

Memorias fotográficas: tres visiones de la Argentina posdictatorial¹

Natalia Fortuny
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

El último gobierno militar abarcó largos y sangrientos años de la historia argentina y estuvo signado por la represión, el terror y la censura. Planeó y acometió la desaparición forzada de 30 mil personas, secuestradas y torturadas en centros clandestinos de detención y cuyos cuerpos – en su mayoría – no han sido recuperados y permanecen desaparecidos.² Las particularidades de la desaparición forzada de personas como forma de violencia estatal hacen que la dolorosa ausencia del desaparecido sea para su entorno difícil o imposible de tramitar. La desaparición, cuyo mismo estatuto impide realizar el duelo, es una suspensión de la muerte, una espera, un puro dolor.³ Lo desaparecido representa, según Ludmila da Silva Catela⁴, una triple condición: la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de una sepultura. Esta falta por triplicado será la marca constitutiva de la lucha por la memoria en nuestro país, que aparecerá

¹ Este texto es un extracto del libro *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. FORTUNY 2014. Disponible completo en: https://issuu.com/espacioelectico/docs/libro_natalia_fortuny.

² La última dictadura se extendió desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983, aunque se constatan desapariciones y asesinatos previos a esos años.

³ SCHMUCLER 1996.

⁴ DA SILVA CATELA 2001.

por supuesto en muchísimas producciones artísticas posteriores. Entre ellas, un conjunto de ensayos fotográficos que indagan perturbadoramente y tornan visible la relación con el pasado traumático.

Para describir la especificidad de estas obras dentro del conjunto de dispositivos memoriales propongo utilizar el concepto de *memorias fotográficas* de la dictadura. Con esta invocación, me refiero a los artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía que se construyen en diálogo con el pasado reciente. Las memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indisolubles: su calidad de memorias sociales de un pasado en común –en un juego entre las vivencias y memorias individuales y la historia–, su formato visual fotográfico –con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta– y su elaboración artística –ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra. Las fotografías serán tomadas entonces menos como documentos que como artefactos sociales, cuya verdad no reside en la adecuación a un suceso objetivamente registrado sino en su particular construcción, en las estrategias y los procedimientos de producción de sentido que animan estas memorias fotográficas. Memorias que se valen de múltiples recursos visuales propios del hecho artístico: el montaje, el reciclaje, la imagen movida, la reconstrucción, el collage, las intertextualidades, y otros.

Estas fotos conjugan sus posibilidades tanto de ser huellas del mundo como de desplegar otros mundos: metafóricos, contruidos. Así, la duplicidad propia del medio fotográfico –índice y metáfora– explota en estos artefactos de memoria y en sus procedimientos de construcción de lo pasado. Según Jorge Ribalta, la autonomía problemática de la fotografía –a medio camino entre la autonomía de las bellas artes y la instrumentalidad archivística de los medios de comunicación– la convierte en un medio especialmente adecuado para plantear posibilidades de articulación entre arte y política. En estas series, la politicidad de los artefactos fotográficos encuentra sus más variadas posibilidades.⁵

UNO: LAS MÁQUINAS DE MATAR

Parte de la obra de la fotógrafa Helen Zout evoca las máquinas o dispositivos de muerte puestos en marcha por la última dictadura militar argentina. Escarba allí donde las configuraciones del poder no pueden esconderse: en las máquinas que lo componen o, incluso, en las huellas que estas máquinas han dejado en los sobrevivientes.

⁵ RIBALTA 2004.

En octubre de 1908, Henry Ford saca al mercado el auto modelo Ford T: producido en serie, sencillo, barato y destinado al consumo masivo de la clase media norteamericana. Rápidamente esta máquina se vuelve un símbolo de la técnica de producción fordista, de la sociedad de consumo basada en el *american way of life*, de la cultura de masas y de otros rasgos del liberalismo capitalista propios de la primera mitad del siglo XX. A finales de la década del 50, la empresa Ford comienza a comercializar un auto compacto de 6 cilindros y con capacidad para seis pasajeros: el Falcon. En nuestro país, este automóvil se comercializa desde el año 1963 y ha sido el más vendido en los años 1965, 1971, 1972, 1974, 1979 y 1983. Durante la última dictadura, el Falcon se convierte en el vehículo de movilización de las patrullas policiales y parapoliciales que llevan a cabo sus ‘operativos’ de asesinato, traslado, secuestro y desaparición. En un decreto de 1977, el ministro del Interior de la dictadura Albano Harguindeguy da la orden para adquirir 90 unidades de Falcon verdes para equipar a las policías provinciales, con la instrucción de que no fueran identificables –es decir, que fueran autos privados, de particulares, para civiles; autos nacidos para operativos ilegales.⁶

El fotoperiodismo ha documentado la extensa presencia de este vehículo antes y durante la dictadura. Baste como ejemplo la famosa foto de 1974 que muestra tres cadáveres tirados en la vereda junto a un Falcon sin identificación y una decena de hombres sin uniforme.⁷ Las líneas del Falcon, desde esos años, van entonces claramente unidas al accionar represivo, volviéndose nudo de significaciones amargas y de recuerdos dolorosos. Asimismo, el Falcon será un motivo retomado por el universo de las producciones artísticas. Una de las obras recientes y de gran visibilidad es la instalación *Autores ideológicos* (2006). Realizada por Omar Estela, Javier Bernasconi, Marcela Oliva, Marcello Montanari, Luciano Parodi y Margarita Rocha, se trata precisamente de la deconstrucción a tamaño real de un Ford Falcon (sus medidas son 6,90x4,50x3,00m). La obra ofrece las partes desarmadas de un Falcon pintadas de blanco y dispuestas de tal modo que las personas pueden incluso transitar por el medio (a lo largo del coche) y ver por dentro los detalles de ese esqueleto de la represión.

Zout evoca al Falcon como signo de la dictadura en la fotografía *Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro. Se trata presuntamente de dos desaparecidos*. Esta imagen fue posteriormente incluida en el libro

⁶ Es pertinente recordar a los 25 delegados de la Ford argentina desaparecidos durante los primeros meses de la dictadura, hecho en el que estarían involucrados los ex directivos de la compañía, sobre los que pesa una demanda civil, un pedido de indagatoria y de prisión (entre ellos, el jefe de seguridad, un teniente coronel retirado).

⁷ CEROLINI, REYNOSO 2006.

Desapariciones (2009) en el que Zout armó un recorrido elocuente por algunos momentos de las luchas políticas en torno a la memoria en los años de posdictadura. La foto, además de referir al automóvil emblemático de la represión, abre otras cuestiones en las que merece detenerse.

En principio, se trata de la fotografía de una fotografía: la toma directa de una imagen extraída de un archivo policial. A eso se debe el deterioro de la imagen, su pobreza visual evasiva, el blanco y negro granulado y evanescente. La foto es confusa, indeterminada, próxima a desaparecer. El título, que proviene de la jerga policial, marca la inestabilidad e indecisión de la imagen (“no identificadas”, “presuntamente”). Nada es certero en ella. No pueden observarse los restos humanos en el auto incendiado, sus espectros se advierten apenas entre el blanco de los fierros del auto paradigmático de los operativos represivos. Ni siquiera el cuerpo del auto está completo: el baúl y las ruedas son absorbidos por el fondo negro. Máquina asesina, víctimas y fotografía se evaporan a la vez: se resisten a ser vistos y esta resistencia es, aunque pobre e insuficiente, su única visibilidad posible.

La fotografía original no es, además, una imagen cualquiera, y marca un claro momento histórico de las reivindicaciones de los DDHH en la Argentina: la apertura de diversos archivos policiales –instrumentos de control, persecución y muerte– que incluyen no sólo documentos escritos, sino también fotográficos. Precisamente, el trabajo de Zout con el material de archivo policial es extenso, ya que ha sido la curadora de la muestra “Imágenes robadas/ Imágenes recuperadas”, una serie de fotografías tomadas por agentes de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) entre los años 1936 y 1998. El archivo de la DIPPBA, gestionado por la Comisión por la Memoria, es el primer archivo de Inteligencia policial recuperado y abierto de nuestro país. Es un largo registro de persecución político-ideológica sobre hombres y mujeres a lo largo de medio siglo.

La riqueza de estas imágenes de archivo radica en todo lo que puede rastrearse en ellas acerca de los modos de producción de los acontecimientos: la persecución, la toma fotográfica, el tipo de imagen, el dentro y fuera de cuadro, las marcas posteriores. Según Jacques Derrida,

la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento.⁸

En esta senda, la obra de Zout subraya y revela que el hacer fotográfico es siempre producción. Un hacer que colabora para clasificar y definir, tal como

⁸ DERRIDA 1997 [1995]: 24.

hace este archivo al catalogar las imágenes, los roles específicos de ‘delincuente’, ‘subversivo’ o ‘madre de terrorista’. Asimismo —y especialmente—, la obra de Zout afirma que cada archivo, además de ser productor de cierto pasado, construye también el tiempo presente: el horizonte de sentido desde el que se abren e interpretan los materiales pretéritos. Por esto, es interesante constatar la manera en que archivos, fotografías y huellas del pasado se van resignificando en sus distintos recorridos. Al principio, frente a los expedientes que llegaban a sus manos, Zout reproducía la foto tal cual pero el resultado, según ella, no funcionaba visualmente o no tenía suficiente potencia. Es entonces cuando, según la fotógrafa, apareció un expediente con la foto:

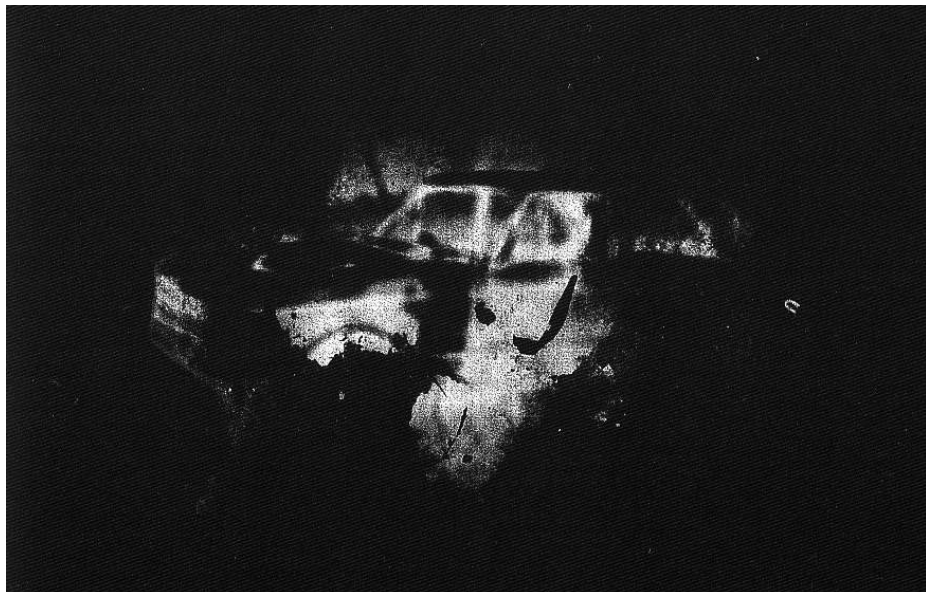
de un Falcon donde habían incendiado a dos personas que habían muerto adentro. Entonces yo invertí la imagen porque creía que esa situación había sido de noche. Empecé a tomar todas las fotos como lo que yo sentía de esa situación, las empecé a invertir. Yo ya no era la documentalista que documentaba ese expediente sino la persona que revivía esa escena a partir de mi propia experiencia y mi imaginación.⁹

Anna María Guasch afirma que, desde finales de la década de los 60 del siglo XX, existe una constante creativa: un giro hacia la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo”.¹⁰ Se trata de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural y la memoria histórica. Frente a la violencia del archivo —en especial de los archivos policiales—, el artista se erige como el sujeto que subvierte el archivo, que selecciona y recombina sus documentos para crear una narración diferente. Así, Zout reencuadra, invierte la luz, reinterpreta y resignifica el material. De esta manera, se introduce en el archivo del poder, pura cristalización y determinación de significado, para generar sentidos tambaleantes y nuevos en esas imágenes, ya que no apunta a la claridad del concepto o al análisis teórico, sino que expone una memoria desenfocada y viva, siempre en movimiento.

En marzo de 1995, aparecen publicadas en el libro *El vuelo*, de Horacio Verbitsky, las declaraciones del ex militar Adolfo Scilingo sobre su participación, entre 1976 y 1977, en el centro clandestino de la ESMA y en vuelos militares durante los cuales se lanzó al mar, vivos y desnudos, a detenidos ilegalmente. La información brindada sobre estos ‘vuelos de la muerte’ fue la clave para que el juez español Baltasar Garzón pidiera en 1997 la extradición del respresor, quien sería luego condenado a 1084 años de prisión por sus crímenes.

⁹ ZOUT 2011.

¹⁰ GUASCH 2005: 157.



[Fig. 1. Helen Zout, “Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro. Se trata presuntamente de dos desaparecidos”, de la serie *Desapariciones* (2000-2006).]



[Fig. 2. Helen Zout, “Interior de un avión similar a los usados en los vuelos de la muerte”, de la serie *Desapariciones* (2000-2006).]

Instrumento de estos terribles vuelos, el avión de las Fuerzas Armadas será otra de las máquinas de matar de las que dará cuenta la obra de Zout. En su fotografía *Interior de un avión similar a los usados en los vuelos de la muerte* se observa o adivina la parte interna de un avión, prácticamente vacía salvo por algo así como unas tablas o asientos al fondo, movida, en blanco y negro difuso, fuera de foco. La imagen inestable muestra el lugar donde habrían sido llevados los cuerpos dormidos de los desaparecidos en su último vuelo antes de ser arrojados con vida a las aguas. La foto convoca los fantasmas de fantasmas porque el desaparecido es ya una presencia difusa, lo que hace a la foto doblemente espectral.

Esta obra de Zout expone una memoria subjetiva y desenfocada, en movimiento, que no clarifica ningún hecho puntual. La falta de claridad de una imagen movida, con su difuminado y su confusión, expone una fuerza ambigua que es interesante para pensar las memorias. Las imágenes movidas se atreven a la línea, la profundidad y la duración, y su expresividad tiene que ver con el grado cero de la imagen movida: el estremecimiento.¹¹ Este estremecimiento es entre móvil e inmóvil y pone en escena una *duréé*, instala una duración, hace al tiempo visible. Por otra parte, si hay tiempo puede haber relato y en este sentido pareciera que las imágenes movidas de Zout están efectivamente narrando algo. Hay un tiempo atascado y móvil que otorga a estas imágenes incluso un poder de dramatización y ficción. Se sabe que el ojo humano no ve en movimiento y, por eso, la imagen movida bajo su disfraz de transmisora real de una presencia movidiza delante de la cámara certifica extrañamente a la foto como invención. Según Bellour, “es una de las maneras más seguras que tiene la fotografía para designarse como artificio, para desearse como arte”¹² y para captar un efecto de lo real sin tomarlo como realidad. Así, y aunque sean dos recursos claramente diferentes, en su artificiosidad vedada al ojo humano se asemejan la imagen movida –el rastro del movimiento– y lo borroso de lo desenfocado. Ambos recursos son puestos por Zout en estas fotos para generar un efecto singular de afección.

En las fotografías de Zout, el título tiene una importancia central, hace las veces de epígrafe y aquí refuerza incluso la idea del artefacto artístico como doble inexacto: este avión es *similar*, no es el mismo de los ‘vuelos de la muerte’, sino uno equivalente. Se trata de un corrimiento para subrayar que nada es seguro o visible: ni los cuerpos, ni el avión propiamente utilizado en aquellos vuelos, ni hay tampoco nitidez para la contemplación de este avión *similar*. Aquel ‘presuntamente’ que Zout toma de la jerga policial para el título de la

¹¹ BELLOUR 2009: 91.

¹² BELLOUR 2009: 87.

foto del Falcon se confunde con otros sentidos, da a sus obras el espesor de una memoria plena de silencios, huecos y fracturas, inestable y movida.

Respecto del movimiento de la imagen, la artista se refiere así a la génesis de la foto del interior del avión:

Llegaba un momento en que perdía la conciencia, perdía el pensamiento lógico. Parece que la foto estuviera inclinada y esa sensación la tuve cuando saqué el interior del avión. Y creo que caí con la cámara. Fue algo físico lo que yo sentí adentro del avión.¹³

Estas palabras de Zout al narrar el momento de toma describen una metodología de trabajo basada en una búsqueda intuitiva y experiencial. Parece haber, al instante de obtener la imagen, algo ligado a la pérdida de la razón y al fluir de una memoria corporal –proustiana– que implica necesariamente el cuerpo del fotógrafo embarcado en la tarea del retrato (hay incluso artistas que ven en el gesto de fotografiar “un momento de trance”¹⁴).

Zout fotografía este avión en otras versiones. Son dos fotos del avión de frente volando sobre el río hacia el espectador, con extraños cuerpos fantasmales como presencias agregadas a la escena (de la serie de 2003, *El agua como tumba*) y una imagen movida del exterior del avión estacionado (de la serie de 2002, *Descubrimientos*, la misma serie a la que perteneció originalmente la foto del interior del avión, a la que complementa). Esta última fotografía tiene una peculiaridad en la textura de la figura del avión recortada sobre lo negro. Y es que la fotógrafa, tal como ella misma explica, superpuso esta foto a una imagen de sus propios cabellos, inspirada en el relato de un represor arrepentido quien contó que el pelo y la sangre eran lo más difícil de limpiar del fuselaje tras cada ‘vuelo de la muerte’. Es notable este uso de la imagen doble, donde una de las imágenes subyace latente. Además, nuevamente, es el propio cuerpo de la fotógrafa lo que está implicado: su pelo es también el pelo de las víctimas. Desde dentro o desde fuera de la foto, su cuerpo se afecta al momento de lograr la toma.

Las consecuencias del accionar represivo pueden verse también en los cuerpos de los sobrevivientes que denuncian y atestiguan en persona las atrocidades cometidas. Fotos que hacen evidente el rastro de la máquina torturante en quienes fueron su objeto y materia de daño. Esta difícil tarea la emprendió Helen Zout en las fotos de su libro *Desapariciones* y en la exposición homónima que se realizó en la Fotogalería del Teatro San Martín en 2011 –que incluye las fotos del libro y muchas otras.

¹³ ZOUT 2011.

¹⁴ BELLOUR 2009: 89.



[Fig. 3. Helen Zout, “Cristina Gioglio, sobreviviente del centro clandestino Arana”, de la serie *Desapariciones* (2000-2006).]

Zout muestra a las víctimas de la desaparición forzada, a quienes estuvieron detenidos en los centros clandestinos de la última dictadura y lograron sobrevivir.¹⁵ La artista, compañera de militancia y amiga de muchos desaparecidos de La Plata, refiere a menudo el hecho de que los militares la fueron a buscar a su casa pero, como ella no estaba, logró esconderse y, de esa manera, salvarse. Este suceso, según sus palabras, la marcó profundamente y es por ello que se considera también ella misma una sobreviviente. Precisamente, en sus fotos se ve con claridad esta perspectiva generacional y biográfica empática con el desaparecido. Zout afirmó que su “lugar es el lugar que hubiera tenido el desaparecido: la persona torturada, tirada al río. Cada cual hace su trabajo desde su lugar”.¹⁶ Así, Zout retrata directamente a los sobrevivientes. Muestra sus cuerpos, sus rostros, los lleva al lugar donde estuvieron detenidos para retratarlos, les saca varias imágenes que superpone. En general, Zout siempre elige una acción que moviliza la imagen: un sobreviviente caminando o el equipo de

¹⁵ Zout incluso ha retratado en su libro a quien acaso sea uno de los más tristemente célebres sobrevivientes de la dictadura: Jorge Julio López, ex detenido-desaparecido y sobreviviente, vuelto a desaparecer en el año 2006 tras atestiguar en la causa que condenó a Miguel Etchecolatz a prisión perpetua. López continúa desaparecido desde entonces.

¹⁶ ZOUT 2011.

antropólogos forenses recorriendo el lugar, mientras el centro clandestino aparece como pesado fondo de la imagen.

Una de estas fotos muestra a Cristina Gioglio, sobreviviente del centro clandestino platense Pozo de Arana, en medio del plano general de un cementerio de autos en un descampado. La imagen está tan movida que la retratada, rodeada de autos viejos encimados y chatarra, se transparenta y su presencia parece a punto de borrarse. Con poca claridad, llega a verse el contorno de un cuerpo y la mano que sostiene un abrigo; y con casi ninguna claridad un rostro borrado mira a cámara. Su perfil vibrante y difuminado se funde con el paisaje debajo del cual, según Zout, hay un cementerio de NN. El temblor de la mirada crea una incertidumbre que impide sin embargo clarificar este o ningún otro hecho. La molestia y el ruido presentes en esta foto la hacen trabajosa para quien mira.

M. –tal como aparece mencionada en el epígrafe– y Nilda Eloy son otras dos sobrevivientes retratadas por Zout con un recurso frecuente en su obra: el de la doble exposición. En el caso de M., su cara doblemente expuesta y superpuesta (unos segundos ojos aparecen en sus mejillas) mira a cámara desde el centro iluminado de una foto oscurísima y movida, donde ella está vestida de negro sobre un fondo también negro. Como un contrapunto de esta imagen, la foto de Nilda es predominantemente blanca, tanto en el fondo como en la vestimenta de la retratada. En ella, Nilda mira a cámara de frente, con el pelo suelto largo y canoso y, aunque en una primera mirada parecería un retrato convencional, pronto se observa alguna rareza que provoca extrañamiento. En un segundo momento, se aprecia que la cara de Nilda también está atravesada y arañada por su propio cabello, ya que Zout hizo una doble exposición del negativo, retratándola a la vez de frente y de espaldas. Así, la textura del cabello se superimprime a la foto toda, dando un aire extrañado, quizá como las huellas que el trauma dan al sobreviviente. En este sentido, Zout ha dicho que:

Nilda es una persona que tiene el cabello muy largo y muy canoso. Y para mí ese cabello significaba una insistencia de su juventud, una resistencia a envejecer. Como esas personas que en algún punto quedaron fijadas después de un hecho traumático en esa edad. (...) A mí me surgió que el cabello de Nilda tenía que estar muy presente.¹⁷

Las exposiciones lentas –porque, según Zout, el tiempo tiene que fluir en las fotos– y las exposiciones dobles confieren a las imágenes y a los retratados una atmósfera movida y confusa que habitaba también en las fotos anteriores. ¿Cómo fotografiar a un sobreviviente? Encontrar el modo de hacerlo es el desafío que se propone la artista. Y sin embargo, aún cabe la pregunta por la falta

¹⁷ ZOUT 2011.

de claridad de los rostros de los sobrevivientes. ¿Por qué no se muestran bien a cámara? ¿Por qué siempre el movimiento o algún otro recurso les añade confusión? Hay una posible respuesta en la reflexión de Judith Butler sobre las fotos de torturas por parte de soldados estadounidenses en la prisión iraquí de Abu Ghraib, donde ve la difusa huella visual de lo humano en el rostro ensombrecido y el nombre ausente de los torturados —en las fotos de Zout algunos sobrevivientes sólo se nombran por la inicial.

“Los humanos torturados no se conforman fácilmente del todo a una identidad visual, corpórea o socialmente reconocible, sino que su oclusión y obliteración se convierten en el signo continuador de su sufrimiento y de su humanidad”, según Butler.¹⁸ Como si el hecho mismo de la tortura estuviera reñido con una manifestación visual clara o estable.

La incertidumbre visual que Zout elige para hablar de los sobrevivientes y de su sufrimiento permanente es similar a la que elige para hablar de las maquinarias que llevaron a cabo y pusieron en marcha el horror. En cierta forma, Zout fotografía con recursos similares los aviones, los lugares y las personas, buscando en ellos las resonancias de un mismo dolor.

“Creo que mi trabajo Huellas de desapariciones refleja la búsqueda de esas marcas que esas personas desaparecidas dejaron en los sobrevivientes, en sus propios familiares y en los lugares en los que ocurrieron sus secuestros durante la dictadura militar”.¹⁹ Las fotografías de sobrevivientes de Zout invocan los mismos recursos sencillos que pone en práctica para retratar las máquinas —presentando imágenes movidas, morosas o superpuestas— y complejiza así el problema representacional de los desaparecidos.

Si el desnudar los mecanismos y las tecnologías de la represión permite revelar la índole del poder y la forma en que se concibe a sí mismo, la manera en que se presenta a los sobrevivientes dice mucho acerca de sus heridas y la dificultad para tramitarlas.

DOS: LAS FOTOS RECONSTRUIDAS DE LUCILA QUIETO

Uno de los autorretratos de Lucila Quieto la muestra junto a su padre. Sobre la derecha, se proyecta la imagen de un hombre sonriente que mira la cámara. Lleva traje y bigotes, y lo acompaña una mujer de perfil que también sonríe, casi fuera de cuadro. El resto de la proyección fotográfica —la parte más clara e iluminada— cae sobre la pared y sobre el cuerpo de Lucila que parece asustada.

¹⁸ BUTLER 2010 [2009]: 136.

¹⁹ FANJUL 2006.

Lleva una remera blanca en donde se trazan sombras informes. Nadie parece advertir su presencia.

En otra imagen hay una chica de espaldas a una pared, en medio de una extraña perspectiva: sobre ella y su entorno se proyectan hileras de sogas con fotos de rostros. Son las fotos que cuelgan los familiares de los desaparecidos argentinos, en sus marchas para pedir justicia, especialmente en la Plaza de Mayo, frente a la casa de Gobierno Nacional. Estas fotos de carné en blanco y negro, ampliadas y colgadas, son el símbolo claro de los desaparecidos, y muchas veces son las únicas imágenes que se conservan de ellos. Aquí, además de perderse en medio de las imágenes proyectadas, la joven retratada soporta en su espalda una foto en particular: la de una mujer, seria y de pelo corto, que mira hacia algún lejano punto del extremo inferior derecho. Quizá se trate de su madre.

Otra foto muestra un plano medio de una chica con el torso desnudo, de espaldas contra una pared. Tiene los ojos cerrados y un gesto complacido. Sobre el muro se proyecta una fotografía que arma un fondo de ciudad: árboles, casas, gente mirando por una ventana. En este fondo y justo sobre la piel de su espalda se dibuja con gran detalle una pareja joven con un bebé: el padre y el bebé están serios y la madre sonríe. Los tres miran la cámara.

Las tres imágenes pertenecen a la serie fotográfica *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto (1977), cuyo padre, Carlos Quieto, fue desaparecido por la última dictadura militar argentina, cuando Lucila estaba aún en la panza de su mamá.

A Lucila la idea de estos retratos le surgió a partir de una ausencia: no tenía ninguna foto suya junto a su padre en el álbum familiar. “Lo que tengo que hacer”, se dijo, “es meterme en la imagen, construir esa imagen que siempre he buscado”.²⁰ Entonces, en 1999, de manera artesanal y como trabajo de tesis para una 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.²¹ 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. Fuertemente colectivo, porque además el retratado intervenía activamente en el proceso de construcción de la nueva imagen, eligiendo con Lucila que foto usar en cada

²⁰ QUIETO 2009.

²¹ La agrupación HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) se formó en 1995 y ha reunido desde entonces a hijos e hijas de detenidos-desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina.

caso, en dónde proyectarla, en qué posición se colocaría el hijo o hija, y con qué gestos, etc. Lucila explica que:

las fotos se fueron haciendo entre todos. (...) Era parte de un proceso de veinticinco años de poder generar una imagen, después de haber pasado por la experiencia de HIJOS como espacio colectivo. No hubiese sido lo mismo si yo hubiese hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida.²²

La serie completa está conformada por treinta y cinco fotografías en blanco y negro de trece hijas e hijos que suplen, con estas imágenes, un mismo vacío en sus álbumes familiares. Porque la desaparición de los cuerpos se vio reforzada por la ausencia de sus retratos: “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”.²³ Muchos hijos se ven afectados por esta carencia de imágenes de ellos junto a sus padres. El escritor Félix Bruzzone, hijo de una desaparecida, narra en uno de sus textos algo de esta carencia al mencionar cómo el sol de Campo de Mayo –barrio donde él vive pero también donde estuvo secuestrada su madre– le va borrando una fotografía que conserva de ella.²⁴

En todas las fotos de *Arqueología de la ausencia* hay una notable centralidad de la composición, ya que la foto proyectada crea 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 de los hijos: aquel que se quebraría con la desaparición, retratado justo un poco antes del quiebre.

El mundo proyectado, además, se advierte aquí como tal, y este es el artificio máximo de la serie: mostrar las costuras en esta imposible reunión de padres e hijos. Las diferencias entre las dos materialidades –entre el haz de luz de la proyección y el cuerpo del hijo tomado en todo su volumen– hacen que estos roles se mantengan excepto por un desplazamiento: el montaje no se esconde sino que se presenta precisamente para hacer evidente el encuentro fallido. Por ejemplo, el doblez y lo ajado de la foto vieja proyectados subrayan la existencia de la foto como objeto atesorado, y las marcas de su uso por parte de los hijos, quienes desde niños buscan, miran y tocan la única foto con su padre o madre desaparecidos.

²² QUIETO 2009.

²³ BULLENTINI 2010.

²⁴ BRUZZONE 2011.



[Fig. 4. Lucila Quieto, de la serie *Arqueología de la ausencia*, 1999.]



[Fig. 5. Lucila Quieto, de la serie *Arqueología de la ausencia*, 1999.]



[Fig. 6. Lucila Quieto, de la serie *Arqueología de la ausencia*, 1999.]

Sin ocultar lo artificioso de sus procedimientos, las fotos se proponen ligadas al montaje y la reconstrucción como formas estético-políticas de intervenir en la construcción de las memorias: “siempre estoy reconstruyéndome, reconstruyendo la historia que me generó”, ha dicho la artista.²⁵ Cada reunión visual de esta obra prioriza no el pasado ni el presente, sino una nueva ocurrencia temporal, anacrónica, que alberga a padres e hijos muchas veces de una misma edad. Lucila sugiere que sus fotos presentan un tercer tiempo, “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”.²⁶ Estos retratos sin *photoshop* muestran a los hijos habitando horizontes contruidos, quizá para evocar así los horizontes que debieron proyectarse desde niños ante la ausencia de sus padres.

Lucila trabaja mezclando lo actual con lo virtual, y ese mundo de lo “posible-pero-ya-no” que rodea al cuerpo del hijo genera una confusión intensa, una mezcla de tiempos que, incluso, puede ser reparadora. Porque las fotos de Lucila tienen un fuerte matiz lúdico. Un componente de juego más emparentado con la modalidad del *escrache* y otras actividades creativas de protesta de la agrupación Hijos. cuando señalaban la impunidad y visibilizaban la identidad de los represores en su entorno barrial. Tal como explica Pablo Bonaldi, durante los escraches se satirizaba a los represores, siempre con un espíritu festivo, ligado a las representaciones teatrales, el circo y el carnaval, y poniendo en

²⁵ BULLENTINI 2010.

²⁶ QUIETO 2009.

escena una imagen de los Hijos. más ligada a la alegría que al dolor o la tristeza.²⁷ Al respecto, Lucila refiere que siempre le ha incomodado ver gente llorando frente a sus fotos.

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.²⁸

Sus fotos no quieren ser tristes, sino que documentan un momento feliz y ansiado; recrean los recuerdos familiares para reconfigurar recuerdos ficticios, bellos y alegres.

Las fotos reconstruyen la escena familiar imposible, el encuentro que no ha podido ser con su padre (“la foto que nunca tuve”), y a la vez constituyen un testimonio colectivo al presentar las fotos de –y para– otros hijos de desaparecidos. Así como Antígona se hace política por reivindicar los lazos de sangre, de la misma manera las fotos reconstruidas de los hijos atraviesan la esfera doméstica de cada álbum familiar. Se afirma, entonces, que no se trata de memorias solo privadas, sino profundamente políticas y sociales, entrelazadas con su tiempo histórico.

En relación con esto, es digno de mencionar aquí un cambio interesante y reciente en las agrupaciones de hijos de desaparecidos: nuevas organizaciones, como el Colectivo de Hijos (CdH) desde 2010 en Argentina, o Niños en cautiverio político, desde 2007 en Uruguay, están reconsiderando sus propias vidas de hijos de desaparecidos como víctimas –en muchos casos, los hijos han estado también desaparecidos junto a sus padres–, para dejar de enfocarse en las vivencias de la generación anterior, y así posicionarse ellos mismos en el centro de la escena traumática. Las imágenes que intentan rescatar no son ya las imágenes de sus padres sino de ellos como niños; para este efecto, por lo general usan técnicas fáciles de manejar, y ligadas a la infancia, como el *collage* (práctica a la vez cercana a los montajes fotográficos de esta serie).²⁹

Lucila aún desde sus inicios la fotografía y el *collage*, y mantiene esta tendencia en sus obras más recientes. En una serie del 2007, combinó dibujos de la historieta *Sargento Kirk* (del dibujante desaparecido Héctor G. Oesterheld) con fotografías del Cordobazo, creando potentes escenas heterogéneas. En otro conjunto de imágenes de 2008–2009, Lucila reprodujo con dibujos unas fotos policiales pertenecientes a archivos periodísticos, y luego las rellenó con

²⁷ BONALDI 2006.

²⁸ QUIETO 2009.

²⁹ Para más información sobre el Colectivo de Hijos véase su blog: <http://colectivodehijos.blogspot.com.ar>.

papel glasé picado. Punzón en mano, presentó así coloridos hombres armados, la figura un fusil clandestino y, entre otras, la imagen de cuatro militantes tucumanos detenidos, incluido el infiltrado que los delató. Ante los sucesos de la toma del Parque Indoamericano en 2010, Lucila copió fotos periodísticas con lápices de colores y pasteles, armando bellos y simples dibujos de las mujeres y las precarias carpas en que se habían instalado. Por último, en *Filiación* adornó fotos de su padre con hojas y flores secas, dibujó calaveras premonitorias sobre sus viejas fotos familiares, y armó genealogías superpuestas con fotografías recortadas y dibujos en crayón.³⁰

Jugando con la historia y la política, los trabajos de Lucila habitan el reino de las manualidades, la fotografía artesanal, el montaje y el papel brillante picado. Ella corta y monta fotos sabiendo que, una vez rearmadas, las junturas se van a ver siempre como cicatrices. Y a estas uniones les dedica toda su obra.

TRES: LOS RESTOS CREADOS

¿Qué es real y qué cosa no lo es cuando se trata de memorias? ¿Puede un espacio soportar la carga del recuerdo? ¿Pueden crearse —esto es, inventarse— los restos del pasado reciente?

Entre las pocas marcas de la pasada dictadura que hay en el trazado urbano de nuestro país, existe en La Plata una casa atacada por las FFAA que aún conserva las señales originales de su destrucción. En esta vivienda platense vivió la familia Mariani-Teruggi y funcionó durante algún tiempo la imprenta clandestina que editaba “Evita montonera”, a la que se accedía a través de un sofisticado mecanismo oculto. El 24 de noviembre de 1976 un grupo de tareas atacó el lugar, en un operativo que duró cerca de cuatro horas. Allí murieron cinco militantes montoneros y fue secuestrada una beba de tres meses, quien continúa siendo buscada desde entonces. Como parte de esta búsqueda, su abuela “Chicha” Mariani fundó la Asociación Clara Anahí que, entre muchas otras acciones, recuperó el inmueble para convertirlo en Casa de Memoria, y hoy es Monumento Histórico Nacional y Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires. La información institucional de la Asociación asegura que:

Del hecho, terriblemente violento, persisten aún en las paredes las marcas de los impactos de bala de todos los calibres, lo que la constituye en un elocuente testimonio del accionar del Terrorismo de Estado. Desde

³⁰ QUIETO 2013.

entonces las familias Mariani y Teruggi intentaron mantener la casa tal como quedó luego del ataque.³¹

Esta singular casa es evocada en la obra *Calle 30 N°1134* (2008) del fotógrafo cordobés Hugo Aveta. En la imagen se ve, en una primera mirada, una casa con sus envejecidas paredes blancas y el portón del garaje plagados de agujeros de bala. En el lugar donde se adivina que debería haber una ventana hay un boquete, como si una bomba hubiera hecho estallar esa estructura, cosa que los vidrios rotos por el piso confirman. También se ve el marco vacío de una puerta. Toda la escena está iluminada extraña y artificialmente: más en la línea de la iluminación cinematográfica que de la luz nocturna natural, las lámparas urbanas o el flash. Además, mientras las paredes se destacan por su presencia, la casa está encerrada entre un homogéneo cielo negro por arriba y un también muy parejo, largo y negro piso por debajo. Esto produce un primer extrañamiento, algo que rompe con la percepción automatizada lista para decodificar cualquier foto documental de un sitio arrasado. En una segunda mirada se agrava esta sospecha con otros indicios extraños. Por ejemplo, ¿por qué si la casa muestra evidentemente el paso del tiempo y el deterioro de las paredes los vidrios parecen recién caídos sobre el piso? ¿Por qué no se ven las veredas ni las casas vecinas ni ningún otro dato del barrio alrededor? ¿Cómo es que la vereda refleja impecablemente la casa bombardeada?



[Fig. 7. Hugo Aveta, “Calle 30 N° 1134”, de la serie *Espacios sustraibles*, 2008.]

³¹ El texto fue tomado de http://asociacionanahi.org.ar/casa_historia.htm.

La respuesta es simple: la fotografía es la imagen de una maqueta de la casa de la Calle 30 y no una toma directa *in situ* de esta propiedad. La obra de Aveta no habla sólo del pasado sino que, para hablar del pasado y fundamentalmente de la posibilidad de construir memorias sobre él, habla también del dispositivo de creación de lo real –incluso de aquello que puede llamarse ‘lo real fotográfico’–. Esta foto problematiza la categoría de lo real con que la fotografía ha lidiado desde sus inicios, considerada una técnica, por antonomasia, mimética. ¿Qué es real y no en el juego de esta obra? Son posibles dos miradas simultáneas. En primer lugar, esto es una foto que muestra lo que tiene delante de la cámara y, en última instancia, muestra algo –la maqueta– que *estuvo ahí*, en términos barthesianos. En segundo lugar, lo que se muestra es una maqueta, una construcción en escala luego fotografiada con verosimilitud, similar al ferromodelismo. El efecto de sentido continúa siendo complejo e inestable, y hace pensar en los procedimientos de construcción de lo real.³² El artista habla así de esta imagen:

Desde la doble vía de la realidad y la ficción, trabajo sobre la percepción, los recuerdos y la historia, sin sostener ninguna verdad ni descartar algún engaño. (...) Los espacios son deconstruidos y reconstruidos (en las maquetas) en nuevos escenarios, vinculándolos con la historia social, la arquitectura, y sus códigos de legitimación y vigencia.³³

La foto muestra las huellas ficticias, las marcas inventadas de un hecho que documentada y positivamente ocurrió. Presenta los *restos creados* de ese pasado traumático. Como si sólo pudiera aludirse a ciertos hechos a partir de una zona ambigua entre la creación y el documento, explicitando lo que toda foto tiene de por sí de construcción y ficción. ¿No es, a fin de cuentas, la indeterminación ‘maqueta/casa real’ lo que genera el efecto expresivo de esta fotografía?

La serie mayor a la que pertenece esta foto se llama *Espacios sustraibles* (2008-2012), un conjunto formado por 18 fotografías de maquetas construidas y fotografiadas. Bajo la misma atmósfera oscura y enrarecida Aveta presenta sus ‘maquetas reales’ de sitios urbanos emblemáticos, vacíos de gente y extraños. Algunos de estos sitios son el Subte, el Hotel de los Inmigrantes visto desde el agua (el mismo hotel que a principios de siglo XX recibía en el puerto de Buenos Aires a quienes llegaban desde Europa), el Hospital Santa María (de Córdoba, creado para tratar la tuberculosis y usado luego como hospital psiquiátrico, actualmente en estado de semi-abandono), una salida de emergencia,

³² Que además permitiría pensar, con Foucault, al ‘simulacro’ como lo propio de las obras contemporáneas.

³³ El testimonio de Aveta está tomado del blog de arte *Bola de nieve*: <http://www.boladenieve.org.ar/node/589>.

una estación del Metro de París, el PAMI, un semi-derruido complejo habitacional (del plan de vivienda estatal SEP), un pasillo y un subsuelo. Todas imágenes de lugares urbanos desérticos lindantes al abandono, espacios edilicios cuyas propias construcciones refieren a una carga estético-política de épocas pasadas.

COMPLETANDO EL ÁLBUM COLECTIVO

Óscar Muñoz es un artista colombiano que ha trabajado sobre la memoria a partir de diversos soportes de la imagen, entre ellos la fotografía. Una de sus obras es *Proyecto para un memorial* (2005), una videoinstalación donde se documenta la ejecución de una tarea inútil: Muñoz dibuja retratos con agua sobre el pavimento caliente de Cali, copiando algunas fotografías de la sección necrológica del diario. Cuando se acerca el momento de completar el dibujo los primeros trazos empiezan a desaparecer, a evaporarse, por lo que hay que empezar de nuevo otra vez. Esta acción de dibujar con agua sobre una piedra al sol las caras de muertos que desaparecen incesantemente y que es vuelta a recomenzar cada vez –en *loop*, como una tarea inacabable y a la vez indetenible– sirve para subrayar el pertinaz trabajo de la memoria desde el presente y con la imagen. Un trabajo repetido –quizás a primera vista vano– que vuelve a arrancar una y otra vez, y que compromete al espectador en un ejercicio de rememoración efímero pero obstinado.

Entre los trabajos con imágenes que, como el de Muñoz, son verdaderos esfuerzos de memoria y apelan al espectador desde lugares no evidentes ni completamente conscientes o cristalizados, se encuentra un gran conjunto de obras fotográficas argentinas que evocan el pasado reciente dictatorial. Entenderlas como memorias fotográficas resulta fructífero para estas producciones que son, a la vez, memorias sociales de un pasado en común, artefactos fotográficos –con sus particularidades temporales, estéticas y políticas– y elaboraciones artísticas creadoras que ponen en marcha recursos visuales singulares.

Porque de esto también puede tratarse la imagen fotográfica: de armar, desarmar y rearmar. Siempre entendiendo a la fotografía como construcción, como la creación de un dispositivo que la arrime al artificio (y tensione su individualidad) para conservar, sin embargo en todos los casos, esa extraña y rica raíz que une la foto a la cosa, al mundo y al pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLOUR 2009 – R. Bellour, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, Buenos Aires 2009.
- BONALDI 2006 – P. Bonaldi, *Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria*, en: E. Jelin, D. Sempol, *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Buenos Aires 2006, pp. 143-184.
- BRUZZONE 2011 – F. Bruzzone, *Mil palabras*, en “Otra Parte”, n.24, 2011, <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-24-primavera-2011/milpalabras>.
- BULLENTINI 2010 – A. Bullentini, *Lucila Quieto: “Siempre estoy reconstruyendo la historia que me generó”*, en: *Agencia NaN*, Buenos Aires 9 de julio de 2010.
- BUTLER 2010 [2009] – J. Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, trad. B. Moreno Carrillo, Buenos Aires 2010. [*Frames of War. When Is Life Grievable?*, 2009]
- CEROLINI, REYNOSO 2006 – P. Cerolini, A. Reynoso, *En negro y blanco, fotografías del Cordobazo al Juicio a las Juntas*, Buenos Aires 2006.
- DA SILVA CATELA 2001 – L. Da Silva Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*. La Plata 2001.
- DERRIDA 1997 [1995] – J. Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. P. Vidarte, Madrid 1997. [*Mal d’archive, une impression freudienne*, 1995]
- FANJUL 2006 – C. Fanjul, “*Huellas de vida. Horror y belleza en los sobrevivientes de la dictadura*”, en: *Revista La pulseada*, n.º 45, La Plata 2006.
- FORTUNY 2011 – N. Fortuny, Entrevista con H. Zout realizada por la autora, 28 de abril de 2011, inédita.
- FORTUNY 2014 – N. Fortuny, *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires 2014.
- GUASCH 2005 – A. M. Guasch, *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*, “*Matèria. Revista d’art*”, n.5, 2005, pp. 157-183, <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>.
- QUIETO 2009 – L. Quieto, *Entrevista con Ana Longoni*, Buenos Aires 2009, inédita.
- QUIETO 2011 – L. Quieto, *Arqueología de la memoria*, Buenos Aires 2011.

- QUIETO 2013 – L. Quieto, *Filiación. Collage con fotografías*, “Revista Dulce Equis Negra”, n.17, 2013.
- RIBALTA 2004 – J. Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona 2004.
- SCHMUCLER 1996 – H. Schmucler, *Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)*, “Pensamiento de los confines”, n.3, septiembre de 1996, pp. 9-12, http://rayandolosconfines.com/pc_schmucler.html.
- ZOUT 2009 – H. Zout, *Desapariciones*, Buenos Aires 2009.

Summary

Photographic memories: three visions of Argentine in the post-dictatorial time

Recent photographic essays investigate and make visible the relationship with the traumatic past of the last and most ferocious Argentine dictatorship (1976-1983). These post-dictatorial images work as photographic memories: artistic visual artifacts based on the resource of photography and in dialogue with a recent past. These images matter here not so much for their adaptation to a recorded event but for their particular construction, strategies and production processes of meaning. In this framework, it will be analyzed the works of three photographic artists. First, the photographs with which Helen Zout evokes the machines and death devices launched in the Clandestine Detention Centers by the last military dictatorship. Secondly, the reconstructed photos by Lucila Quieto, a photographer whose father, Carlos Quieto, was disappeared by the last Argentine military dictatorship, when Lucila was not yet born. Her photographic serie *Archeology of the absence* arose from the lack of photos with her father in the family album and the need to visually reconstruct an impossible moment. Finally, the work *Calle 30 N°1134* by photographer Hugo Aveta will open the question as to whether the remains of the past can be created – that is, invented.

Streszczenie

Wspomnienia fotograficzne: trzy wizje Argentyny po zakończeniu dyktatury

Współczesne eseje fotograficzne są obrazem wpływu, jaki na życie ludzi miała traumatyczna przeszłość ostatniej, najbrutalniejszej dyktatury argentyńskiej (1976–1983). Te stworzone już po jej zakończeniu obrazy są tak naprawdę fotograficznym wspomnieniem: to wizualne artefakty stworzone za pomocą

fotografii i pozostające w dialogu z niedawną przeszłością. Ich podstawowa wartość leży nie tyle w ich adaptacji do przedstawianego wydarzenia, ile w ich szczególnej konstrukcji, strategiach i procesie produkcji znaczeń. To właśnie w takich ramach analizowane są tu prace trzech artystów-fotografów. Pierwszą z nich jest Helen Zout, której zdjęcia przywołują maszyny i narzędzia śmierci wykorzystywane w tajnych więzieniach uruchomionych przez ostatnią dyktaturę. Drugą jest Lucila Quieto, której ojciec Carlos Quieto zaginął w czasie ostatniej dyktatury jeszcze przed jej narodzeniem. W serii fotograficznej *Archeologia nieobecności* Autorka wychodzi od nieobecności ojca w albumie rodzinnym i dąży do odtworzenia niemożliwego, czyli na zawsze utraconych wspólnych momentów. Wreszcie praca *Calle 30 N°1134* autorstwa Hugona Aveta otwiera dyskusję nad tym, czy pozostałości przeszłości mogą zostać stworzone, to znaczy wymyślone.

tłum. Katarzyna Szoblik