

Lucía Quieto, *Arqueologías de las ausencias*

## El montaje de la memoria: las fotografías reconstruidas de la argentina Lucila Quieto\*

NATALIA FORTUNY (UBA-Conicet)

El último gobierno militar abarcó largos y sangrientos años de la historia reciente argentina. [1] Esta dictadura, signada por la represión, el terror y la censura, planeó y acometió la desaparición forzada de 30.000 personas, que fueron secuestradas y torturadas en centros clandestinos de detención, y cuyos cuerpos, en su mayoría, no han sido recuperados y permanecen desaparecidos. Ya desde los años de la dictadura –en los que tuvo un rol protagónico–, y con más fuerza una vez vuelta la democracia, se gestó en nuestro país un movimiento social de los Derechos Humanos, denunciante de la violencia estatal dictatorial y ubicado a la vanguardia internacional de los organismos de Derechos Humanos. Junto a otras alternativas jurídicas, políticas y simbólicas, el arte ha resultado también un modo de tramitar individual y socialmente estas violencias, produciendo artefactos que conjugan lo estético y lo político, las memorias y la historia.

*Arqueologías de la ausencia* es una ya célebre serie de la fotógrafa argentina, nacida en 1977, Lucila Quieto. [2] Lucila Quieto es hija de Carlos Quieto, desaparecido por la dictadura militar cuando ella estaba aún en la panza de su mamá. La idea de estos retratos surge a partir de una falta: en su álbum de fotos ella no tenía ninguna junto a su padre. “Lo que tengo que hacer”, se dijo, “es meterme en la imagen, construir esa imagen que siempre había buscado”. [3] Entonces, en 1999 y como trabajo de tesis de la escuela de fotografía, escaneó las imágenes que tenía de su padre, las proyectó sobre la pared, y se metió en medio para tomar una nueva fotografía, una imagen doble e imposible, que los contuviera por primera vez a ambos. Luego de ver el resultado y la reacción emocionada de algunos de sus compañeros, puso un cartel en la sede de HIJOS [4] de la calle Venezuela que decía: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame”. Y así el juego con las fotos empezó a hacerse colectivo. Doblemente colectivo porque además Quieto deja que el retratado intervenga activamente en el proceso de construcción de la nueva imagen: eligiendo con ellos cuál foto usarán, en dónde la proyectarán, en qué posición se colocarán delante de la proyección, con qué gestos. Mucho del proceso de composición de la foto reside en las elecciones del propio retratado.

La serie completa está conformada por 35 fotografías en

blanco y negro de 13 hijas e hijos de desaparecidos. En todas hay una notable centralidad de la composición, ya que la foto proyectada por detrás recrea un mundo virtual con el que los sujetos y objetos del mundo actual efectivamente *dialogan*. Ese mundo proyectado es muchas veces el mundo de la infancia: el mundo que iba a quebrarse con la desaparición, retratado justo un poco antes del quiebre.

Cuatro de estas imágenes pueden funcionar como representativas del resto de la serie. Una es un autorretrato de Lucila Quieto con su padre –hay varios en la serie–, sobre la derecha, se proyecta la imagen de un hombre sonriente que mira a cámara. Otra foto muestra un plano medio de una joven con el torso desnudo, de espaldas contra una pared, mientras sobre su cuerpo y sobre la pared se proyecta una fotografía de una pareja joven con un bebé. Otra de las fotos es un retrato múltiple: una joven con el torso desnudo da de amamantar a un pequeño niño, junto a un joven también sin remera, mientras se proyectan sobre ellos las fotos de un hombre, una mujer, un niño, otro hombre (quizá el mismo). Son fotos de otra época, que sobrevuelan desordenadas sobre los cuerpos desnudos. Como último ejemplo, otro de los retratos múltiples de esta serie muestra a dos chicas muy parecidas, una a la derecha y otra a la izquierda, y en el centro de la imagen se proyecta una foto de un joven de su misma edad que mira a cámara mientras brinda sentado a una mesa. Los tres sonríen.

Las fotos, en principio, fueron producidas para suplir una ausencia que se da no sólo en la vida cotidiana del entorno del desaparecido, sino también en el álbum familiar: la desaparición de un cuerpo reforzada por la ausencia de su retrato. Según Lucila, “yo me aferré a la imagen porque fue algo que me faltó de mi papá, y que siempre agrandó el vacío que ya de por sí existía por su ausencia física”. [5]

Las fotos familiares que eligen proyectar los hijos en esta serie de Quieto en principio corresponden a la dimensión íntima, máxime cuando muestran retratos de familias jóvenes, de fiestas, de momentos cotidianos. Sin embargo, Quieto no idea la serie sólo para ella sino también para sus compañeros de HIJOS, presentando así “el peso de toda una generación desaparecida”. [6] Incluso la circulación pública de las obras está prevista antes de su hechura, tal como lo demuestran los primeros contextos en que se mostró la serie: en actos

y escraches del colectivo HIJOS, antes de su circulación posterior en galerías y museos. Son fotos para los hijos pero también para el mundo. Desde una zona intermedia entre lo público y lo íntimo, estas imágenes afirman que no se trata de una memoria solamente privada, sino profundamente política y social.

Por otra parte, estas imágenes se distinguen de la ya larga serie de fotos de desaparecidos, fotos carnet o familiares, habitualmente en blanco y negro, que desde fines de los 70 usan los familiares en vestimentas, pancartas, carteles, publicaciones periodísticas, y otros soportes para reclamar de iusticia. Más bien van de la

mano de las producciones de la segunda generación de víctimas de la dictadura: creativas y novedosas formas de expresión del dolor y la ausencia, ligados a diferentes registros visuales [7] que, aunque no se enfrentan, sí intentan diferenciarse de los modos anteriores del reclamo. Frente a la sobriedad informativa, abstracta e identificatoria de los retratos anteriores de los desaparecidos, obras como las de Quieto se inscriben en el camino de la innovación formal, la confusión de tiempos, los juegos en espejo y la artificiosidad a la vista.

Aunque también trabaja con otros materiales como el *collage* y la pintura, Quieto eligió la cámara fotográfica como dispositivo técnico para realizar la serie. La artista explica su “elección” en la conexión de la fotografía a la memoria. “Inconscientemente me acerqué a la fotografía como la mejor herramienta posible de usar, creo que es lo mejor para certificar la memoria, es decir, registrarla de alguna manera”. [8] Al hacerlo, sus imágenes se inscriben en esas tradiciones anteriores, pero con un fuerte matiz lúdico. Un componente de juego no presente, por ejemplo, en aquellas fotos de los desaparecidos en marchas o pancartas, y más emparentado con la modalidad del escrache propia de los HIJOS y otras actividades creativas de protesta que han emprendido en estos años, a fin de señalar la impunidad y visibilizar la identidad del torturador en su entorno barrial. [9] Las relaciones estrechas de los hijos de desaparecidos con las imágenes se aprecian desde la creación del colectivo HIJOS que a menudo elige formas “creativas” y artísticas (fotografías, *performances*, escraches) para construir su reclamo y pedido de justicia. En relación con esto, Quieto narra que:

Y después cuando mostré las fotos a veces veía gente llorando, y eso me daba una bronca. Sí, es doloroso pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mí el

trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. Eso es buenísimo. Había cerrado un ciclo. Encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia, una fantasía de muchos años. [10]

Sus fotos no son tristes, sino que documentan un momento feliz y ansiado, son “reparadoras”. Recrean los recuerdos familiares para reconstruir otros ficticios, reparadores, bellos y alegres. Las fotos de Quieto reconstruyen la escena familiar imposible, el encuentro con su padre que no ha podido ser (“la foto que nunca tuve”), y a la vez constituyen un testimonio colectivo al presentar las fotos reconstruidas de (y para) otros hijos de desaparecidos. Estas escenas familiares “reconstruidas” vienen a ocupar el lugar vacío en el conjunto incompleto del álbum.

Además, el hecho de que esté a la vista la diferencia de materialidades entre la proyección y el hijo retratado (un haz de luz frente un cuerpo tomado en su voluminosidad 3D), hace que estos roles se mantengan pero con un corrimiento. El montaje no se esconde sino que se presenta, precisamente para hacer evidente el encuentro fallido. Una de las maneras en que el montaje se presenta es, por ejemplo, dejando en evidencia el doblez y lo ajado de la foto proyectada, subrayando la materialidad de la foto y las marcas de su uso (los hijos buscaban, miraban y tocaban una y otra vez la/s única/s foto/s con su padre o madre desaparecido/s). Según Valeria Durán, la particularidad del ensayo de *Quieto* es “que no busca borrar las marcas del montaje. Las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión. De esta forma, su ensayo da cuenta de una tensión particular entre pasado y presente”. [11] Algo está mal en la imagen, algo falta, sobra o se tambalea, como en una foto movida. La reunión de las imágenes no prioriza ni el pasado ni el presente, sino una nueva ocurrencia temporal. [12] La propia *Quieto* sugiere que sus fotos presentan un *tercer tiempo*: “siempre digo que estas fotos producen un ‘tercer tiempo’, un tiempo irreal que no es ni el tiempo de la foto del pasado, ni la foto del hijo sosteniendo la foto de su padre ausente mostrándola hoy. Un tercer tiempo ficcionado, que no está claro”. [13]

Este tiempo puede describirse como un tiempo anacrónico, ya que el anacronismo permite pensar, con aquella supervivencia o latencia que en la imagen interrumpe la linealidad temporal del relato histórico, montando y superponiendo a la vez dos o más tiempos heterogéneos. Didi-Huberman piensa al anacronismo, con clara influencia warburgiana, como una latencia,

una memoria enterrada que hace que las imágenes se encuentren sobre y predeterminadas por un “montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”. [14] El anacronismo es la intrusión de una época en otra, la coexistencia de tiempos diversos que rompe la linealidad de lo histórico e invita a leer, con Benjamin, la historia a contrapelo.

Según *Quieto*, estas fotografías muestran “algo que ya no existe pero que existió, que sucedió alguna vez. Y permite volver a reinventar, a recordar lo que sucedió en algún momento. [...] Es la necesidad de volver a las fotos para revivir ese momento, sacarle a la foto algo más, lo que queda”. [15] No se trata entonces de una foto del presente sino de presentar una distorsión temporal que ponga al espectador en contacto con “un pasado que se ha encontrado demasiado tarde”. [16]

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. Estos están ligados a la reconstrucción –como Lucila ha afirmado: “Yo siempre estoy reconstruyéndome, reconstruyendo la historia que me generó” (citado en Bullentini, 2010)–, a la autoficción (Arfuch, 2008) y al montaje como formas estético-políticas de intervenir en la construcción de las memorias. (Benjamin se ocupó largamente de la

memorias (Benjamin se ocupó largamente de la utilización subversiva del montaje fotográfico). [17]

Un arqueólogo trabaja con restos: con indicios, huellas, marcas del pasado que se descubren en el presente. Un fotógrafo *produce* esas huellas. Así, Lucila Quieto a la vez indaga en esos restos mientras los causa: rodea con imágenes cada ausencia, precisamente para que salga a *la luz* en cada fotografía. Arqueóloga productora de restos visuales, Quieto ofrece sus fotos sin pretensión de verdad-objetiva o verdad-documento, más bien con la certeza de que cada foto reconstruye el mundo que muestra, a la vez que lo interpela.

---

\* Este texto forma parte de la tesis doctoral de la autora sobre fotografía argentina y memorias sociales de la dictadura, que desarrolla las distintas estrategias de los artistas para la evocación de la violencia política, la represión y la desaparición en sus fotografías. Una versión de este escrito ha sido publicado en <http://amerika.revues.org/1108>

[1] Desde el 24 de marzo de 1976 al 10 de diciembre de 1983, aunque se constatan asesinatos y desapariciones previas a esos años.

[2] Lucila Quieto nació en Buenos Aires en 1977. Es egresada de la Escuela de Fotografía Creativa. Trabaja en fotografía, pintura y video. Su padre, Carlos, fue secuestrado durante la última dictadura militar en agosto de 1976. En la actualidad es fotógrafa del Archivo Nacional de la Memoria, colabora en la revista *Crisis* y milita en el Colectivo CdH, un desprendimiento de HIJOS. Las imágenes de *Arqueología de la Ausencia* fueron producidas entre los años 1999 y 2001, en Buenos Aires, como parte del trabajo de tesis para la Escuela de Fotografía. Estas obras fueron expuestas en Buenos Aires, Turín, Bologna, Milán, Roma y Madrid, y recientemente se ha editado un libro con ellas (Quieto, 2011). La serie está disponible *online* en <http://www.me.gov.ar/> Última visita agosto de 2009. Para otros análisis de esta serie de imágenes véanse, entre otros, Amado (2003), Arfuch (2008), Durán (2008), Blejmar (2008) y Longoni (2010b). También el film *H.I.J.O.S.: El alma en dos* (2002), de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.

[3] Lucila Quieto, Entrevistada por Ana Longoni, Buenos Aires, 2009, p.2. Inédita.

[4] En 1995 se crea el colectivo HIJOS, que reúne a las hijas y los hijos de los desaparecidos. Véase Bonaldi (2006).

[5] Citado por Ailín Bullentini: "Lucila Quieto: 'Siempre estoy reconstruyendo la historia que me generó'". En Agencia NAN, edición del día 9 de julio de 2010. Buenos Aires. Disponible en <http://agencianan.blogspot.com/> Última visita: marzo de 2011.

[6] *Ibid.* n.3. n.3.

[6] *Ibid.*, p. 10.

[7] Ana Amado: "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Amado, A. y Domínguez, N. (comps.): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

[8] *Ibidem*, p. 54.

[9] Voces como la de Pilar Calveiro, entre otras, destacan positivamente la práctica del escrache: "De la misma manera, el escrache, entendido en forma genérica, es otra de las formas que considero indispensables en la construcción de la memoria. Es necesario escrachar, poner en evidencia, impedir el disimulo de quienes se hacen los desentendidos con las responsabilidades que les cupieron. Hay que escracharnos, políticamente hablando, no como un "castigo" sino como una forma de ser veraces para, de verdad, pasar a otra cosa. En este sentido, escrachar es exhibir-se en términos de la práctica política anterior, de la que hay que dar cuenta para que la presente adquiera nuevos sentidos" (Calveiro, 2005: 19).

[10] *Ibid.* n.3, p. 6.

[11] Valeria Durán (2008): "Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales". En Arfuch, L. y G. Catanzaro, (Comps): *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 137.

[12] "Sin priorizar el pasado ni el presente, el conjunto fabrica una temporalidad propia, un tiempo tan abstracto como ese encuentro. Las imágenes estaban destinadas a documentar una reunión, pero, como si la cita demorada con el padre la llevara finalmente a desprenderse del lugar de hija, Quieto deja entrever las marcas de esa distancia en sus 'autorretratos con familia'" (Amado, 2004: 56).

[13] *Ibid.* n.3, p. 4.

[14] Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 39.

[15] *Ibid.* n.3, p. 5.

[16] Rosalind Krauss: "Fotografía y abstracción". En Jorge Ribalta: *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 234.

[17] Para un excelente análisis comparativo de las figuras del montaje y la alegoría en Benjamin, véase García (2010).