebald, *Austerlitz*

¿Cuáles son los lazos que unen la fotografía con ejercicios de memoria colectivos e individuales acerca del pasado reciente y traumático?<sup>1</sup> La imagen fotográfica tiene una duplicidad propia: conjuga su estatuto de huella de lo real y residuo de lo que fue con una amplia posibilidad de creación. Jorge Ribalta ubica la autonomía problemática de la fotografía a medio camino entre la obra artística y el instrumento de archivo, lo que la convierte en un medio especialmente adecuado para articular arte y política.<sup>2</sup> Por su parte, Nelly Richard cree que, ante la técnica de la desaparición política, lo fotográfico se ha vuelto emblema político de la desaparición de los cuerpos.<sup>3</sup> Ciertas *memorias fotográficas* producidas en posdictadura desafían la clausura del adjetivo “irrepresentable” —un horror cuya magnitud supondría no poder ponerle imágenes o palabras— y ofrecen, en cambio, sus artefactos visuales como interesante lugar de intercambio entre trayectorias individuales y zonas necesariamente colectivas, política e históricamente situadas.

Las particularidades de la desaparición forzada de personas como siniestra forma de violencia estatal hacen que la ausencia del desaparecido sea para su entorno difícil de tramitar, siendo muchas veces sencillamente imposible. La desaparición, cuyo estatuto impide realizar el duelo, es una suspensión de la muerte, una espera, un puro dolor.<sup>4</sup> La misma categoría *desaparecido*<sup>5</sup> supone una triple condición:

1. Las ideas de este texto fueron extraídas de *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, de Natalia Fortuny (Buenos Aires, La Luminosa, 2014).

2. Jorge Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

3. Nelly Richard, “Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas”, en *Punto de Vista*, nro. 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

4. Héctor Schmucler, “Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)”, en *Pensamiento de los Confines*, nro. 3, septiembre de 1996.

5. Consigno aquí el masculino porque me refiero a la categoría de desaparecido tal como se la ha discutido y utilizado en las últimas décadas.

la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de una sepultura.<sup>6</sup> Frente a estas carencias y junto a largas luchas jurídicas, políticas y simbólicas, la creación artística ha resultado un modo de elaborar individual y socialmente la violencia política de los años de la dictadura militar, produciendo obras estético-políticas que trazan tensiones entre las memorias personales y la historia. Un repertorio de ensayos fotográficos de hijxs indaga perturbadoramente en la ausencia y la torna visible.

Apenas pocos años después de su invención, la fotografía entró definitivamente en la vida de la familia burguesa para comportarse como vehículo central de identidad individual y familiar, como narrativa visual conformadora de sentidos y como garante de la memoria colectiva del grupo y de su pasado común. Los álbumes portan, a la vez que ocultan, los secretos familiares a lo largo de los años, relacionando el tiempo íntimo o familiar con el tiempo histórico. En las fotos familiares se traza la intersección entre historia pública y privada, entre las memorias individuales o de grupo y la historia social.

En la vida de lxs hijxs, la ausencia del desaparecidx fue también reforzada por la escasez o ausencia de fotos compartidas con su padre o madre en el álbum familiar. Varias series reutilizan imágenes del álbum para producir otras nuevas, en una reconstrucción y un juego temporal con ese instante del pasado *atrapado/fugado para siempre* en una foto. Fue, por ejemplo, a partir de la falta de instantáneas junto a su padre, desaparecido antes de que ella naciera, que Lucila Quieto armó en 1999 la pionera serie *Arqueología de la ausencia*, donde ella y sus compañeros de la agrupación H.I.J.O.S. posan junto a sus padres desaparecidxs. De manera artesanal proyectaba imágenes y se metía en el medio para tomar nuevas fotografías, dobles e imposibles, que contuvieran —en ocasiones por primera vez— a ambos. Las fotos de Quieto reconstruyen anacrónicamente la escena familiar imposible —el encuentro que no ha podido ser— y a la vez se conforman como herramienta reparatoria y socializada al extender el artilugio a quienes quisieran completar el hueco ausente en su álbum.

La fotografía, de por sí ligada a los procedimientos de *construcción* de lo real, se vuelve en estas series una *reconstrucción* del pasado. El doble movimiento que constituye a estas imágenes de ida y vuelta hacia el archivo muestra la duplicidad inabarcable de dos tiempos heterogéneos, inevitable e imposiblemente coexistentes. Las obras acuden a las fotos de los álbumes familiares para abrir una compleja zona donde se intersecan el pasado y el presente, lo social y lo singular. Amuleto familiar y vehículo de recuerdos, la fotografía reflexiona aquí sobre la fotografía y afirma el estrecho vínculo de los familiares de desaparecidxs con la imagen revelada. Frente a la desaparición y con la idea de reclamar desde el quiebre provocado en sus vidas por la ausencia, la fotografía se vuelve emblema político y permite la reconstrucción de un relato familiar imposible. El artificio de estas series consiste en no ocultar jamás las costuras de estas reuniones visuales, de manera que el montaje, en lugar de esconderse, se presente para hacer evidente el encuentro fallido. Los *collages* apuestan a la superposición de lo parecido aunque heterogéneo. Según Jacques Rancière, “la fortuna artística y política del *collage* y del fotomontaje” está dada por “el impacto sobre la misma superficie de elementos heterogéneos, incluso conflictivos”.<sup>7</sup> Haciendo convivir en una misma superficie diversos trozos visuales en conflicto, estas obras se abren a lo fantástico y se ofrecen como retratos y paisajes imposibles.

La fotografía —siempre producción, construcción y no meramente registro— toma en las obras de estxs artistas hijxs de desaparecidxs la forma de una *reconstrucción* particular y un juego temporal con ese instante atrapado a la vez que fugado para siempre. Al usar materiales de la propia vida desplegados de tal manera que no ocultan lo artificioso de sus procedimientos, las fotos de esta serie proponen nuevos regímenes de verdad, ligados al montaje como forma estético-política de intervenir en la construcción de memorias. De esta manera, apuntan con sus obras a subrayar el quiebre familiar y el vacío provocados por la desaparición. Lxs artistas acuden al archivo como reservorio de

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

7. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.



*Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué.  
*M* (2007), de Nicolás Prividera.

(H) *Historias cotidianas* (2001), de Andrés Habegger.  
*El (im)posible olvido* (2016), de Andrés Habegger.

imágenes, como imperfecta prueba de felicidad pretérita. Hacen pie en una búsqueda que comienza por lo subjetivo y lo familiar, incluso por lo afectivo hacia esos objetos fotográficos, para construir alrededor de la falta y el hueco en la propia vida. Exponen sus memorias ahuecadas para ir de lo familiar a lo público. “Reparando” y evidenciando la ausencia, lxs artistas se inmiscuyen en las imágenes viejas para trastocar el tiempo y denunciar la irrupción de la historia colectiva en sus vidas. Al reflexionar sobre la ausencia, exponen un trabajo sobre sus propias memorias: sus inicios, sus quiebres, sus faltas. Las obras fotográficas parecen dar cuenta de la “socialización en ausencia” que destaca Gabriel Gatti como rasgo característico de lxs hijxs de desaparecidxs, capaces de hacer identidad en el trauma: un lugar lleno de heridas que puede ser a la vez habitable y narrable. Lo lúdico e incluso el humor negro vienen a colaborar en la tramitación visual de esta experiencia traumática.<sup>8</sup>

La puesta en conjunto de dos tiempos en una misma imagen o serie —el tiempo del archivo, el tiempo del ahora— convoca la extraña aparición de una dimensión temporal que no coincide exactamente con el presente ni con el pasado. Es un tiempo anacrónico. Supervivencias o latencias habitan la imagen e interrumpen la linealidad temporal del relato histórico, montando y superponiendo dos o más tiempos heterogéneos a la vez.<sup>9</sup> El anacronismo es la intrusión de una época en otra, la coexistencia de tiempos diversos que invita a leer la historia a contrapelo. Este nuevo tiempo, tercero y anacrónico, expone el doblez y el quiebre en la historia reciente, tanto familiar como colectiva. Las fotos familiares reconstruidas dialogan con el dictamen barthesiano del “esto ha sido”, al ser precisamente un documento de lo que nunca fue, de lo que fue interrumpido. El intento repetido de reconstruir un momento imposible, lejos de anular el valor de verdad de estas fotos, expone la verdad de lo perdido al jugar con el tiempo, al presentar un nuevo tiempo que desnuda la ausencia.

Si lo propio de las fotografías es el momento irreplicable que captan, en las obras de estxs artistas este irreplicable también sucede: en ese encuentro nuevo entre padres, madres e hijxs, en el modo único en

que la luz de la foto más antigua cae aquí y ahora sobre el cuerpo de lxs hijxs, en la distancia que media entre las fotos de antes y ahora, en el compartir un viaje imposible, en la instantánea del diálogo con los familiares ausentes y en la explicitación de cada trayectoria truncada. Estas series se animan a reutilizar, reconstruir, superponer, intervenir y combinar fotos de archivo sabiendo que, en las imágenes rearmadas, la grave juntura del tiempo se va a notar siempre, como una cicatriz.

---

### ÁNGELA URONDO RABOY

“A mi álbum / le faltan un par de figuritas. / Pensé que las tenía todas, pero no, / faltan unas viejas, del principio. / Me había dado cuenta de nada, hasta que un día, del fondo de una cartera vieja, apareció / este bollito todo aplastado y amarillo que era de mi álbum. Yo lo reconocí enseguida. / Lo habían arrancado de cuajo con tanta prolijidad que nunca pude notar su ausencia. / Rota, ante la evidencia del hurto. Incompleta y huérfana de la historia hasta ahí armada. / Sin chau ni despedida. Otro quiebre. Convencida de que todas las historias / tenían principio abierto, me pareció normal empezar sin prólogo y por la décima hoja. Y las / primeras páginas, llenas de espacios vacíos”.

“Incompleto”, *¿Quién te creés que sos?*, 2012

---

8. Gabriel Gatti, *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008.

9. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.