

# Representando la **ausencia** en la **Argentina** de la postdictadura

## Reformulaciones del álbum familiar en los proyectos fotográficos de hijos de desaparecidos\*

\* La realización de este artículo se enmarca en el desarrollo del proyecto “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra civil, el franquismo y la transición **democrática en la sociedad española contemporánea**” (Ministerio de Economía y Competitividad, CSO2013-41594-P).

## REPRESENTING ABSENCE IN POST-DICTATORSHIP ARGENTINA REFORMULATIONS OF THE FAMILY ALBUM IN THE PHOTOGRAPHICAL PROJECTS OF CHILDREN OF “DISAPPEARED”

### ABSTRACT

---

The full force of the social and cultural aftermath of the last military dictatorship is still being felt in Argentina today. At the end of the 1990s, this dark chapter in Argentina's national history was reinterpreted through photography by many of the children of those who had gone missing. These photographers did not have the same connections to the past as their parents and they produced a wide range of works that made a new contribution to the struggle for memory. One particular feature of their work was that they found new ways of using stock footage and family photographs to show the past they scarcely remember. This paper shall describe three highly significant examples of how they have done this: the photographic exhibitions *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 2001), *Tarde [o temprano]* (Clara Rosson, 2006) and *Fotos tuyas* (Inés Ulanovsky, 2000-2001). These three examples used creativity and reflection to save images not only from aestheticism, which turns images into an attractive (but superficial) substitute for absence, but also from blind scepticism, which considers all images to be fetishes, and condemns them to the domain of lies and perversity.

### Keywords

Argentine dictatorship, Memory, Posmemory, Photography, Mourning.

### RESUMEN

---

Las secuelas sociales y culturales que la última dictadura militar dejó en Argentina persisten con toda su fuerza a día de hoy. A finales de los años noventa muchos hijos de desaparecidos comenzaron a releer fotográficamente ese capítulo negro de la historia nacional. Vinculados al pasado de manera diferente a sus padres, estos fotógrafos y cineastas produjeron una serie de obras que aportan una nueva voz a la lucha por la memoria. Y precisamente lo hacen repensando los usos de las fotografías familiares que les hablan de aquel pasado que ellos casi ni recuerdan. El presente artículo pretende abordar tres ejemplos muy significativos al respecto: las instalaciones fotográficas *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 1999-2001), *Tarde [o temprano]* (Clara Rosson, 2006) y *Fotos tuyas* (Inés Ulanovsky, 2000-2001). Mediante la creatividad y la reflexión estas obras han podido salvar las imágenes del doble peligro que amenaza las sociedades hipermodernas: por un lado, el riesgo del esteticismo, que convierte la imagen en un atractivo (pero superficial) sustituto de la ausencia que representa; y, por otro, el peligro del escepticismo obcecado, que, al considerar que toda imagen es fetiche, la rechaza y la condena al reino de la mentira y la perversidad.

### Palabras Clave

Dictadura argentina, memoria, posmemoria, fotografía, duelo.

## 1 A MODO DE INTRODUCCIÓN: IMAGEN Y POSMEMORIA

En las dos últimas décadas han ido apareciendo en el panorama cultural argentino un número muy significativo de documentales y trabajos fotográficos que abordan, desde un punto de vista hasta entonces insólito, uno de los capítulos más oscuros de la historia contemporánea nacional: aquel protagonizado por la última dictadura argentina, que, desde 1976 hasta 1983, sumió al país en un período de represión y terror, dominado por el terrorismo de Estado más radical y sistemático de su historia. Durante ese periodo las cuatro juntas militares que gobernaron (y especialmente la encabezada por el ex teniente general Jorge Rafael Videla) fueron las responsables de los trescientos cuarenta centros clandestinos de detención y tortura que operaron en el país. Allí, o desde allí, se estima que secuestraron, torturaron, fusilaron o lanzaron al río desde aviones alrededor de treinta mil personas, según organismos de derechos humanos.

En la Argentina contemporánea siguen persistiendo las marcas judiciales, sociales, culturales, económicas y éticas provocadas por el terrorismo de Estado de la dictadura militar. La profundidad de la brecha que aquel capítulo abrió en la historia del país se mide no sólo por el número de víctimas, sino también por su condición de desaparecidas y por la impunidad de la que siguen gozando actualmente la mayor parte de quienes perpetraron aquellos crímenes. Esto explica que, transcurridos casi cuarenta años desde el inicio de la dictadura, las organizaciones que agrupan a los familiares de los desaparecidos, como Abuelas y Madres de Plaza de Mayo o H.I.J.O.S., sigan buscando a sus seres queridos y reclamando justicia de una manera ciertamente activa, tanto en el ámbito social como en el político. A estas reivindicaciones, que se concretan en acciones urbanas como manifestaciones, conciertos, performances, rondas y escraches,<sup>1</sup> hay que sumarle un ingente volumen de publicaciones y de trabajos artísticos, periodísticos y audiovisuales de todo tipo que, desde la instauración de la democracia hasta nuestros días, reflexionan sobre aquellos años o simplemente pretenden ilustrarlos.<sup>2</sup>

Dentro del amplio y heterogéneo corpus de acciones y producciones sobre el pasado totalitario, merece especial atención el conjunto de obras cinematográficas, fotográficas, literarias y artísticas en general que, desde finales del último siglo y sobre todo a partir de principios de este, ha ido produciendo una generación algo diferente de aquella que se encaró, poco después de la instauración de la democracia, al reto de representar con imágenes unos años de terror sufridos, muchas veces, en propia carne. En efecto, a finales de los años noventa los argentinos nacidos poco antes o durante el Proceso -algunos de ellos hijos de desaparecidos o de exiliados políticos- alcanzaron la edad adulta y, con ella, la conciencia crítica necesaria para releer, desde su propio presente, aquel capítulo negro de la historia nacional. Con gran parte de su vida transcurrida en democracia y, por tanto, vinculados al pasado dictatorial y militante de su país de una manera bastante disímil -por distanciada- a la de sus progenitores, estos jóvenes artistas se lanzaron a modelar todo un corpus de producciones con las que han aportado una nueva voz a la lucha colectiva por la memoria.

De hecho, la suya es una aproximación que puede caber dentro de los discursos propios de la posmemoria, un concepto utilizado por primera vez por Marianne Hirsch (1997) en relación a los descendientes de las víctimas del Holocausto y bajo la etiqueta del cual se incluye toda representación anamnética marcada por la distancia generacional que separa a su autor del pasado que invoca (p. 22). Caracterizadas, pues, por las lagunas inherentes al paso del tiempo y a la relación indirecta que la segunda generación mantiene con los acontecimientos vividos por la generación precedente, estas obras nacidas de una memoria mediada y necesariamente

vicaria incorporan las imágenes de archivo y las fotografías familiares de una manera que, si bien respeta el pasado, también apela a la imaginación artística de sus autores. Sin posicionarse ni en el escepticismo radical hacia la imagen de quienes defienden lo inimaginable como dogma, ni tampoco en la fe ciega a cualquier dato de quienes sostienen que los medios de comunicación contienen verdades absolutas, las producciones realizadas por esta segunda generación intentan dar forma a aquello considerado como «irrepresentable», es decir, a la tortura y la aniquilación de sus padres, y, también, al gran vacío que esta ausencia ocupa en sus vidas. Se trata, en todos los casos, de obras que, a través de la inventiva y la visión crítica, han podido sortear la amenaza que acecha la actual proliferación de imágenes e informaciones: por una parte, el peligro de la banalidad y el esteticismo, que transforman la imagen en un bello (pero falto de contenido) sustituto de la ausencia a la que representa; y, por otra parte, el riesgo de la total desconfianza, que, al estimar que toda imagen es vacua y engañosa, rehúsa cualquier opción de apelar a ella o utilizarla.

Si tenemos en cuenta que estos creadores pertenecen a una cultura que privilegia la expresión audiovisual, no es extraño que recurran a las imágenes como instrumentos privilegiados para vehicular, como señala Ana Amado (2005), “las ficciones o documentos testimoniales sobre su experiencia con el horror” (p. 225). No sorprende en este sentido que la mayor parte de los artefactos culturales que surge de esta segunda generación sean instalaciones, collages, cómics, espectáculos escénicos y películas experimentales que incorporan, en mayor o menor grado, imágenes extraídas del álbum familiar. Pertenecientes originariamente al ámbito estrictamente privado, estas fotografías adquieren en sus manos nuevos sentidos, al ser ellas reformuladas y resignificadas dentro de estas críticas y reflexivas narrativas de duelo. Son, por tanto, imágenes heredadas a las que la segunda generación recurre para constatar tanto su voluntad de conocer el pasado y vincularse a él como raíz y origen, como para proyectar sus afectos, miedos, necesidades y deseos de su presente. En este sentido podríamos concordar con Hirsch y Leo Spitzer (2006) cuando definen este tipo de archivos como “powerful conduits between what was then and what is now” (p. 241). En efecto, faltos de una sepultura donde llorar a sus muertos y poner fin, como afirma Nelly Richard (1998), a su duelo inconcluso (p. 35), los hijos de los desaparecidos leen las fotografías y las cintas familiares como el único material sobreviviente de un pasado irrecuperable. Al presentarse como vestigios de la desaparición de sus padres y al mismo tiempo ser el instrumento a partir del cual estos jóvenes evocan y reivindican la memoria de sus antepasados, estas imágenes se convierten en el arma por excelencia para luchar contra la amnesia personal y colectiva.

Si bien en las producciones audiovisuales las fotografías familiares funcionan como complementos o piezas de un engranaje más complejo, en otras -como sería el caso de las instalaciones fotográficas- las imágenes toman un protagonismo total, deviniendo la herramienta de remembranza por excelencia para una generación que, además, quiere distanciarse del texto escrito y los relatos testimoniales de tipo más tradicional. En este sentido, aunque hay que reconocer que tanto «el Siluetazo»<sup>3</sup> como las fotografías de carné de los desaparecidos que Madres y Abuelas exhibían en sus rondas supusieron una pieza fundamental en las iniciativas artístico-visuales y políticas que activaron las luchas por la verdad y la justicia durante el final de la dictadura y durante la transición democrática (Carvajal y Noriega, 2012, p. 109), lo cierto es que los retratos de los padres desaparecidos se han convertido para sus hijos en una especie de talismán de la memoria. En efecto, estas imágenes -en las que a menudo también aparecen ellos, entonces recién nacidos o con pocos años de edad- se erigen como prueba irrefutable de los lazos de sangre que unen el ser ausente con su descendencia. Además de su carácter

probatorio, estos legados visuales funcionan, en manos de sus herederos, como mecanismos que activan su imaginación e inventiva, abriéndoles, así, el camino a la esperanza, es decir, a la posibilidad de soñar en el imposible retorno de aquellos cuerpos suspendidos en el blanco y negro de la imagen fotográfica.

## 2 LUCILA QUIETO: FOTOGRAFÍAS DE LA AUSENCIA

Dentro del amplio abanico de producciones que los hijos de desaparecidos han realizado durante las dos últimas décadas en el ámbito de la fotografía hay que destacar las instalaciones *Tarde [o Temprano]* (Clara Rosson, 2006), *Fotos tuyas* (Inés Ulanovsky, 2000-2001), *Los hijos. Tucumán, veinte años después* (Julio Pantoja, 1997-2001) y, sobre todo, *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 1999-2001). Esta última es, sin lugar a dudas, la obra fotográfica que más proyección ha tenido dentro y fuera de la Argentina y mayor atención ha recibido por parte de la crítica. Por este motivo, y también porque consideramos que es el trabajo que mejor evidencia esta doble utilización de la fotografía (como herramienta para evocar a los desaparecidos y, al mismo tiempo, como vía para subrayar el vacío que aquellos dejaron en las vidas de sus amigos y familiares más cercanos), le dedicaremos nuestra atención en las líneas que siguen.

*Arqueología de la ausencia* es la ópera prima de Lucila Quieto, una joven fotógrafa nacida en Buenos Aires en 1977, es decir, en plena dictadura argentina y cinco meses después de que su padre, Carlos Quieto, desapareciera en manos de los militares. De hecho, este proyecto fotográfico se gestó en 1999, cuando Quieto estaba finalizando sus estudios en la Escuela de Fotografía de Andy Goldstein. Consciente de que, a pesar de contar con algunas fotografías de su padre, no disponía de ninguna que los mostrara a los dos juntos, Quieto comenzó a idear el modo de 'reencontrarse' fotográficamente con él. "Siempre me angustió el hecho de no tener fotos con él, porque no había nacido yo", reconoce Quieto en un momento de la película documental *H.I.J.O.S, el alma en dos* (Carmen Guarini, 2002). Fue de esta ausencia irreparable que Quieto decidió crear una instantánea imposible, una imagen que se convertiría en el punto de partida de *Arqueología de la ausencia*, una instalación que daría por concluida en 2001, después de dos años de trabajo.

Aunque en un principio consideró la posibilidad de realizar una especie de rompecabezas a partir del cual unir, mediante la técnica del collage, diferentes elementos (los ojos, la nariz, la boca) de la fisonomía de sus progenitores -una mezcla que daría lugar a la persona que saldría de ellos, supuestamente el hijo o la hija de ambos-, *Arqueología de la ausencia* terminó siendo algo muy diferente. De hecho, el proyecto como tal nació a partir de una sola imagen, una especie de autorretrato imposible en el que la fotógrafa se sitúa ante la proyección de la diapositiva de una fotografía de carné de su padre (Fig. 1). Con su intromisión física en los rayos de luz del proyector parece como si Quieto quisiera contrarrestar el carácter burocrático, descontextualizado, frío y funcional que suele recaer sobre este tipo de imágenes con la emotividad que se desprende de su lucha por restituir, desde lo personal y artístico, unos vínculos familiares y biológicos que la dictadura intentó aniquilar. Tal y como sostiene Fernando Reati (2007), el uso de este tipo de fotografías en los trabajos de posmemoria realizados en Argentina puede explicarse por la voluntad de los familiares de subvertir, con ellas, "el poder regulador del Estado que llevó a cabo los crímenes" (p. 168). En efecto, con esta nueva utilización de la imagen, la función originalmente clasificatoria y reguladora que estas fotos de identidad tuvieron durante la dictadura, se ve paradójicamente anulada por el papel de denuncia que alcanzan en todas estas prácticas.

A partir de este primer montaje Quieto comenzó a realizar, por encargo de otros compañeros de la agrupación H.I.J.O.S. que se encontraban en su misma situación, una serie de composiciones similares. Partiendo siempre de la puesta en escena del cuerpo del hijo sobre la proyección de una o varias imágenes de los padres ausentes, Quieto montó las fotografías siguiendo diferentes estrategias: en unos casos optó por manipular directamente los negativos, es decir, por rallar ligeramente la copia final y simular, así, el estado precario en que se encontraban muchas de las fotografías originales que le facilitaban los hijos de desaparecidos; en otras ocasiones, y sólo cuando disponía de más de una fotografía, recurrió a la técnica del collage, en un intento de aglutinar, en una sola toma, el pobre pero imprescindible álbum fotográfico de las familias (Fig. 2).<sup>4</sup> Como complemento de estas composiciones, Quieto incluyó breves textos en los que, a la manera de un epígrafe, cada hijo fotografiado hacía público algún detalle significativo de su vida o de la de sus padres: su profesión, sus aficiones, el nivel de militancia y las circunstancias de su desaparición, etc.



**Figuras 1 y 2.** Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia (1999- 2001).

Fuente: <http://es.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia>

Con todos estos trabajos Quieto consiguió traspasar la memoria individual de su trágica biografía para apelar a otros álbumes familiares rasgados por el terror totalitario: “Estas fotos las generé yo, pero emergen de un proceso colectivo. Son el resultado de mi historia personal, pero procesada a partir y desde H.I.J.O.S.”, afirmó en una entrevista (S/f, 2008, p. 22). En total realizó treinta y cinco intervenciones, en las que podríamos decir que consiguió, como apunta Florencia Battiti (2007), “subvertir el tiempo, alterar, desde el espacio del arte, el destino que le fue impuesto” (p. 317). En efecto, reuniendo primero en la proyección y luego en el papel fotográfico a hijos y padres que la violencia militar separó drásticamente varias décadas atrás, Quieto plasmó fotográficamente un tiempo que no existía más que en ese preciso instante de reencuentro superpuesto y de diálogo visual entre ambas generaciones. De hecho, en muchos de estos montajes, los hijos se relacionan con la imagen de sus padres como si quisieran abrazarlos, preguntarles sobre lo que pasó, sumergirse en sus pensamientos o, simplemente, participar de la escena -generalmente festiva- que recoge aquella fotografía que ahora ellos no se cansan nunca de observar (Fig. 3).

Si años atrás las Madres de Plaza de Mayo salieron a la calle con las fotografías de sus hijos desaparecidos colgadas del cuello o pegadas a su ropa con agujas, también Quieto opta -aunque por una vía muy diferente- por incorporar estas imágenes de la ausencia en el torso o en el rostro vivo del descendiente. Es ésta la manera más idónea, según ella, para subrayar los lazos de sangre, los legados y las uniones -pero también las divergencias, las rupturas y las distancias- que relacionan y individualizan los rostros y las historias familiares que se esconden detrás de cada composición fotográfica. Además, este juego de superposiciones de tiempos, cuerpos y sentimientos permite a Quieto la posibilidad de humanizar, en este proceso, la figura del desaparecido o, como dice ella, de “sacarle bronce” (S/f, 2008, p. 22). En estas composiciones Quieto no quiere esconder los puntos de sutura y los intersticios de este reencuentro imposible entre ambas generaciones. Por lo tanto, en vez de recurrir al retoque y la manipulación digital de las imágenes, que le permitirían configurar unas composiciones mucho más limpias -pero también mucho más artificiales-, la fotógrafa argentina hace visibles las grietas y el mal estado de conservación de muchas de las fotografías antiguas. Por otra parte, esta precariedad -tanto de la imagen como del recuerdo- queda subrayada también por la inclusión, dentro del mismo marco fotográfico, de cuerpos de diferente tamaño que se superponen a veces bastante abruptamente. En este sentido, y de acuerdo con lo que en relación a esto apunta Amado (2004), podemos decir que «la composición artesanal de los encuadres de Lucila Quieto deja percibir, de modo sutil y desplazado, los materiales que integran la ficción” (p. 56).

Documentos, ficciones, autorretratos imposibles, encuentros pospuestos a un tiempo y un momento -el de la toma fotográfica- que cabalga entre el pasado, el presente y el futuro, las composiciones que integran *Arqueología de la ausencia* pueden leerse, en definitiva, como una especie de expiación afectiva, es decir, como el intento de reparar una ausencia que el régimen totalitario quiso borrar incluso en su forma más abstracta y volátil: la del recuerdo (Fig. 4).



**Figuras 3 y 4.** Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (2001).

Fuente: <http://es.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia>

### 3 CLARA ROSSON E INÉS ULANOVSKY: EXPERIMENTACIÓN Y (POS)MEMORIA

Como Lucila Quieto, también Clara Rosson (Buenos Aires, 1976) encontró en la práctica de la fotografía la manera de rescatar el legado de Osvaldo Oscar Rosson, su padre desaparecido, a quien tampoco llegó a conocer nunca. Las marcas que la ausencia paterna dejó en su infancia y adolescencia sellan las fotografías que integran la primera serie de *Tarde* (o temprano), una colección que se exhibió en Buenos Aires, en el Espacio Ecléctico, en marzo de 2006, con motivo del trigésimo aniversario del Golpe. La muestra está constituida en su mayoría por imágenes que, a diferencia de las composiciones de Quieto, prescinden del papel estelar que los retratos antiguos adquieren en otras manifestaciones artísticas, para centrarse en las grietas, silencios, descentramientos y roturas que cohabitan en el presente de la postdictadura.

En este punto merece la pena hacer un inciso y precisar que no fue hasta que cumplió los seis años de edad que Rosson descubrió, por boca de su madre, el verdadero destino de su padre, esto es, su pasado militante y su posterior desaparición a manos de los militares. Si hasta ese momento de revelación la pequeña vivió sumida en la ignorancia e inocencia de imaginarlo trabajando lejos de casa, después de esta noticia se encontró envuelta por el silencio y la incertidumbre de quien intuye que sobre ciertos asuntos es mejor no preguntar demasiado: “Me costaba entender porqué, si mi papá estaba peleando por algo bueno, había que ocultarlo como a un criminal. No pregunté, solo obedecí. Y así pasaron los años, en silencio. No hablaba con nadie y tampoco preguntaba demasiado. De eso no se habla, por dolor. Y por respeto al dolor del ser querido, no se pregunta”, reconoce la joven fotógrafa (citada en Escardó, 2006).

Teniendo en cuenta su biografía, no es sorprendente que en la primera parte –*Tarde*– de su trabajo, Rosson decida fotografiar ya no tanto personas, sino más bien objetos rotos o sutilmente siniestros –como, por ejemplo, un dibujo infantil un tanto macabro (Fig. 5), una puerta empañada por la humedad o la lluvia, o el espejo de un retrovisor hecho añicos, especie de metáfora de la imposibilidad de los hijos de desaparecidos de reflejarse en el progenitor, borrado de un zarpazo del mapa familiar– y lugares vacíos o apenas habitados por sombras que, como fantasmas, parecen acercarse, amenazantes, al objetivo de la cámara –una cama despojada del cuerpo que justificaría su utilidad y significado, o una escalera borrosa, por la que parece que acabe de bajar corriendo alguien que pretende escapar o esconderse. De hecho, cuando Rosson decide incluir, en el marco de sus composiciones, fotografías extraídas del álbum familiar, lo hace dificultando su lectura, es decir, ya sea mostrando sólo un fragmento de las figuras humanas que las protagonizaron –como, por ejemplo, las piernas inocentes de un niño–, o ya sea enturbiándolas mediante un desenfocado más o menos intenso de las fisonomías (Fig. 6). Únicamente los retratos tomados en el presente de la artista –como el que la muestra a ella misma junto a su hermano (Fig. 7)– se exhiben con toda la precisión y claridad de la que es capaz la técnica de la fotografía. Es como si en ellas Rosson quisiera mostrarse por fin liberada de los celos, los miedos y la desesperanza que ensombrecieron y velaron sus días infantiles, o como si pretendiera subrayar (mediante el cabello, la forma de su rostro, el color y la expresión de su mirada) el parecido o, en definitiva, el vínculo biológico que la une a un padre que nunca pudo ver pero con quien logró reencontrarse a través de este personal y sugerente trabajo fotográfico.

Por otra parte, si bien la primera serie está visiblemente impregnada por el dolor de la pérdida, por la espera inútil y la impotencia provocada por una desaparición incomprensible, la segunda serie –(temprano)– se caracteriza, tal y como bien sugiere su propio título, por su clara mirada hacia adelante y está teñida, en consecuencia, por una luz marcadamente más optimista y





Figuras 5, 6 y 7. Clara Rosson, *Tarde (o temprano)* (2006).  
Fuente: [www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/clara\\_rosson/critica.html](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/clara_rosson/critica.html)

esperanzadora –aunque no por ello definitiva– que la que habitaba en *Tarde*. Conformada por veinticuatro fotografías que Rosson realizó a su familia paterna, la serie conserva el blanco y negro de la anterior pero se olvida ya definitivamente de los álbumes antiguos o, dicho de otro modo, de las fotografías robadas a la Historia. Así, su abuela Antonia, su tía Lili, su prima Dani y las hijas de ésta, Julieta y Catalina, son capturadas por un objetivo que a la vez registra la celebración, espontaneidad y cotidianidad del día a día de estas cuatro generaciones de mujeres. Y es precisamente en el retrato de esta comunión tejida con los lazos de la filiación y la genealogía –una comunión construida no solo en el pasado, sino, sobre todo, en el presente y en su proyección hacia el futuro–, que Rosson logra exorcizar los fantasmas que habitaron sus años de infancia y primera juventud.

Perteneciente a la misma generación que *Quieto* y Rosson, la infancia de Inés Ulanovsky (Buenos Aires, 1977) no estuvo marcada por la desaparición pero sí por el exilio. De hecho, sus primeros seis años de vida transcurrieron en México, a donde huyeron sus padres escapando de la dictadura. Fue este un acontecimiento que condicionaría su modo de entender y aproximarse a ese trágico capítulo de la historia de Argentina, una época por la que siempre se interesó y por la que sintió una especial curiosidad, sobre todo en lo que a la figura del desaparecido se refiere. “Cuando yo era muy chica, las fotos de los desaparecidos me atraían misteriosamente. Cada vez que las miraba en alguna marcha de protesta, tenía la sensación de que ellos no estaban muertos. Que observaban todo desde sus propias fotos. Nos miraban”, reconoce en la nota que acompaña su trabajo, visible en la galería virtual del Ministerio de Educación (Ulanovsky, 2006).<sup>5</sup> Fue justamente a raíz de este interés por la imagen y las connotaciones del desaparecido, que Ulanovsky, por entonces editora fotográfica de Suplementos del diario Clarín, inició una profusa labor de investigación que finalmente desembocaría en su trabajo fotográfico, *Fotos tuyas* (2000-2001).

*Fotos tuyas* está conformada por nueve series, que a su vez incluyen notas y cartas escritas a mano por familiares de desaparecidos, retratos de éstos tomados por Ulanovsky y fotografías antiguas provenientes de documentos de identidad y álbumes de familia. De este modo, la

propuesta de Ulanovsky pretende rastrear las historias de estos padres, madres, sobrinos, hermanos, hijos y nietos de desaparecidos que, como en el caso de los hijos fotografiados por Quieto, no sólo guardan como oro en paño las pocas instantáneas que pudieron conservar de un pasado feliz, sino que la mayor parte de ellos opta por retratarse junto a ellas para convertirlas, así, en pruebas irrefutables de una vida y un destino usurpados por la violencia y el terrorismo de Estado. Así pues, y aunque desde un lugar distinto del que pudiera ocupar Rosson o Quieto –en tanto que hijas de desaparecidos–, Ulanovsky enfoca su objetivo fotográfico al retrato de la extraordinaria, emotiva e intensa relación que los familiares de los desaparecidos mantienen, todavía hoy, con unas fotografías de sus seres queridos que, en muchos casos, son ciertamente escasas.

La estructura que Ulanovsky elige para sustentar estas nueve narraciones escritas y visuales se repite prácticamente del mismo modo en cada una de ellas. Cada serie está encabezada por una breve reseña que señala los nombres y apellidos de los desaparecidos y cuándo y con qué edad fueron secuestrados, así como por una especie de nota escrita por el familiar protagonista de la historia, en la que describe su vínculo con el desaparecido, los sentimientos que esa pérdida irremplazable le provoca, así como la fecha y las circunstancias de su desaparición: “El dolor que sentimos por haberlo perdido es muy intenso. Lo busco constantemente. Aún hoy”, reconoce Alicia, cuyo hermano, Mario Alberto Gershanik, fue asesinado por los militares el 10 de abril de 1975. “Desde que desapareció mi hermana su ausencia lo abarca todo y me acompaña”, escribe Silvia Lennie. “Todavía lo extraño”, se duele Virginia Croatto, a cuyo padre asesinaron en 1979. “A veces creo que me mira desde lejos. Por eso, aún muerta, lo seguiría buscando”, anota otra de las protagonistas de Fotos tuyas, María, hija de Mario Eduardo Bordesio, desaparecido en septiembre de 1977.

Mediante esta inclusión de la voz, hecha escritura, del familiar en la serie fotográfica, podría decirse que Fotos tuyas se aproximaría al entramado lingüístico-visual tan característico del trabajo fotográfico de Jeffrey Wolin, concretamente su *Written in Memory: Portraits of the Holocaust*, o incluso, y pese a pertenecer a ámbitos artísticos distintos, a la obra literaria de W. G. Sebald. Sin embargo, si bien Ulanovsky, como Wolin y Sebald, hace de la palabra una fotografía y, al mismo tiempo, hace hablar a las imágenes –creando, así, una sugerente combinación de registros y lenguajes– en este caso ella opta por no inmiscuirse –ni como protagonista, ni como oyente, ni como espectadora– de un modo tan directo en los relatos que retrata, como sí hicieron, mediante la utilización de la primera persona como instancia enunciativa, el artista y el escritor anteriormente citados, o mediante la técnica del autorretrato Quieto y Rosson. Ello no significa, sin embargo, que Ulanovsky realice una lectura fría o desapegada de todas esas historias, sino todo lo contrario: la luz, generalmente tenue y suave, de los retratos, así como los escenarios en los que éstos son tomados –casi siempre los hogares mismos de los familiares– dotan a este ensayo fotográfico sobre las huellas de los desaparecidos de una intimidad y calidez realmente notables.

Siguiendo con el esqueleto que estructura cada una de las series, capítulos o «historias de vida» interrumpidas por la muerte que conforman Fotos tuyas, cabe decir que a las declaraciones de los familiares de desaparecidos –declaraciones, todas ellas, escritas siempre a mano, en primera persona y sobre una hoja de papel de un blanco impoluto–, le siguen entre una y cinco fotografías en color que muestran al familiar posando ante la cámara, ya sea en solitario (Fig. 8), ya sea delante o detrás de las imágenes del desaparecido –que muchas veces se encuentran cuidadosamente enmarcadas (Fig. 9)–, o ya sea junto a su “nueva familia” –constituida en

algún caso por un animal de compañía y en otro por una recién nacida generación. En estas instantáneas, por tanto, y de modo parecido al trabajo de Quieto o al de Julio Pantoja,<sup>6</sup> Ulanovsky consigue crear fotografías ‘imposibles’ en las que tiene lugar, dentro de un marco impregnado por una “rara mezcla de alegría y tristeza” (Durán, 2006, p. 140), el tan soñado reencuentro entre el familiar y el desaparecido, representado éste metonímicamente por su retrato, que lo conserva fantasmalmente en un presente eterno. En algunas de estas series, por el contrario, Ulanovsky opta o bien por retratar la ausencia en su estado puro, borrando del interior del marco fotográfico toda presencia humana y colocando en su lugar paisajes u objetos que, como las dos sillas vacías de la primera serie, parecen simbolizar la espera y el duelo, o bien por cederle todo el protagonismo a esas fotografías antiguas que tanto interés despertaron en ella siendo niña y que ahora decide retratar dispuestas sobre una mesa, amontonadas en cajas o maletas, u ordenadas en las páginas de un álbum de familia (Fig. 10).



**Figuras 8, 9 y 10.** Inés Ulanovsky, *Fotos Tuyas* (2000-2001). 50 x 70 cm.

Fuente: [www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines\\_ulanovsky/comentario.html](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines_ulanovsky/comentario.html)

Exploración del duelo y del recuerdo, pero también del valor y la esencia misma de la fotografía, *Fotos tuyas* no solo pone sobre el papel fotográfico la inexorabilidad del paso del tiempo, la presencia-ausencia de los desaparecidos o la necesidad que sienten los familiares que siguen esperándoles de evocarlos una y otra vez desde la contemplación de sus rostros amarillentos, sino que contribuye a rescatar una muestra heterogénea de los millares de historias marcadas por la violencia y el terror. Es precisamente de este modo como Ulanovsky entiende su labor fotográfica, esto es, como un trabajo de recuperación gracias al cual una simple fotografía de identidad o un retrato proveniente de un “desprevenido álbum de familia” puede llegar a convertirse en algo más: “ahora son pruebas, son símbolos, son historia”, declara en la contraportada del catálogo de la muestra (Ulanovsky, 2006).<sup>7</sup>

#### 4 CONCLUSIONES

Hablar de la memoria sobre la dictadura labrada por quienes integran lo que se conoce como ‘segunda generación’ es tener presente manifestaciones artísticas, políticas, culturales y comunicativas de muy diversa naturaleza. Tanto si abarcan el terreno de la expresión audiovisual, como si incurrir estrictamente en el campo de la fotografía, lo cierto es que gran parte de estas producciones de (post) memoria se articulan alrededor de un punto de vista claramente subjetivo, de un trabajo de duelo de un sector de la población marcado por la orfandad y la falta de respuestas. Es precisamente desde este presente que debemos entender las obras a las que nos hemos referido en este artículo, ya que es desde esta particular situación de quienes las

firman que se lleva a cabo una triple tarea: de denuncia ante la impunidad, de homenaje -pero también de confrontación y de distancia- hacia las víctimas y los supervivientes de la dictadura y, finalmente, de búsqueda identitaria de unos orígenes sesgados por el terror totalitario.

Huyendo de las representaciones realistas que abundan en la ficción cinematográfica, en el reportaje televisivo y en el periodismo gráfico, la relevancia de los tres proyectos que han captado nuestra atención a lo largo de estas páginas se explica porque en todos ellos se pone de relieve los vacíos y los obstáculos que inevitablemente vuelven opaca toda transmisión de experiencias y conocimientos. Asimismo, tanto en *Arqueología de la ausencia*, como en *Tarde* (o temprano), como, finalmente, en *Fotos tuyas*, la fotografía (y especialmente la familiar) es utilizada como un vehículo privilegiado para fortalecer, definir y asentar una identidad marcada por un capítulo histórico anterior a la constitución de la misma. La imagen, así, viene reivindicada frente a quienes la consideran, como señala Rancière, “no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad” (2008, p. 85). Las fotografías, y en estos tres casos aquellas extraídas del álbum de familia, devienen artefactos políticos con los que denunciar un presente todavía marcado por la impunidad y la injusticia. En este sentido, ya sea desde la experiencia personal de la pérdida –como sería la situación de Quieto o de Rosson–, o desde la necesidad generacional de indagar en ese pasado común –como sería el caso de Ulanovsky– en estas tres instalaciones el acto fotográfico aún en sí mismo lo personal con lo colectivo, lo público con lo doméstico, la denuncia con el duelo, lo factual con lo ficticio y, en definitiva, la dimensión estética –tan relevante en los trabajos de la posmemoria, generadores de nuevas formas de expresión– con la dimensión ética que todo intento por representar el pasado necesita para posibilitar el tan necesario y fructífero diálogo entre generaciones.

## Bibliografía

---

**Amado, A.** (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En A. Amado y N. Domínguez (Eds.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 45-82). Buenos Aires: Paidós.

---- (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En A. Andújar, D. D'Antonio y N. Domínguez (Eds.), *Historia, género y política en los 70'* (pp. 221-240). Buenos Aires: Feminaria Editora.

**Battiti, F.** (2007). Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura. En S. Lorenzano y R. Buchenhorst (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 309-321). Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana.

**Carvajal, F. y Noriega, F.** (2012). Enunciar la ausencia. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 109-116). Madrid: MNCARS.

**Durán, V.** (2006). Fotografías y desaparecidos: Ausencias presentes. *Cuadernos de Antropología Social*, 24, 131-144.

**Escardó, J.** (2006). *Hijos, fotos y legados. A treinta años del golpe*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Recuperado el 6 de junio de 2015 de [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos\\_fotos\\_y\\_legados/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos_fotos_y_legados/)

**Guelerman, S.** (Comp.). (2001). *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma.

**Hirsch, M.** (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard UP.

**Hirsch, M. y Spitzer, L.** (2006). What's Wrong with These Picture? Archival Photographs in Contemporary Narratives. *Journal of Modern Jewish Studies*. 5 (2), 229-252.

**Jelin, E. y Longoni, A.** (Comps.). (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council.

**Reati, F.** (2007). El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos. En Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 159-170). Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana.

**Rancière, J.** (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

**Richard, N.** (1998). La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales. En N. Richard (Comp.), *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (pp. 28-50). Chile: Cuarto Propio.

S/f. (2008). Nada se pierde. Lucila Quieto. *MU. El periódico de lavaca*, 21 (Año 2), 22-23.

**Ulanovsky, I.** (2006). *Fotos tuyas*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura.

## NOTAS

1. En Argentina se conoce con el nombre de *escrache* la práctica urbana consistente en localizar a los represores de la dictadura que a día de hoy siguen impunes, rastrear sus datos personales y fotografiarlos para denunciar después públicamente los crímenes que cometieron en el pasado. Esta práctica fue gestada en 1995 por la agrupación H.I.J.O.S.
2. En el ámbito cinematográfico, destacan documentales como *(h) historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) o *M* (Nicolás Prividera, 2007), todos ellos dirigidos por hijos de desaparecidos. En literatura, cabe mencionar *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2008), *Los topos* (Félix Bruzzone, 2008) o *El espíritu de mis padres* (Patricio Pron, 2011). Por lo que respecta a los estudios críticos y académicos realizados sobre la memoria y la posmemoria de la dictadura militar argentina, sobresalen las compilaciones de Sergio J. Guelerman (2001), Ana Amado y Nora Domínguez (2004), Elizabeth Jelin y Ana Longoni (2005), y Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (2007).
3. Se conoce por ‘el Siluetazo’ la acción política y estética surgida por iniciativa de la asociación Madres de Plaza de Mayo en 1983 y que consistió en dibujar y recortar en las calles de Buenos Aires cientos de siluetas blancas a escala humana que simbolizaban los 30.000 desaparecidos durante la dictadura.
4. Los motivos que explican esta escasa conservación de fotografías y documentos personales de los desaparecidos por parte de los familiares es doble: o bien este tipo de documentos fueron requisados y destruidos por los militares cuando allanaban los hogares de los que ellos consideraban sospechosos, con el fin de borrar completamente la identidad de los secuestrados, o bien, como señala Estela Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, muchos de los militantes de izquierda que entraban en la clandestinidad, queriendo “proteger a la familia”, se anticipaban a los militares y “destruían mucho material para evitar que si las fuerzas de seguridad secuestraban fotografías, pudieran estar señalando personas” (Reati, 2007, p. 168).
5. *Fotos tuyas* también está disponible en la galería virtual Zonazero (<http://www.zonezero.com>). En este espacio, las fotografías vienen complementadas por las voces de los familiares de desaparecidos, que leen las notas que ellos mismos han escrito y que forman parte de las nueve series fotográficas.
6. Pese a no considerarse estrictamente un ‘hijo de la dictadura’, es necesario tener en cuenta en este punto el proyecto de Julio Pantoja (Jujuy, 1961). En primer lugar porque su autor forma parte de una generación que, si bien dispone de recuerdos ya formados de esos años negros, por edad no pudo participar activamente —ni a favor ni en contra— de lo que aconteció en el transcurso de los mismos. Y en segundo lugar porque su ensayo *Los Hijos. Tucumán, veinte años después*, se centra, como el trabajo de Quieto, en los hijos de desaparecidos y en la relación que éstos mantienen con las fotografías que pudieron conservar de sus progenitores. Compuesto por treinta y ocho retratos de hijos de desaparecidos en Tucumán, realizados en blanco y negro entre 1996 y 2001 y en lugares vinculados con la biografía y los recuerdos más íntimos del fotografiado (la casa de los abuelos, el patio de la escuela, el cuarto de la adolescencia...) en más de una decena

de ellos los hijos aparecen sosteniendo una o varias imágenes de sus padres. Así, como Quieto y como Rosson, Pantoja logra, tal y como él reconoce en el texto que escribió para presentar esta obra, “incorporar a la metaimagen como elemento conceptual protagónico, o dicho de otro modo incluir a la fotografía dentro de la fotografía, y de este modo tener en mis fotos esos vínculos de dos generaciones que al mismo tiempo representan a una sola persona en el parecido de los rasgos fisonómicos, y hasta en peinados y pósters del Che Guevara adornando los rincones” (véase <http://www.juliopantoja.com.ar>).

7. En este sentido, es significativo el hecho de que, después de realizar *Fotos tuyas*, Ulanovsky aceptara coordinar, entre 2003 y 2006, el departamento de fotografía del Archivo Biográfico familiar de Abuelas de Plaza de Mayo. Tal y como la propia artista nos reconoció en un correo electrónico enviado el 9 de febrero de 2009, la experiencia de realizar *Fotos tuyas* le resultó enormemente provechosa para desempeñar luego su trabajo en Abuelas, que consistía en registrar los archivos personales de familiares y amigos de desaparecidos para que, cuando llegara el momento en que un nieto recuperado quisiera conocer más a fondo sus orígenes, dispusiera de una carpeta con toda la información –fotografías, cartas, diarios, etc.– relativa a sus progenitores. Es interesante señalar aquí cómo en esta tarea archivística el ‘gesto artístico’ que marca su obra fotográfica se transforma –o al menos convive– con lo pragmático, con el compromiso y la implicación social.