



Las imágenes y las cosas en las post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros

por Edoardo Balletta

RESUMEN: El presente ensayo se propone indagar la representación de los objetos en la fotografía y las artes visuales argentinas de la pos-dictadura. A partir de la reflexión del filósofo italiano Remo Bodei sobre la diferencia entre el objeto y la cosa, sostenemos que dicha oposición sirve, como marco teórico, para profundizar el análisis de las representaciones visuales de los objetos y comprender la aparente paradoja que dichas imágenes encubren: una visualidad que vive de la relación mutua con la palabra. Se analizan las obras de algunos de los más destacados fotógrafos y artistas de la pos-dictadura como Marcelo Brodsky, Fernando Gutiérrez, Paula Luttringer, Helen Zout, Gabriela Bettini, Inés Ulanovsky, Julio Pantoja, Martín Kovensky, Omar Estela et al.

ABSTRACT: This essay aims to investigate the representation of objects in post-dictatorship photography and Argentine visual arts. Based on the thought of the Italian philosopher Remo Bodei about the difference between 'object' and 'thing', we maintain that this opposition serves, as a theoretical framework, to deepen the analysis of the visual representations of objects and to understand the apparent paradox that these images conceal: a visuality that works only in mutual interdependence of the language. The works of some of the most outstanding post-dictatorship photographers and artists are analyzed: Marcelo Brodsky, Fernando Gutiérrez, Paula Luttringer, Helen Zout, Gabriela Bettini, Inés Ulanovsky, Julio Pantoja, Martín Kovensky, Omar Estela et al.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680



PALABRAS CLAVE: fotografía; artes visuales; pos-dictadura; memoria; objetos

KEY WORDS: photography; visual arts; post-dictatorship; memory; object

Las cosas no son sólo cosas; llevan huellas humanas, son nuestra prolongación. Los objetos que nos acompañan desde hace tiempo son fieles, en su modalidad modesta y leal, como los animales o las plantas que nos rodean. Cada uno tiene una historia y un significado mezclado con los de las personas que los han utilizado y amado. Juntos, objetos y personas forman una especie de unidad que sólo se puede desmembrar a duras penas.
(Flem 42)

Objetos anónimos, sin sentido ni historia para nadie que no fuera su dueño ausente, quizá también anónimo. El silencio de hielo, como el que sobreviene después de las catástrofes. La exhibición obscena del mundo cotidiano de cada uno...
(Pastoriza 42)

En un ensayo publicado hace algunos años (Balletta) había intentado un primer acercamiento al imaginario visual argentino de la pos-dictadura, trazando una micro-cartografía en que destacaba la existencia de un archivo virtual y proponía una lectura a partir de unos paradigmas de representación cuya persistencia en los ensayos fotográficos me parecía significativa. Del archivo formarían parte todas aquellas imágenes que durante la dictadura y en los años inmediatamente sucesivos habían adquirido una visibilidad pública y cuyos fines predominantes no eran estéticos. Destacaba tres tipos de imágenes de archivo: las fotos personales (foto-carnets), las fotos institucionales tomadas al interior de los campos durante la dictadura (las fotos de Víctor Bastera sacadas de la ESMA) y las fotos institucionales tomadas después de la



dictadura (fotos de la CONADEP).¹ A estos tres grupos habría que añadir las fotos del *Siluetazo* (Longoni, *et al.*). Al observar este *corpus* me pareció evidente que, lo que había definido archivo, podía proporcionar, consciente o inconscientemente, a los fotógrafos de la pos-dictadura ciertas modalidades o *paradigmas* de representación: la ausencia (a partir del *Siluetazo*), el resto (fotos de la CONADEP) y el objeto (foto-carnets).

Reviso aquellas imágenes y me doy cuenta de que, si bien abundan cuerpos – de familiares hoy, y de militantes en los '70 – las fotos están repletas de objetos. Autos, zapatos, aviones: fotos a las que, a pesar de haber *catalogado* en mi tanteo cartográfico, no le había dado suficiente atención.

LAS COSAS – Y NO “LOS OBJETOS”

En un afán taxonómico, los cuerpos me hablaban, me movían y conmovían, reivindicaban una presencia en el espacio político (los cuerpos de familiares) y una ausencia (las fotos de desaparecidos). Los objetos, en cambio, permanecían mudos. Mudos no, pero casi transparentes en su evidencia. Comprendía que eran simulacros, pero había un plus de significación que se me escapaba o que no busqué. A esa transparencia muda se refiere Remo Bodei hablando de “obviedad”:

Para captar el valor de las cosas en su complejidad y exfoliar sus estratos de sentido, ya no es necesario confiar sólo en la fantasía: hay que suspender su obviedad, descubrir su capacidad para suministrar un excedente de significados que ni siquiera el acostumbramiento, la ignorancia, la incuria, la frecuente desnutrición intelectual y afectiva de los individuos, logran eliminar del todo (Bodei 50).²

Tras reconstruir la etimología de la palabra “cosa”, el filósofo italiano, evidencia la ‘relacionalidad’ de la “cosa” frente al puro “objeto”:

La cosa no es el objeto, el obstáculo indeterminado que tengo frente a mí y que debo abatir o eludir, sino un *nudo de relaciones* en que me siento y estoy implicado, y del que no quiero tener el control exclusivo (33, *subrayado nuestro*).

La imposibilidad de pensar “objetos” y “cosas” en relación sinonímica se debería a esto: primero, las “cosas” no son sólo los “objetos”³ y, secundariamente, siempre tienen una dimensión pública, relacional, al lado de su carácter instrumental, “restablecen las conexiones entre los diversos segmentos de nuestra historia individual y colectiva,

¹ Sobre las fotos de Basterra puede verse García y Longoni; sobre las fotos del *Nunca Más*, Crenzel.

² Cabe añadir que para Bodei uno de los lugares privilegiados en que esta “excedencia de significado” se hace real sería el arte (Bodei 114).

³ Escribe Bodei: “El significado de ‘cosa’ es más amplio que el de ‘objeto’, ya que comprende también a personas o ideales y, más en general, a todo lo que importa o aquello por lo que se tiene mucho interés” (35).



salvar las cosas de la insignificancia significa comprendernos mejor a nosotros mismos" (86) y, en situaciones de duelo, pueden actuar como "objetos sustitutos".⁴

He aquí –creo– un punto fundamental para nuestro discurso: la relacionalidad de las cosas produce comunicación, comunidad y, por ende, memoria. Siempre Bodei, refiriéndose al libro de Lydia Flem citado en epígrafe, habla de "objetos huérfanos" (35) que al ser recuperados por nuevos dueños se convierten en "eslabones de continuidad entre las generaciones" (43), materializaciones de una memoria intergeneracional.⁵

PERTENENCIAS

En este marco general –y recordando las palabras de Flem– las fotos, en tanto artefactos estéticos, permiten "suspender la obviedad" de los objetos y ofrecernos una visión distinta. Muchos ensayos fotográficos e instalaciones giran, en primer lugar, alrededor de la *enumeración caótica*: son a menudo cosas encontradas cuyo plus de significación reside en la relación que el fotógrafo y/o el dueño establece (o ha tenido) con ellas.

La serie "Exilios" en *Nexo* de Marcelo Brodsky (2001), se compone de varias fotos sacadas en los años españoles del autor y se trata, en gran medida, de retratos y autorretratos. Hay en cambio dos tomas que bien pueden ilustrar lo que estamos tratando de mostrar. En la primera ("Las llaves", Barcelona, 1979) se ven dos manos cuyas palmas contienen un llavero con muchas llaves; la segunda en cambio es un autorretrato con el sujeto en el interior de una cabina telefónica ("El Teléfono", Barcelona, 1981). En ambos casos, con una operación típica en la producción de Brodsky, la fotografía dialoga con un texto y funciona, para el observador, como disparador para ese salto del objeto a la cosa:

Como los judíos expulsados de Sefarad, que llevaron consigo la llave de su casa y la guardaron durante quinientos años, nuestras llaves vinieron con nosotros en maletas y bolsillos. Llaves de casas allanadas, destruidas, violadas...compartiendo el mismo llavero con las nuevas, que abrieron otras puertas y nos permitieron construir otra vez un hogar quizá definitivo, quizá pasajero (Brodsky, *Nexo* 27).

Es como si el autor, volviera a observar su foto y reflexionara sobre ella y las razones de la toma: un objeto insignificante, aunque ya lleno de simbolismos, se carga de una dimensión afectiva, entra en una historia, establece relaciones, se hace comunicable, al igual que la segunda foto en donde el fotógrafo aparece en una impersonal cabina de teléfono cuyo explícito valor de uso (permitir la comunicación entre personas lejanas) es releído a partir de una vivencia a la vez personal y colectiva:

⁴ La referencia es el conocido ensayo de Freud *Duelo y Melancolía* (1917); ver al respecto Bodei (38).

⁵ Sobre este punto ver especialmente Hirsch 1997 e 1999 e 2008.



Este autorretrato [...] corresponde a un momento de *nuestro* exilio español. Todos teníamos necesidad urgente de hablar por teléfono con la Argentina [...] Se usaban todo tipo de artilugios para conseguir hablar gratis [...] Hablando por medio de uno de estos sistemas en una de esas cabinas, me enteré de que mi hermano había sido secuestrado por los Grupos de Tareas en su casa de la provincia de Buenos Aires. Era agosto de 1979 y él tenía veintidós años. Nunca más volví a verlo (32).

La imagen presenta una cosa cuyo significado es reinterpretado desde un futuro en lo personal (la desaparición del hermano) y al mismo tiempo indica un yo colectivo (“nuestro”, los verbos en 3 plural etc.). Estos comentarios a las fotos son uno de los elementos más centrales de la poética de Brodsky, tal como lo advierte Huysen en el prólogo al libro:

Los textos eran bastante lacónicos, reticentes, pero les añadían a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal. Como si la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabras (Huysen, *Arte* 7).

Lejos de constituir un límite, esa relación estrecha que notamos en la obra de Brodsky entre palabra e imagen, hay que considerarla como “mutuamente constitutiva” (Huysen, *Prólogo* 17). Leyendas y textos breves –de hecho– funcionan en sus ensayos destacando cierta esencia *epifánica* de la fotografía que el propio Brodsky explicita hablando del carácter “anticipatorio que se esconde en cada fotografía” (Brodsky, *Nexo* 36).

Esta misma atracción por las cosas que destacamos en aquellas primeras fotos del exilio del autor, volvemos a encontrarla a lo largo de su obra. En la instalación “El pañol” (1999; Brodsky, *Nexo* 38) Brodsky reconstruye uno de los espacios de la ESMA en donde se almacenaban las pertenencias de los secuestrados: cámaras de fotos, máquinas de escribir, libros, heladeras se encuentran amontonados al azar. Como nota Seligamnn-Silva, este depósito comunica al observador la desolación de un “archivo-cemitério, onde de cada objeto emana tanto a vida de quem os possuiu, como a violência a que estas pessoas foram submetidas” (327). Este, de hecho, parece ser el interrogante que motivó la instalación:

¿Qué fue de estos objetos, tras pasar por el pañol? Desaparecieron, como sus auténticos dueños. Fueron a parar a casas que tal vez ignoraban su origen, fueron utilizados hasta su desgaste, tuvieron una vida sustituta, fueron adoptados, se convirtieron tal vez en un regalo para la mujer del torturador... (Brodsky, *Nexo* 39).

Si la desaparición puede considerarse como una “catástrofe del sentido” (Gatti), el discurso de Brodsky apela a una restauración del significado a partir de las cosas. Ese mismo intento vuelve en otras obras del mismo autor como en la serie “Los archivos” (2001) en donde la mirada del fotógrafo se concentra en los legajos de los archivos del juicio a las juntas militares: *habeas corpus*, reclamos diplomáticos, expedientes



amontonados sin sentido ya que “terminaron sin respuesta en los juzgados” (Brodsky, *Nexo* 59) readquieran su fuerza comunicativa en el mismo acto de ser fotografiados. Acá el famoso interrogante de Barthes –“por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, ¿y no otro?” (34)– demuestra todo su carácter paradójico: “Una foto es siempre invisible. No es a ella a quien vemos” (34). Como objetos fotografiados estos legajos no tienen sentido (¿por qué no otros?) pero lo que no se ve es lo que cuenta: detrás del papel amarillento y comido, detrás de estas cosas en ruina se restablecen relaciones, se indican pistas, se nombran los desaparecidos y los represores.

La ruina, el papel oxidado y lacerado juegan un papel fundamental también en otra obra de Brodsky, la instalación “Los condenados de la tierra” (1999), donde se exponen cuatro libros en el interior de unas cajas llenas de tierra. Los libros, enterrados por Nélide Valdez y Oscar Elissamburu en 1976 por miedo, vuelven a la luz desenterrados por sus propios hijos en 1994 en una curiosa “búsqueda del tesoro”.⁶ Estos libros en ruina, comidos por el tiempo son un testimonio, aunque fragmentario (Fortuny, *Memorias* 123), porque pueden re-componer un conjunto de relaciones que se pretendió borrar: los cuatro libros, aunque la palabra escrita en las hojas resulte ilegible, están ahí para significar afectivamente la experiencia de una generación militante y transmitir esas vivencias a la generación siguiente: “al transformarse en cosa tras un largo interregno de olvido, el objeto manifiesta tanto las huellas de los procesos naturales y sociales que lo han producido como las ideas, prejuicios, inclinaciones y gustos de toda una sociedad” (Bodei 50).

En el mismo caudal que abre Brodsky con los trabajos que acabamos de comentar, hay que mencionar por lo menos dos otros ensayos fotográficos: “Cosas al río” de Fernando Gutiérrez (2008-2010) y “Cosas desenterradas” (2012) de Paula Luttringer. Como deja imaginar el título ambas obras construyen un catálogo de artefactos en que la cosa funciona como símbolo o sinécdoque del proceso de memoria. Si comparamos las tres series es interesante notar la relación que establecen con la cuestión de lo auténtico y/o verosímil. Brodsky en “El pañol”, como él mismo declara en las notas, reconstruye un depósito no con objetos auténticos sino con “otros similares, de la misma época” (39); Gutiérrez, no da informaciones al respecto, pero, según lo que podemos inferir, recoge objetos cualesquiera encontrados en las orillas del río de la Plata; Luttringer, finalmente, retrata cosas rescatadas en los CCD, es decir “auténticas”. Este detalle, creo, nos permite destacar dos elementos interesantes en relación con la fotografía memorial y en general con una supuesta “fuerza probatoria” de la fotografía misma. Más allá de las declaraciones – o falta de – de los artistas, si nos quedamos en el plano de lo visual, no tenemos ninguna marca para distinguir lo auténtico de lo falso. El observador puede reconstruir la historia de estos objetos que se tornan cosas sólo gracias a un imaginario compartido (es decir una memoria colectiva). La excedencia de

⁶ En *Nexo*, así como en la instalación se expone la carta manuscrita de Nélide Valdez que cuenta la historia de estos libros (Brodsky, *Nexo* 79).



significado de que nos habla Bodei se da en el acto del imaginar⁷ más que en el del saber, es el *epoche* husserliana tal como la interpreta el filósofo italiano: “la puesta entre paréntesis de la actitud natural, que modifica no el objeto, sino nuestro modo de considerarlo, e invita a reconquistar el estupor y la inocencia de la mirada” (Bodei 55). Lo siniestro que aflora de estas imágenes no procede, necesariamente, del *ha sido* barthesiano sino del *pudo haber sido* y eso basta para que el observador ponga “entre paréntesis” lo real/auténtico y se comprometa con la cosa, se involucre en un proceso de relaciones que, si fragmentarias, pueden de todas formas volver a empezara a tejer una memoria. De hecho, si algunas imágenes pueden resultar en cierto sentido más abrumadoras que otras –las de Gutiérrez y de Luttringer frente a la instalación de Brodsky, por ejemplo– no lo son por ser más “auténticas” sino porque muestran visualmente de forma más clara su esencia de ruina: carácter que les es dado por las circunstancias de su existencia (cosas rescatadas del río o desenterradas) y no por ser, necesariamente, una marca del genocidio. Sobre este punto, efectivamente, reflexiona Paula Luttringer en una entrevista de 2011:

En *El lamento de los muros* hay alguna foto que no es de un centro de detención. Y yo nunca dije cuál es, ni me interesa decirlo. Fue una manera de decir: poco importa que yo fotografíe adentro o afuera de un centro clandestino de detención. Porque del centro de detención yo estoy todavía adentro (en Fortuny, *Imágenes* 18).

Lo que indirectamente subraya Luttringer es el poder de la mirada frente a la (supuesta) objetividad de lo auténtico. Y esta potencia es la misma que destacamos en la obra de Brodsky cuando observa (y comenta) las fotos o de Gutiérrez cuando reconstruye un relato de “secuestro-cautiverio-desaparición” en *Treintamil* (1996).

Desde una perspectiva semejante puede leerse también la obra de algunos artistas de segunda generación como Gabriela Bettini. El trabajo de la artista hispano-argentina, quizás por razones generacionales y de vivencias distintas, no se concentra tanto en el desvelamiento siniestro y abrumador de Brodsky, Gutiérrez o Luttringer, sino más bien en el cuidado amoroso por las cosas recuperadas. Acá tampoco la partida se juega en el plano de lo auténtico –versus lo verosímil– sino, otra vez, en aquel de la mirada. En la instalación “Cuarto y Mitad” (2005), Bettini recrea objetos cotidianos (sillas, muebles, libros, hojas, documentos) partidos simétricamente a la mitad que se completan sólo gracias a un espejo; en “Algunas de aquellas historias” (2010) reconstruye los espacios de la casa de la bisabuela desaparecida a partir de fotos con pinturas al óleo de grandes dimensiones que, gracias al color sepia y al detallismo de la artista, fingen ser objetos auténticos. Finalmente, en “La casa despojada” (2011) cumple un acto de *justicia poética*: el título remite a una casa de campo de su familia que en 1977 fue allanada y acribillada por el ejercito. Ahí Bettini abre “puertas y ventanas y

⁷ Seligmann-Silva habla acertadamente de “imagem-ação”.



vist[e] sus paredes con dibujos. Se trata de una intervención efímera sobre los muros acribillados, en un intento por devolverle al lugar cierta calidez y un sentido de hogar” (Bettini, *Casa*).⁸ Las cosas, en Bettini, pueden por lo tanto servir para hacer patente el quiebre de la identidad en condiciones de exilio (“Cuarto y mitad”) o colaborar, en sentido contrario, a un proceso de reparación y sanación del sujeto y de la memoria. En “Algunas de aquellas historias” el detallismo de los óleos rescata el pasado del olvido gracias al gesto amoroso de cuidado de la artista que pinta el hogar de la bisabuela en que hoy hay anónimas oficinas. El mismo gesto amoroso lo encontramos en “La casa despojada”: ahí la artista crea simulacros de cosas sobre empapelados de pared para volver a amueblar el hogar familiar víctima del pillaje de los militares (¿cuántos de aquellos objetos habrán terminado en un pañol?).

SÍMBOLOS

Si, por un lado, las cosas sobre las que reflexionamos hasta ahora se ponen en una relación de continuidad con el sujeto (exiliado, secuestrado, desaparecido), otros objetos funcionan en dirección contraria, como símbolos siniestros de la dictadura.⁹ Entre estos Fortuny destaca aviones, edificios y el Ford Falcon, el auto símbolo de los allanamientos y secuestros ilegales. Sobre este último elemento voy a detenerme ya que creo permite evidenciar algunos elementos interesantes del discurso memorial en relación con las cosas.

Fernando Gutiérrez reproduce el Falcon en la serie “Secuela” en 2001. Se trata de 16 tomas de autos de este modelo aparentemente aparcadas en calles desiertas. La mayoría de las fotos están en blanco y negro a parte tres que, en cambio, son de un azul policial. Todas tienen marcas del paso del tiempo, choques, óxido, rayas, despintaduras. La afectividad de la cosa se muestra acá, evidentemente, a partir de la sensación de terror que mana del conjunto. Entre la repetición (la serie) y la variación (blanco y negro/color) se entabla una tensión aurática que pone el acento entre lo cotidiano –el coche como objeto indistinto– y la memoria –el Falcon como símbolo de muerte–. El título, expresamente ambiguo juega sobre dos planos, la secuela como repetición y como huella y consecuencia de un trauma: “Una especie de bombardeo, como un martillazo que golpea tuc, tuc, tuc... una y otra vez en el mismo lugar” (Gutiérrez en Fortuny, *Memorias* 63). En dirección visualmente opuesta a Gutiérrez trabaja Helen Zout en “Ford Falcon incendiado con dos personas no identificadas en su interior” (Zout 35). En esta foto de una foto de archivo Zout aprovecha la indefinición, lo no certero y de hecho la imagen se convierte casi en una mancha de Rorschach en donde a duras penas

⁸ El video de la acción puede verse en: <http://www.gabrielabettini.com/LA-CASA-DESPOJADA-II>. Consultado el 12 jun. 2020

⁹ Sobre esto el punto de referencia imprescindible es Fortuny, *Memorias* (especialmente el capítulo 2 “Máquina fotográfica: los dispositivos y las tecnologías de la represión”).



desciframos los trazos de un coche. Si por un lado las imágenes de Gutiérrez y Zout podrían indicar el trauma como *acting out*, en el primero la experiencia se concentra en la repetición mientras que en Zout, como bien lo revela la misma fotografía, lo que se muestra es el instante revivido:

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" (Zout en Fortuny, *Memorias* 65).

Lo simbólico desencadena así el proceso de producción y/o interpretación de la imagen: lo abrumador, siniestro, terrorífico, nuevamente, está en la mirada. Los trabajos "Desaparición de un Ford Falcon en la ESMA" (Kovensky, 2005) y "Autores ideológicos" (Omar Estela, Javier Bernasconi, Marcelo Montanari, Marcela Oliva, Luciano Parodi, Margarita Rocha, 2009) podrían leerse, en cambio, como actos de *working through*.¹⁰ La obra de Kovensky se presenta como el boceto de una intervención artística a realizar en la ESMA: formado por cuatro fotos de un Falcon impresas sobre un lienzo, cada foto es intervenida de modo que, al crecer y prosperar la vegetación, el auto paralelamente se deteriore hasta llegar a ser nada más que una carcasa oxidada en medio de la vegetación. En "Autores ideológicos" en cambio la instalación pone en escena la deconstrucción de un Falcon pintado totalmente de blanco. En ambos casos a la fijeza de la mirada de Zout y Gutiérrez se sustituye cierta procesualidad: lo que está bloqueado en el eterno instante del trauma, en las obras de Kovensky y Estela et al. está sometido a una interacción, un cambio: la naturaleza o la mano de los hombres, literalmente, desmontan la cosa terrorífica y la convierten en *otra* cosa.

SIMULACROS

Otra clase de objetos/cosas que encontramos muy a menudo en la fotografía argentina de la pos-dictadura son las fotografías mismas, mayoritariamente imágenes de desaparecidos antes del secuestro o, en casos excepcionales, sacadas en los CCD, como las conocidas fotos que Víctor Bastera logra sacar afuera de la ESMA. Entre estas fotos se encuentra también la de Fernando Brodsky, hermano desaparecido de Marcelo. Esa imagen aparece incompleta en el libro *Buena Memoria* (1997) y vuelve a aparecer, completa, en 2005 en el libro *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Ahí Brodsky escribe un texto bastante largo sobre la foto. Baste un pequeño fragmento:

La fotografía se ensancha, agrega información. Tiene pequeños detalles tan irrelevantes como reales. Permite vislumbrar los pasadizos oscuros que llevan a la pared contra la que se hizo, los ruidos de las cadenas arrastradas al caminar, los grilletes... (32).

¹⁰ Sobre los conceptos de *acting out* y *working through* en los estudios del trauma ver LaCapra.



La mirada del profesional se cruza, en estas palabras, con la del hermano que enviste de afectividad la insignificancia del objeto. Quizás podamos volver a la foto en que Barthes reconoce su madre desde niña (la Foto del Invernadero):

Aquellas fotos [las otras fotos de la madre], que la fenomenología llamaría objetos "cualesquiera", no eran más que analógicas, suscitando tan sólo su identidad, no su verdad; pero la Fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único* (126).

El paso entre el "objeto cualquiera" y el "ser único" recuerda la misma dinámica de la trasmutación del objeto en cosa según Bodei. Así actúan, al menos en primera instancia, las fotos de los desaparecidos. Al contrario de lo que cuenta Barthes, en varios casos no había *muchas* fotos para escoger; igualmente creo que lo interesante de lo que escribe el semiólogo francés está en la unicidad, lo cual supone una investidura máxima de afectividad. De hecho, antes de entrar, como veremos dentro de poco, en el espacio estético de la fotografía, las fotos de los desaparecidos, como recuerda Ludmila Da Silva Catela, "ocupan un espacio central o 'de destaque'" (348) en los hogares de las familias.¹¹ Y acá también, en realidad, hay una elección: las fotos *cartas* son usadas de cierta forma y con ciertas finalidades; al contrario, en el contexto privado se usan otras por la "necesidad de marcar la singularidad que remite a esa huella física que ya no está, a ese individuo que fue particular y único" (350-51). En tal sentido, es sugerente que la presencia de las fotos "dentro de las fotos" sea uno de los recursos más empleados en la fotografía de la pos-dictadura y sobretodo en la producción de los hijos (Balletta). Cronológicamente, el primero en haber empleado este recurso en el marco de la fotografía de la pos-dictadura, parece ser Julio Pantoja con el ensayo "Los hijos. Tucumán 20 años después" (1997-2001) que se compone de 38 retratos de hijos de desaparecidos de dicha provincia. La unidad visual del conjunto se da a partir de las elecciones estilísticas del fotógrafo quien opta por un encuadre clásico de frente y a la altura de la mirada. Este recurso permite que la imagen resulte en cierta transparencia, lo cual fija la mirada del observador sobre el sujeto retratado. La variedad en tipos de poses y encuadres deja pensar que Pantoja haya interactuado mucho con los retratados dejándole cierta libertad: hay imágenes en donde la cara está ocultada o de espaldas, en interior, exterior, planos medios etc. En medio de tanta variedad, en trece retratos encontramos una constante: los hijos se dejan retratar sosteniendo las fotos de los padres desaparecidos que funcionan de hecho como "estandartes" (Escardó, 2006) o "amuletos" (Fortuny, *Memorias* 111).

Algo semejante ocurre en "Fotos tuyas" de Inés Ulanovsky (2006). Más estructurado, el ensayo de Ulanovsky se compone de nueve partes, una por cada grupo familiar retratado. En cada 'capítulo' hay una pequeña nota escrita por un familiar, y

¹¹ Da Silva Catela indica 3 escenas de uso de las fotografías: el hogar, las marchas, y el espacio estético (338).



luego una serie de fotos. El tipo de imágenes es muy variado, pero, por lo general, se trata de: contenedores de fotos (álbumes, cajas, valijas), lugares del hogar en donde se guardan (estantes, muros), familiares interactuando con las fotos, retratos de familiares en distintas circunstancias. En todo el conjunto las fotos “dentro de las fotos” se presentan para resaltar su calidad material de objetos: el observador las ve enmarcadas, pegadas, colgando, en las manos de un familiar, amarillentas o manchadas en un álbum, fotocopiadas. Por otra parte, siempre hay un alto grado de dinamismo, de interacción entre los sujetos retratados y las fotos: los familiares posan al lado de las fotos, las miran, las tienen entre los dedos. De hecho, este parece ser un punto clave de interés de la autora al trabajar este proyecto:

[...] sobre todo lo que a me interesaba era esa sensación de registrar el *vínculo* ese que es tan profundo y tan tremendo y tan auténtico entre las fotos. Y que, tal vez, el *vínculo* entre las fotos y los familiares fue mucho más largo que con la persona en sí. Digo, a veces ni siquiera se conocieron, los padres que desaparecieron y el hijo tuvo una fotito toda la vida. Y la manera de ver esa foto, y la cantidad de veces que vio esa foto me parecía muy tremendo.” (Ulanovsky en Basso 87).

Lo que destaca acá Ulanovsky es, nuevamente, la relacionalidad de la cosa tal como la vimos planteada por Bodei: el vínculo, palabra repetida por la artista en otros momentos de la misma entrevista, no mucho tiene que ver con el cariz de la imagen concreta. Por supuesto estas imágenes-cosas, han sido observadas, examinadas, investigadas millares de veces por parte de los familiares,¹² pero la forma en que estas personas se dejan representar en las fotos muestra que la imagen del ser querido es algo más que un texto (icónico) a interpretar sino una sustitución, una equivalencia entre la persona desaparecida y una *cosa* que además es un doble de la persona misma. Esta experiencia que se da en la relación entre la foto y el deudo se pone al descubierto, para el observador, justamente resaltando la materialidad del objeto fotográfico. Un juego sutil se establece, por lo tanto, entre la referencialidad icónica de la imagen – simulacro perfecto del cuerpo amado, pero inmaterial – y la materialidad desnuda del papel fotográfico, como muestra la foto familiar de los padres que reconstruyen un retrato ‘imposible’ gracias a la foto enmarcada de la hija desaparecida. Este recurso es aprovechado también en otros dos ensayos muy comentados en el marco de las “memorias fotográficas” (Fortuny, *Memorias*) de la post-dictadura. Me refiero a las series “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto (2001) y a “Recuerdos inventados” (2003)

¹² “A sus padres los conocieron por fotos. Los re- cuerdos refieren a fotos. También sus reliquias son álbumes con fotos familiares. (...) No es casual que un gran número de Hijos se hayan acercado de modo *amateur* o inclusive profesionalmente a la fotografía o al cine. Con miembros de ningún otro grupo humano, con excepción de los fotógrafos, me descubrí conversando tan apasionadamente y durante tanto tiempo sobre aspectos vinculados a la fotografía” (Pantoja).



de la ya mencionada Gabriela Bettini. Especialmente Bettini, además de fotografiar objetos cargados de significado simbólico (una copia del *Nunca Más*, una de los poemas de E.A. Poe firmada por el abuelo y páginas de documentos de la Conadep sobre sus familiares), reconstruye sus “recuerdos inventados” exhibiendo lo artificial de aquellos momentos que queda a la vista no gracias a la imagen pura sino por medio de la exaltación de los aspectos materiales del objeto fotográfico (el marco). En un anacronismo a la vez irónico y desgarrador la *cosa* actúa en el lugar de la persona ausente, permite una relación y, en escala más grande, reconstruye una historia.

CONCLUSIONES

Gabriel Gatti define la desaparición forzada, desde la sociología, como una “catástrofe del sentido”: “la quiebra de las relaciones convencionales entre la realidad social y el lenguaje que casa con ella para analizarla y vivirla...” (29). Si pensamos el sentido como el vínculo que une el sujeto a las cosas, resulta claro que se puede salir de la catástrofe-trauma, sólo restableciendo esta relación. Esto se da tanto en el plano de la experiencia directa del trauma, como en su simbolización estética posterior. Lila Pastoriza, en un comentario a “El pañol” de Brodsky escribe:

¿Quién no intentó en “capucha” armarse de algún modo, comunicarse con el resto, hacer ese mundo inteligible? Una obsesión frecuente fue recuperar algún objeto propio. Te parecía muy absurdo, te daba un poco de vergüenza [...] pero ahí estaba la urgencia, ineludible. (44)

El “objeto propio” tiene, en estas palabras de la periodista sobreviviente de la ESMA, una relación de causalidad directa con la posibilidad del sentido (“hacer ese mundo inteligible”). En este caso, las cosas, pertenencias o restos, funcionarían metonímicamente por contigüidad: cuando el objeto de amor se pierde, un objeto *cercano*, puede actuar ‘en lugar de’, recibiendo lo que Bodei (2013) – a partir de Freud – define una “investidura de sentido”.¹³ Las imágenes de la cosa, en este contexto, operarían en segundo grado: son sustitutos de sustitutos. Por un lado, el trauma puede re-presentarse como un retorno de la cosa amenazadora –el ‘agente’ del trauma podríamos definirlo– en una coacción a repetir, manifiesta, por ejemplo, en la “Secuela”

¹³ “Cualquier objeto es susceptible de recibir investiduras y ‘desinvestiduras’ de sentido, positivas y negativas; de rodearse de un aura o de ser privado de ella; de cubrirse de cristales de pensamiento y de afecto o de volver a ser una ramita seca; de enriquecer o empobrecer nuestro mundo, agregándoles o sustrayéndoles valor y significado a las cosas. Investimos intelectual y afectivamente los objetos, les damos sentido y cualidades sentimentales, los envolvemos en modelos de deseos o en envoltorios repugnantes, los enmarcamos en sistemas de relaciones, los incluimos en historias que podemos reconstruir y que se refieren a nosotros o a otros” (Bodei 37-38).



de Gutiérrez; por el otro, las cosas –re-investidas de sentido– pueden suturar esa quiebra desconstruyendo el objeto traumático (Kovensky y Estela *et al.*) o reconstruyendo un vínculo que puede funcionar como ritual u monumento funerario (Bodei 41). La operación es evidente en Brodsky así como en “las cosas” de Gutiérrez (“Cosas al río”) y Luttringer (“Cosas desenterradas”) que pueden considerarse como un trabajo arqueológico en contra de la *damnatio memoriae*. La foto se vuelve de alguna forma un gesto amoroso que se hace aún más visible en las acciones de Bettini que, tras mostrar la catástrofe (“Cuarto y mitad”), se compromete con las cosas de otros, las recupera del olvido, las cuida.

Me permito volver, a modo de cierre, al filósofo que ha guiado este recorrido por las cosas de la pos-dictadura: las memorias de las cosas, nos dice Bodei, pueden desembocar en una nostalgia ‘cerrada’ (añoranza de lo perdido) o ‘abierta’ en que las cosas no buscan lo irrecuperable del pasado, sino que se convierten en “vehículos de un viaje de descubrimiento de un pasado cargado de futuro” (80).

BIBLIOGRAFÍA

Balletta, Edoardo. “Ausencia, Resto, Objeto: Una Propuesta De Lectura De La Fotografía Argentina Post-Dictadura.” *Kamchatcka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 6, 2015, pp.741-64.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1990.

Basso, María Florencia. *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata, 27 de mayo de 2016.

Bettini, Gabriela. *Algunas de aquellas historias*. 2010. <http://www.gabrielabettini.com/ALGUNAS-DE-AQUELLAS-HISTORIAS-1>. Consultado el 12 jun. 2020

---. *Cuarto y Mitad*. 2005. <http://www.gabrielabettini.com/CUARTO-Y-MITAD>. Consultado el 12 jun. 2020

---. *La casa despojada*. 2011. <http://www.gabrielabettini.com/LA-CASA-DESPOJADA-I>. Consultado el 12 jun. 2020

---. *Recuerdos inventados*. 2011. <http://www.gabrielabettini.com/RECUERDOS-INVENTADOS>. Consultado el 12 jun. 2020

Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Amorrortu, 2013.

Brodsky, Marcelo (ed.). *Memoria en construcción: el debate sobre la Esma*. La Marca Editora, 2005.

---. *Buena Memoria*. Associazione Culturale Ponte della Memoria, 2000.

---. *Nexo*. La Marca Editora, 2001.



Crenzel, Emilio. "Las fotografías del Nunca Más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones." *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Paidós, 2009, pp. 281-315.

Da Silva Catela, Ludmila. "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina." *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Paidós, 2009, pp. 337-63.

Escardó, Julieta. "Hijos, fotos y legados." *A 30 años del Golpe de Estado de 1976, 2006*. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe>. Consultado el 12 jun. 2020

Flem, Lydia. *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*. Seuil, 2004.

Fortuny, Natalia. "Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer." *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, núm.1, 2014, pp.14-27.

---. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La luminosa, 2014.

García, Luis Ignacio, y Ana Longoni. "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos." *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, editado por Jordana Blejmar, et al. Librería, 2013, pp.25-44.

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

Gutiérrez, Fernando. *Fernando Gutiérrez Treintamil - Secuela - Cosas Del Río*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2014.

Hirsch, Marianne. *The Familial Gaze*. UPNE, 1999.

---. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, núm.1, pp.103-28.

---. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

Huyssen, Andreas. "Prólogo. Medios y memoria." *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Paidós, 2009, pp. 15-24

---. "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky." Marcelo Brodsky, *Nexo*. La Marca Editora, 2001, pp. 7-11.

LaCapra, Dominick. *Escribir La Historia, Escribir El Trauma*. Nueva Visión, 2005.

Longoni, Ana, et al. *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo, 2008.

Luttringer, Paula. *El lamento de los muros - Cosas Desenterradas*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2012.

Pantoja, Julio. "Los hijos. Tucumán veinte años después (1997-2001)." *A 30 años del Golpe de Estado de 1976, 2006*. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe>. Consultado el 12 jun. 2020

Pastoriza, Lila. "El lugar de las cosas robadas." Marcelo Brodsky, *Nexo*. La Marca Editora, 2001, pp. 42-45.

Quieto, Lucila. *Arqueología de la ausencia*. Angolo Manzoni, 2002.



Seligmann-Silva, Márcio. "Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de Espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina." *Temas em Psicologia*, vol.17, núm. 2, 2009, pp. 311-28.

Zout. Helen. *Desapariciones*. Dilan, 2009

Edoardo Balletta doctor en literaturas hispanoamericanas por la Universidad de Bologna, es docente de la misma universidad. Ha trabajado sobre poesía rioplatense del siglo XX y sobre las representaciones literarias de la identidad nacional en la novela decimonónica y en el ensayo del México post-revolucionario. Ha publicado monografías sobre poesía argentina (*Tu svástica en las tripas. Retorica del corpo e storia in Néstor Perlongher*, 2009; *La poesia del corpo, il corpo della poesia. Uno studio su Oliverio Girondo*, 2017) y ensayos sobre artefactos culturales, política y memoria en la Argentina a partir de los '70.

edoardo.balletta@unibo.it
