

Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales⁹⁵

Valeria Durán

Desde hace ya algunos años, los familiares de víctimas de la última dictadura militar –en especial los hijos– han adoptado nuevas formas de expresión para acompañar las demandas formales de justicia como modo de renovar la atención sobre sus reclamos. “Escaches”, producciones cinematográficas,⁹⁶ *performances*, fotografías, dan cuenta de la creciente importancia de lo visual en las formas narrativas de la memoria y la identidad que, con el retorno de la democracia, habían estado signadas prioritariamente por los relatos testimoniales de lo sucedido. El informe de la CONADEP y el Juicio a las Juntas son dos ejemplos paradigmáticos de este primer momento. Los testimonios –de sobrevivientes, familiares, testigos– ocuparon en esta instancia un lugar central en tanto constituyeron un instrumento jurídico clave frente a la ausencia y destrucción de otros tipos de pruebas, y posibilitaron la condena a los responsables (Sarlo, 2005). Sin embargo, a partir de la emergencia en el espacio público de la generación de los hijos, la palabra parece haber cedido su lugar protagónico a la imagen.⁹⁷

⁹⁵ Una primera versión de este artículo fue publicada en la revista *Cuadernos de Antropología Social*, N° 24, diciembre de 2006, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

⁹⁶ Este tipo de producciones que abordan, de una u otra manera, temas vinculados a la última dictadura militar, ha crecido en los últimos años. Numerosos documentales, ficciones y otras formas narrativas que escapan a las imposiciones de los géneros “canónicos” fueron presentados, no sólo en festivales de cine independiente y en circuitos alternativos sino también en salas comerciales.

⁹⁷ En *Del estrado a la pantalla*, Feld (2002) construye una periodización para pensar el recorrido de las imágenes del Juicio a las Juntas paralelamente al recorrido seguido por la memoria de la represión desde una perspectiva institucional. La primera etapa da cuenta

En este trabajo nos proponemos analizar tres obras que componen, desde la relación entre arte y memoria, algunas de las múltiples formas de representación del pasado que resultan constitutivas no sólo de la identidad individual, sino también de la colectiva (Todorov, 2000). Es decir, la narración que se hace del pasado deja una impronta performativa en las identidades actuales y es en este sentido que las obras elegidas resultan pertinentes. Por un lado, nos detendremos en los ensayos fotográficos: *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto y *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky; y por el otro, en los dibujos y pinturas de la serie *Los niños del proceso* de María Giuffra, para ver cómo se articulan en ellas la memoria y la identidad desde una perspectiva fuertemente marcada por lo generacional.

La pregunta en torno a la (propia) identidad atravesada –o motivada– por el dolor de la desaparición y por la sensación de vacío es lo que da origen a estas obras. ¿En qué medida ellas configuran los procesos de (re)construcción identitaria de los artistas o de quienes ellos eligieron fotografiar o dibujar? ¿De qué forma esta apelación a lo visual contribuye a la construcción de relatos (auto) biográficos frente a la dificultad y angustia que provoca la escasez –o inexistencia– de recuerdos en quienes eran muy chicos o no habían nacido cuando sus padres fueron secuestrados?

Estas obras fueron consideradas relevantes para el análisis, por un lado, porque han sido expuestas y altamente valoradas tanto en diferentes lugares de la Argentina como en otras partes del mundo. Por el otro, porque intervino en la selección mi propia experiencia personal como parte de los hijos nacidos bajo la dictadura pero cuyas vidas transcurrieron en

del despliegue de la evocación en el espacio público, y la autora la ubica desde el Juicio en 1985 hasta la ley de Obediencia Debida en 1987. El segundo momento, que se extiende hasta 1995 es un momento de relativo silencio sobre la cuestión de la dictadura en el espacio público y se vincula con el indulto a los militares juzgados. El tercer momento, tiene que ver con un nuevo despliegue –por múltiples factores– en el espacio público: “en 1995 las declaraciones de Scilingo fueron el punto de partida para una nueva etapa en la configuración de la memoria de la represión. Es un período muy rico, que incluye renovadas posibilidades de castigo a los culpables (a través de los juicios por apropiación de menores), nuevos actores como H.I.J.O.S., ámbitos novedosos para impulsar el recuerdo y referirse al pasado (el campo cultural y el espacio académico, por ejemplo), otras modalidades de intervenir en el espacio público y demandar justicia (como los “escraches”), nuevos lugares simbólicos (en esta etapa se establece la costanera del Río de la Plata en la ciudad de Buenos Aires como lugar de recordación), e iniciativas para marcar el espacio urbano a través de monumentos, museos, placas y parques de la memoria. Además, en estos años cobró importancia lo conmemorativo [...] en la evocación de la represión. [...] La voluntad conmemorativa alcanzó su punto más alto para el vigésimo aniversario del golpe de Estado, en 1996” (Feld, 2002:109-110).

una aparente “normalidad”, sin ser tocadas de cerca por la tragedia.⁹⁸ Mi presencia como visitante perteneciente al mismo corte generacional, y la obligada referencia comparativa unida al propósito de la investigación determinaron, en buena medida, el impacto que produjeron en mí.

Intentaré una aproximación no tanto estética como desde su dimensión significativa. Para ello trabajaré desde una perspectiva multidisciplinaria que combina enfoques de la narrativa, la socio-semiótica y la etnografía, retomando, en el campo de esta última, la etnología urbana propuesta por Gérard Althabe, que considera al investigador no como alguien que se acerca al campo con el fin de recolectar datos preexistentes⁹⁹ sino como una figura determinante (y también determinada) en el proceso de la investigación. Para el autor, la propia subjetividad está siempre implicada en dicho proceso,¹⁰⁰ del mismo modo en que lo está en la concepción dialógica de la comunicación de Bajtin, que jerarquiza la figura del otro como constituyente del enunciado (en este caso visual). Es ese otro –destinatario, receptor, perceptor–, a quien las imágenes se ofrecen a ver, quien va a otorgarles sentido.

El análisis de las obras mencionadas se basará, entonces, tanto en los enunciados visuales¹⁰¹ como en los textos que los acompañan: los epígra-

⁹⁸ En este registro se puede inscribir la experiencia de *Química de la memoria*. Se trata de una propuesta de monumentalización “desde abajo” del artista alemán Horst Hoheisel, cuyo objetivo era tender un puente entre el pasado reciente de la dictadura militar y el presente a través de *objetos-memoria*. El proyecto fue adoptado en 2004 por la socióloga María Antonia Sánchez y la artista plástica Marga Steinwasser y se conformó, desde entonces, un grupo integrado por artistas, profesores y estudiantes de distintas carreras de la Universidad de Buenos Aires y otros interesados en la propuesta. Mediante la difusión boca a boca, se invitaba a quienes quisieran participar a que entregaran un objeto personal que los remitiera “biográficamente” a la época, acompañado de un breve texto explicativo de esa elección. La importancia del proyecto radicó en que planteaba un estímulo a la construcción de la memoria colectiva a partir de la experiencia personal y cotidiana de quienes vivieron esos años y también de las generaciones posteriores. La presentación de todos esos objetos en una instalación, bajo la curaduría de Hoheisel y de Steinwasser, fue inaugurada a fines de 2006 en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, y a comienzos de 2007 en el Museo de la Memoria, de Rosario.

⁹⁹ Según Gérard Althabe, “el investigador y los sujetos son prisioneros de la situación de campo. La investigación y los resultados inmediatos quedan encerrados en ese contexto de comunicación. El conocimiento se produce precisamente allí y en este momento” (1998: 62).

¹⁰⁰ Althabe sostiene que “el investigador también es ‘convertido’ (produit) en actor a través de los procesos internos que ha definido como objeto de análisis: recordamos aquí el señalamiento de Gadamer de que nunca una situación puede ser considerada desde el exterior; necesariamente el observador es uno de los actores” (1998: 65).

¹⁰¹ En “Every picture ‘tells a story’: uses of the visual in sociological research”, Harrison (1996) indaga en la potencia que posee lo visual en la investigación sociológica. Más allá

fes de las fotografías, pinturas y dibujos, los catálogos de las muestras y, en algún caso, los comentarios de asistentes a las mismas.

Dilemas en torno de la representación de lo traumático

La paradoja de la representación se da –de acuerdo a Enaudeau– en tanto ésta se define en una articulación de opuestos, en la constante tensión entre presencia y ausencia. Para la autora “[r]epresentar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representado a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau, 2006: 27).

Si bien la representación implica “algo” que ocupa el lugar de otra cosa, no se trata de una sustitución por un “igual” y, por lo tanto, “arrastra, desde sus primeras inscripciones, una suerte de pecado original: la de no ser, justamente, un ‘original’” (Arfuch, 2002b: 206). En este sentido, la representación va más allá de un mero reemplazo ya que, siguiendo a Ricoeur, la *mimesis* puede ser entendida como *poiesis*: “si la *mimesis* comporta una referencia inicial a lo real [...] este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora” (Ricoeur, 1977: 71).

En tanto toda representación supone creación, y no una sustitución igualitaria, no debería enfocarse en la imposible empresa de recuperar –y mostrar– “el pasado”, no perseguir una hipotética fidelidad, que resulte paralizante y obturadora de todo ejercicio de memoria sino orientarse a la búsqueda de un trabajo activo. Resulta necesario aquí recordar que no existe “un pasado”, único y auténtico, que puede ser recuperado, sino múltiples memorias que resultan de la activación de ese pasado en el presente y en función de un futuro. El pasado es siempre visto en *parallax*¹⁰², es decir que la memoria que se construya de ese pasado dependerá de la posición en el presente de quien recuerda. Dice Elizabeth Jelin citando a Koselleck: “El presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras. La experiencia es un ‘pasado pre-

del rol marginal que la imagen tuvo en ella en un primer momento, la autora señala que en la actualidad ha abandonado el rol meramente ilustrativo, para asumir su carácter performativo. Ya no sólo es posible considerar a la imagen como medio o recurso sino también como tópico de la investigación.

¹⁰² *Parallax* es “técnicamente el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador” (Foster: 2001:211).

sente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados” (Jelin, 2002:12). El estudio o análisis de las narraciones sobre el pasado requerirá indefectiblemente de un trabajo de historización de las memorias (Jelin, 2002), en tanto estas narraciones no permanecen inalterables en el tiempo sino que se construyen coyunturalmente.

En efecto, las memorias no son sino productos de construcciones selectivas y contingentes y, por lo tanto, siempre ficcionales. Las maneras en las que se recuerda, lo que la memoria cede al olvido y lo que privilegia para retener definen en el presente tanto a los individuos como a las sociedades (Schmucler, 2000; Huyssen, 2000). Por su parte, Todorov (2000) sostiene que la identidad también se construye por las imágenes que el sujeto posee del pasado. Diversos modos de decir que no existe una memoria que pueda condensar las significaciones colectivas, aun de magnos acontecimientos compartidos.

Ahora bien, cuando se trata de pensar la representación del horror surge una pregunta central: “¿admite el trauma una representación artística?” (Huyssen, 2001:9). En este sentido, la tesis adormiana sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz ha sido contestada, por lo menos en sus lecturas más literales. Tal proposición solía interpretarse como una prohibición lisa y llana de la representación “sin percibir la retórica hiperbólica de Adorno y el contexto político de la década de 1950 con toda su carga de restauración” (Huyssen, 2002: 122). A partir de la década de 1980, según este autor, la discusión ya no está centrada en la posibilidad o imposibilidad de la representación sino que se focaliza en cómo representar. Estos dilemas, que llevan ya varios años en torno a la representación del Holocausto, pueden ayudarnos a pensar este problema más reciente en nuestro contexto.¹⁰³ Creemos –acordando con lo que Zelizer (2001) plantea al respecto– que la representación visual “posee una importancia crítica en la conformación de la conciencia pública”. Las preguntas que debemos retomar, entonces, son respecto de

¹⁰³ No pretendemos por cierto realizar una comparación entre el Holocausto y la última dictadura militar, lo cual implicaría la descontextualización de ambos acontecimientos y por lo tanto limitaría el análisis, sino retomar las discusiones que se han dado en torno a la problemática de la representación del Holocausto como referentes de las que se dan en nuestro medio, un procedimiento que es casi ineludible y por lo tanto, devenido en cierto modo “clásico”. Procedimiento sobre el cual sin embargo nos advierte Huyssen: “[e]s precisamente el surgimiento del Holocausto como *tropos* universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. [...] Mientras que la comparación con el Holocausto puede activar en términos retóricos determinados discursos sobre la memoria traumática, también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas” (2002: 17-18). (El subrayado es nuestro.)

los modos que esta representación adopta: ¿todo es mostrable?, ¿todo es representable?, ¿cuáles son los límites éticos de las representaciones artísticas del horror?

A partir de estos se derivan otros interrogantes respecto de la representación artística: ¿hay formas más adecuadas que otras?, ¿existen géneros que resulten más apropiados –como inquietan Jelin y Langland (2003)– para aproximarse estéticamente a hechos aberrantes?, ¿cómo representar además ese pasado para aquellos que no lo vivieron, para esos “otros/as” que no tuvieron la experiencia? Para ellos, la memoria surge de otras memorias, transmitidas por generaciones. Yerushalmi sostiene que los individuos no pueden olvidar acontecimientos que no vivieron. “Por eso cuando decimos que un pueblo ‘recuerda’, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas a través de [...] ‘los canales y receptáculos de la memoria’” (1989: 17).

Cuando se trata de un pasado que no se ha experimentado directamente, la “autenticidad” de la representación suele ser puesta en cuestión. ¿Existen representaciones más auténticas o voces más autorizadas que otras?: “Necesariamente voy a hacer algo inauténtico”, sostiene Spiegelman en tanto, más allá de ser hijo de sobrevivientes de Auschwitz, su propio acceso al Holocausto está mediado por fotografías y películas. Sin embargo, la cuestión es que *todo acceso es mediado*, por más que se haya sufrido en el propio cuerpo la enormidad de la agresión. La ficcionalización que supone toda narrativa, verbal o visual, en tanto sujeta a procedimientos y géneros específicos, será entonces quizá solamente una cuestión de grado.

Nuevas generaciones, otras representaciones

La dictadura no sólo afectó un momento y un lugar particulares y, por lo tanto, una entera generación,¹⁰⁴ sino que –y aquí quizás uno de sus aspectos más terribles– extendió sus efectos dejando huellas marcadas a fuego en la sociedad. Así, otra generación, la de los hijos, tuvo que acos-

¹⁰⁴ Al respecto dice Ludmila da Silva Catela: “La idea de *generación* segmenta, clasifica, opera de manera incesante, señala una forma de visión y división. [...] la palabra *generación* es cultural e históricamente modelada. Como categoría nativa conforma una poderosa fuerza de clasificación de las personas y orienta la producción y el consumo de formas concretas de pensamiento y experiencia colectivos. A partir de Mauger (1990) se debe tener en cuenta que los recortes son siempre ‘artificiales’ y que no se trata de pensar a la generación como una cosa homogénea, sino con bordes flexibles y muchas veces opuestos, en fin, como una categoría ‘construida’, disputada, conflictiva” (2002:31).

tumbrarse a vivir sin sus padres –o sin saber quiénes fueron en verdad sus padres–, sin comprender en la infancia qué les había sucedido, y a crecer con miedo. En algunos casos sufrieron el exilio –interno o externo–, en otros, su identidad fue robada¹⁰⁵ y crecieron lejos de sus familias, incluso criados por sus mismos apropiadores. Muchos de los hijos de desaparecidos, aún sabiéndolo, no tienen recuerdos de sus padres. Así, sus testimonios no tienen que ver con la experiencia del “estar ahí” –como quizá los compañeros de sus padres– sino con la experiencia traumática de la ausencia. No intentan reconstruir un pasado sino construirse ellos mismos, con memoria e identidad. Según Sarlo: “No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable” (2005: 29). Aquí, la experiencia de la ausencia impulsó, a través del arte el pasaje del dolor por la pérdida de un plano individual y privado a un plano más colectivo y público cobrando, de esta forma, mayor visibilidad.

La representación estética –que con su fuerza simbólica, constituye uno de los nuevos núcleos narrativos “para los linajes de sangre cortados por la violencia homicida” (Amado, 2003a:137)– fue uno de los medios elegidos por los hijos. La experimentación visual que introduce en la escena pública esta generación conforma una *escena de producción de lenguajes* que “permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo” (Richard, 1998: 46). Quizá al amparo de lo que José Luis Brea (2004: 31) llama “el tercer umbral” en la era del capitalismo cultural¹⁰⁶, estas formas se inscriben en ese “dominio de la visualidad (que) parece en nuestra época llamado a reemplazar cada vez más decisivamente al de los relatos en su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización e individuación”.

Ahora bien, ¿cómo juega la memoria en un relato (auto) biográfico que dé cuenta y a la vez construya una identidad? ¿Cómo tener memoria cuando no hay recuerdos –y en muchos casos tampoco imágenes– de los

¹⁰⁵ La apropiación de niños, considerados parte del “botín de guerra”, fue parte de un plan sistemático. De los aproximadamente quinientos niños apropiados, sólo 88 de ellos han recuperado su identidad hasta el momento.

¹⁰⁶ Brea realiza una periodización con el objetivo de estudiar el desarrollo del arte contemporáneo en relación a las esferas del trabajo y la producción en tanto piensa al artista inserto en estas esferas así como en la trama histórica. El primer estadio de dicha periodización es la era del capitalismo industrial, el segundo está signado por el capitalismo de consumo y las revoluciones culturales, mientras que el tercero, que se encuentra en su etapa inicial, está caracterizado, según el autor, por el capitalismo cultural.

que nutrirse? En definitiva, ¿cómo se construye esa identidad en alguna superficie material a partir de la ausencia?

Según Régine Robin (1996), la noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur puede interpretarse como la narración —escrita, oral, visual— que una persona hace de sí misma y para sí misma (aunque también pueda aplicarse a una colectividad). Bajo esta apelación a la noción de narratividad se hace visible el carácter ficcional y performativo de todo relato identitario. No hay, entonces, identidad individual o colectiva que pre-exista a la narración, es decir, “[e]sa dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que ésta se construya en el discurso y no por fuera de él, en algún universo de propiedades ya dadas, coloca la cuestión de la interdiscursividad social, de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano” (Arfuch, 2002a:22).

En este sentido la identidad se aleja de concepciones esencialistas para definirse más bien como una posiciónalidad relacional, en la que múltiples identificaciones se articulan solo temporariamente en puntos nodales. Stuart Hall (2000) sostiene que debería pensarse a la identidad como un devenir nunca acabado que se juega en la (auto)representación: ni una esencia que permanece inalterable a los cambios históricos y culturales, ni un espíritu universal y trascendental, más bien una narración que también se entrelaza con la fantasía y el mito.

A partir de la irreductibilidad de la desaparición, las artistas cuyas obras hemos analizado aquí han buscado y encontrado formas narrativas para (re)construir su memoria y su identidad. Estas obras no son un intento por indagar en las circunstancias de la muerte o desaparición de sus padres, ni de focalizar sobre su militancia. Lo que ellas parecen querer recuperar es un espacio o un momento imposible. Una forma de expresar el horror inefable de aquel oscuro período. O un intento por saber quiénes son. El eje está puesto sobre el hoy, son narraciones desde el presente, aunque siempre vuelvan la vista hacia atrás. La voz de estos hijos, ya adultos, parece haber encontrado en las distintas expresiones una forma de canalizar el dolor, de hacer el trabajo de duelo alejándose de la melancolía.

El momento imposible

Aun en los tiempos de la dictadura las fotografías de los desaparecidos fueron protagonistas de los reclamos de verdad y justicia. Fotos carne o de reuniones familiares, en acontecimientos importantes, con amigos, pagadas sobre pancartas, sostenidas por familiares que querían saber

qué había sido de ellos en las primeras rondas en Plaza de Mayo, se han convertido en un símbolo de esas luchas. En la actualidad ¿cuál es el lugar que ocupan las fotografías de los desaparecidos cuando ya se han desvanecido las esperanzas que alguna vez cobijaba la consigna “aparición con vida”? Más allá de mantener siempre abierto el abismo trágico de esa falta, algunas de esas fotos han sido resignificadas y reutilizadas por los hijos, artistas de los cuales hablamos.

Arqueología de la ausencia, ensayo fotográfico de Lucila Quieto que cuenta con 35 obras, fue exhibido en el Museo de Arte y Memoria de La Plata, en julio de 2004, y en otros museos y centros culturales de Buenos Aires, y en España e Italia. El objetivo de la obra era lograr que a través del montaje algunos hijos de desaparecidos pudieran tener una fotografía junto a sus padres. El procedimiento técnico —según explica la autora— consistía en proyectar la diapositiva de una foto sobre una pared e incorporar sobre esa imagen el cuerpo del hijo. “Pedí a cada hijo que buscara en sus cajas una foto de sus padres, que luego reproduce en diapositiva. Las proyecté sobre una pared y les pedí que se introdujeran entre la cámara y la imagen”.¹⁰⁷ Las fotografías se completan con epígrafes donde los hijos cuentan algo sobre sus padres y sobre sí mismos, sus nombres, profesiones, su militancia.

Muchos de los hijos, aun igualando o superando las edades de sus padres cuando fueron retratados, eligen posiciones casi infantiles, en el regazo de su madre, entre su madre y su padre que caminan de la mano. El resultado es una escena que parece feliz. Los hijos y los padres sonríen, “¿será —como se pregunta Diego Genoud en una reseña sobre la muestra— porque intuyen haber burlado eso que algunos llaman destino?”. Se trata de la satisfacción de haber creado un momento único, aunque a la vez imposible, de unión familiar. Para Nelly Richard “tanto la huella fotográfica como la desaparición conjugan el ya no y el todavía” (2000: 172). Las fotos de los padres desaparecidos toman el lugar de la presencia “su corporeidad atestigua la huella de un ser que no sólo es pasado y otredad, no solamente un ‘haber sido’ sino todavía una insistencia en el llegar a ser” (Arfuch, 1996:11).

La particularidad del ensayo de Lucila 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. Analizando la obra, Amado (2003b) sostiene que el resultado

¹⁰⁷ Citado en www.el-mundo.es/fotografia/2001/11/cultura/arqueologia.

de estos dos momentos que conviven crea un tiempo propio. Si convenimos, con Benveniste (1989), que la temporalidad se produce *en y por la enunciación* y que la categoría del presente se funda en ese acto, estas fotografías intervenidas, como formas enunciativas, instauran un aquí y ahora donde padres e hijos, separados irremisiblemente, se reúnen –o vuelven a reunirse– en una escena que no fue ni será.

La utilización de la fotografía resulta, entonces, de gran importancia en tanto ella es el referente de que algo existió realmente, de que algo “ha sido” (Barthes, 2006). Lo atractivo de este ensayo fotográfico, quizás su *punctum*, es esa convivencia entre la imposibilidad que no pretende ser ocultada –y que se hace visible en las huellas de las dos temporalidades– y el deseo de que esa reunión familiar haya efectivamente existido, apoyada en la fuerza de evidencia, en el efecto de autenticidad que supone toda fotografía.

Fotos de familia

Como parte de la muestra “Memoria. 1976-2006, a 30 años del golpe de Estado. Una exposición, cinco propuestas”, exhibida entre los meses de marzo y abril de 2006 en el Palais de Glace de Buenos Aires, y luego en el interior del país y en España, *Fotos tuyas* intenta mostrar ese intenso vínculo que existe entre los familiares y las fotos de sus desaparecidos. Nueve familias muestran las fotos de quienes ya no están y se retratan con ellas, las muestran en los lugares que ocupan habitualmente: colgadas en una pared, en una caja, sobre un estante o en un baúl. La exposición se completa con algunas palabras escritas por sus familiares y por una breve reseña que cuenta quiénes eran, así como las circunstancias de su desaparición.

Los familiares miran una y otra vez las fotos de sus seres queridos y reviven, aunque sea por unos instantes, algún acontecimiento cotidiano, quizás banal, del momento en el que fue tomada la fotografía. Sin embargo, como sostiene Ulanovsky (2006: contratapa)¹⁰⁸, en la actualidad esas fotos han excedido el motivo que las generó: “Algunas fotos provienen de documentos de identidad y otras forman parte de desprevenidos álbumes familiares... hasta que un día se convirtieron en algo más: ahora son pruebas, son símbolos, son historia”. En muchos casos, unas pocas fotos son el único recuerdo que los hijos tienen de sus padres desaparecidos a

¹⁰⁸ La palabra de la autora, así como los testimonios de quienes fueron fotografiados y que se citan en este apartado forman parte de los textos de la muestra, que también se encuentran reproducidos en: Ulanovsky, Inés (2006). *Fotos tuyas*. Cultura Nación, Buenos Aires.

quienes en algunos casos ni siquiera llegaron a conocer. “Mi papá fue asesinado el 15 de noviembre de 1976, once días antes de mi nacimiento. Nunca pudimos vernos a los ojos”, sostiene Ricardo, retratado al lado de una pequeña foto en blanco y negro de su padre; “[s]e iba mientras yo llegaba. Nunca pudimos vernos las caras”, dice Armando, quien ya ha superado la edad que tenía su padre en el momento de su desaparición.

Quizás, con la intención de borrar completamente la identidad de los secuestrados, las fotos eran robadas al igual que todos los bienes valiosos que se encontraban en los allanamientos. Son pocas las fotos que pudieron conservarse, y esto aparece resaltado en los relatos: “[c]asi todas las fotos que había en nuestras casas fueron robadas en distintos allanamientos”, sostiene Judith, hermana de dos desaparecidos; “[m]i abuela guardó bastantes, pero sé que muchas se llevaron los secuestradores de nuestra casa de Ciudadela”, dice Armando. Muchos lamentan no aparecer retratados con sus padres: “Lo que me provoca más odio es que, en muy pocas [fotos] él está conmigo”; otros deben conformarse con aparecer en las panzas de sus madres embarazadas: “[l]a que más me gusta –una grande y a color– está él pasándole los brazos sobre los hombros a mi mamá, embarazada de mí”, cuenta uno de los jóvenes que nació pocos días después de la desaparición de su padre; “tengo una sola en la que estamos los tres juntos, en realidad, los cuatro porque mi mamá ya estaba embarazada de mi hermana”, cuenta una joven que, hasta el día de hoy, busca a su hermana nacida en cautiverio.

Estos retratos incompletos dan cuenta del espacio vacío en sus vidas que aún persiste. De alguna manera, aparecer fotografiados juntos crea la ilusión de algún momento compartido, pese a que en sus rostros está grabado un presente eterno. En los cruces de miradas –muchos de los hijos dicen que esto es lo que más les gusta de las fotos– se construyen diálogos silenciosos que algunos prefieren establecer a diario, mientras que otros eligen hacerlo de vez en cuando: “[n]o me gusta poner las fotos en portarretratos porque, pienso, que de tanto estar expuestas un día se pueden volver invisibles. Prefiero mostrarlas o mirarlas como un acto bastante privado”.

La fotografía aparece aquí, de modo inequívoco, al igual que en la obra de Quieto, como una narración identitaria insustituible, como testimonio obligado –aun ficcional– del vínculo entre padres e hijos, entre compañeros y amigos y aún, entre esos “otros” que nos miran –y a los que miramos en el espacio acotado de la exposición–, tan cerca de nosotros como el propio álbum familiar, quizá “el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad” (Arfuch, 1996:8).

Dibujando el vacío

La muestra *Los niños del proceso*, de María Giuffra, fue exhibida en la sala José Luis Cabezas del Congreso de la Nación y en el Centro Cultural Plaza Defensa, en Buenos Aires, y en la Casa de la Memoria y la Vida, en el Municipio de Morón. Componen la exhibición más de veinte obras que la artista viene realizando desde el año 2001.¹⁰⁹

A partir de dibujos y pinturas, Giuffra cuenta las historias de hijos de desaparecidos y asesinados por la dictadura –que es también su propia historia, ya que su padre fue asesinado y ella y su madre debieron exiliarse en Brasil–, basándose en charlas que mantuvo con aquellos, así como también en algunos objetos personales como cartas y fotografías. La muestra incluyó un pequeño cuarto que simulaba una habitación de juegos de niños con globos, fichas de puzzle –quizás metáfora de la historia que los hijos deben reconstruir– muñecos y libros infantiles. Este conjunto de elementos hace aun más elocuente la situación de quienes siendo muy pequeños también fueron afectados y que hoy buscan reconstruir su pasado. Según la misma artista explica, sus obras narran “mi versión de nuestra historia. La historia de cómo nosotros, siendo bebés o niños, tuvimos que cargar con sangre, muerte o robo de identidad, exilio, soledad y tristeza”.

En ellas el mundo infantil se mezcla con el horror de la dictadura, y esta conjunción profundamente contradictoria produce un efecto perturbador. Los dibujos de una apacible familia con chicos jugando en la playa o de un niño con un teléfono se combinan con las inscripciones que reproducen denominaciones utilizadas por el gobierno militar para justificar la represión: *La familia delincuente subversiva* o *El niño delincuente subversivo*. En *Este dolor* (carbonilla, acrílico sobre tela, 2005), la frase “Este dolor que llevo siempre y que me parte el corazón y nunca se irá ni después de muerto” acompaña a un oso de peluche ensangrentado, dando cuenta de la siniestra conjugación de la ternura de la infancia con el horror de la dictadura.

“Ante la ausencia –dice Giuffra– nosotros intentamos desesperadamente llenar ese vacío. Mi manera de llenarlo es pintar y contar nuestra historia”. En muchas de sus obras elige pintar a los niños con sus abuelos. En *La hija del guerrillero* (técnica mixta sobre papel, 2006), una abuela

¹⁰⁹ Si bien Giuffra comenzó a desarrollar esta serie en el año 2001, su trabajo más sistemático comenzó a partir de la obtención de una beca de la Fundación Antorchas en el año 2004.

alimenta a su nieta. Si bien podría tratarse de la representación de una escena tan tierna como habitual de la infancia, sabemos que en este contexto da cuenta de un trasfondo trágico.

En algunas obras, la artista elige recrear –tal como lo hacen Quieto y Ulanovsky por medio de la fotografía– una unión imposible entre padres e hijos (*El papá que no tuve*: carbonilla, acrílico sobre tela, 2005, *Mi papá se murió*: lápiz, acrílico, tinta, 2004). En ellas, Giuffra reúne a dos generaciones, a padres e hijos que no pudieron conocerse ni compartir sus vidas. En ciertos casos, el dibujo o la pintura son las únicas vías posibles de lograrlo ante la falta de fotografías que puedan testimoniar ese vínculo.

A modo de conclusión

El problema de la construcción identitaria a partir de las ausencias constituye el punto que articula a las tres obras. Para Lucila Quieto es, justamente, la ausencia de ese álbum familiar lo que la impulsó a construirlo. La necesidad de tener una foto junto a su padre la llevó a embarcarse en este proyecto de montaje para el que invitó también a otros jóvenes, hijos de desaparecidos, con el objetivo de (re)crear la foto que nunca tuvieron. Para María Giuffra es también el vacío el impulso de su obra, en la que no sólo refleja su propia historia sino también la de otros jóvenes que, como ella, perdieron a sus padres.

Ambas artistas buscan reconstruir sus identidades a partir de las artes visuales como medio de indagación. Si bien Inés Ulanovsky no plantea su obra desde una inquietud sobre la cuestión de la identidad propia, retoma este problema en las familias que fotografía. Su interés parte de la curiosidad por las fotos de los desaparecidos. “En algún momento, empecé a imaginar el instante en el 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 cuál sería, finalmente su destino” (2006: contratapa). Impulsada por aquella fascinación infantil decidió conjugar esas fotos guardadas con el presente de los hijos, hermanos y padres. En su obra aparece retratado el contacto con esas fotos: algunos familiares eligieron sostenerlas, otros simplemente mirarlas, y el resultado es una rara mezcla de alegría y tristeza.

En estas formas narrativas se cruzan de una u otra manera biografía personal y experiencia colectiva. Las tres obras testimonian vidas en sus ámbitos más cotidianos. Las fotos, los dibujos infantiles sobre la familia –con los que posiblemente Giuffra dialoga– constituyen huellas indele-

bles en toda biografía personal y, quizás por eso, y sin proponérselo, producen una inmediata identificación, angustiosa sin duda en tanto evoca en cada quien, más allá de su fuerza referencial, esa ausencia quizá fantaseada de los padres que genera en la infancia miedo y pesadilla.

Podríamos afirmar, entonces, que estas peculiares formas de expresión dan nuevo impulso a las narrativas de la memoria y la identidad y renuevan el interés y la discusión sobre la experiencia, individual y colectiva, del terrorismo de Estado en la Argentina. Las fotografías de los desaparecidos, al igual que otras representaciones visuales, ya no sólo constituyen una forma de contrarrestar la operación de borradura o de testimoniar la ausencia, sino que, a partir de la invención artística, abren el diálogo, fecundo y necesario, entre generaciones.

Referencias bibliográficas

- ALTHABE, Gérard (1998): "Lo microsociedad y la investigación antropológica de campo", en Gérard Althabe y Félix Schuster (comps.), *Antropología del presente*, Buenos Aires, Edicial, 61-67.
- AMADO, Ana (2003a): "Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria", en *Revista Iberoamericana*, N° 202, 137-153.
- (2003b): "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 43-82.
- ARFUCH, Leonor (1996): "Álbum de familia", en *Punto de Vista*, N° 56, Buenos Aires, 6-11.
- (2002a): "Problemáticas de la identidad", en Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 19-41.
- (2002b): "Representación", en Altamirano, Carlos (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 206-209.
- BAJTIN, Mijaíl (2002): *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- BENVENISTE, Emile (1989): "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 82-91.
- BREA, José Luis (2004): *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Ad Hoc.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2002): *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ed. Al Margen.
- ENAUDEAU, Corine (2006): *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós.
- FELD, Claudia (2002): *Del Estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

- HALL, Stuart (2000): "Cultural Identity and Cinematic Representation", en Robert Stam y Toby Miller (ed.), *Film and Theory (An anthology)*, Oxford, Blackwell Publishers.
- HARRISON, Barbara (1996): "Every picture 'tells a story': uses of the visual in sociological research", en Stina Lyon y Joan Busfield (comps) *Methodological imagination*, Londres, MacMillan Press.
- HUYSSSEN, Andreas (2001): "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky", en AAVV, *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La Marca.
- (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria (comps.) (2003): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- RICHARD, Nelly (1998): *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- (2000): "Imagen-recuerdo y borraduras", en *Políticas y estéticas de la memoria*, Madrid, Cuarto Propio, 165-172.
- RICOEUR, Paul (1977): *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megalópolis.
- ROBIN, Regine (1996): *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SCHMUCLER, Héctor (2000): "Las exigencias de la memoria", en *Punto de Vista*, N° 68, Buenos Aires, 5-9.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- YERUSHALMI, Yosef (1989): "Reflexiones sobre el olvido", en *Usos del olvido*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 13-26.
- ULANOVSKY, Inés (2006): *Fotos tuyas*, Buenos Aires, Cultura Nación.
- VIRILIO, Paul (2003): *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós.
- YOUNG, James (1993): *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, Michigan, Yale University Press.
- ZELIZER, Barbie (2001): "On visualizing the Holocaust", en Zelier, B. (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, Nueva Jersey, Rutgers University Press.