

# **ARTÍCULO DE HISTORIA**



## EL PASADO EN IMÁGENES. REFLEXIONES SOBRE EL VÍNCULO ENTRE FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

### *INTERVENTION: THE EMPHASIS ON EXPERIENCE OR ON WORD*

*María José Melendo*<sup>1</sup>

#### RESUMEN

En virtud de la necesidad de accesos alternativos e interdisciplinarios al pasado, nos ocuparemos del tratamiento que el arte -específicamente la fotografía- propone de la memoria del pasado reciente dictatorial en Argentina (1976-1983), y de la simbiosis que tiene lugar al momento en que el dispositivo fotográfico materializa una "ausencia presente".

Por ello, a partir del análisis de la serie *Ausencias* del fotógrafo argentino Gustavo Germano, nos proponemos exponer las vinculaciones entre fotografía, memoria y ausencia, para recuperar la elocuencia de este tipo de abordaje alternativo a la memoria que el arte produce. Germano parte de fotos de álbumes familiares cuyas escenas y protagonistas vuelve a fotografiar del mismo modo treinta años después. El artista incorpora ambas fotografías en la serie y exhibe la desgarradora ausencia -la inmediatez de una lejanía- desde pequeños relatos fotográficos de un pasado que sobrevive en la memoria.

**Palabras clave:** artes visuales, dictadura, fotografía, memoria.

#### ABSTRACT

Under the need for alternative and interdisciplinary access to the past, we look at the way that art -photography specifically- treats the memory of the recent-past dictatorship in Argentina (1976-1983), and the symbiosis that occurs when the photographic device materializes a 'present absence'.

Based on the analysis of the series "Arsenics" (Absences) by the Argentine photographer Gustavo Germano, we propose to expose the links between photography, memory, and absence to recover the eloquence produced by such alternative art approach to memory. Germano works with family photo albums, photographing the same scenes and protagonists again thirty years later. The artist incorporates both photographs in the series and shows the heartbreaking absence -the immediateness of a distance- through small photographic stories of a past that survives in memory.

**Key words:** Dictatorship, memory, photography, visual arts.

Recibido: 13 de noviembre de 2012

Aceptado: 8 de diciembre de 2012

---

1- Artículo de reflexión. Licenciada en Filosofía, y actualmente doctoranda en Filosofía (Universidad de Buenos Aires). Docente e investigadora en la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, en la Universidad Nacional de Río Negro, Cipolletti, y en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, General Roca, Río Negro, Argentina. Correo Electrónico: mariajosemelendo@hotmail.com. Dirección postal: Irigoyen 37, (CP 8332), General Roca, Río Negro, Argentina.

## INTRODUCCIÓN

Cuando se piensa en el arte y los modos como éste desafía la condición límite o inexpresable de determinados pasados, entran en juego las estrategias, los recursos de los que se sirve aquél para enfrentar el *dictum* de la irrepresentabilidad, instalado a propósito de los dilemas en torno a la representación del Holocausto, acontecimiento paradigmático en su negatividad<sup>2</sup>, y sobre el cual se propusieron distintas claves de interpretación teórica para rebatir la imposibilidad defendida por ciertas perspectivas que promueven retóricas del vacío y lo irrepresentable.

El arte que evoca el pasado reciente dictatorial en Argentina (1976-1983)<sup>3</sup> no es ajeno a esta trama, por lo que es decisivo recaer y analizar las poéticas que se involucran para presentar el ayer.

Este trabajo se propone exponer y reivindicar el rol imprescindible del arte en la representación del pasado, en tanto despliega una mirada singular atravesada por la subjetividad pero enriquecida por esa mediación. Así, se rescatan aquí aproximaciones interdisciplinarias al pasado, a la vez que se procurará poner de manifiesto la afinidad entre el arte y la memoria, ya que ambas son construcciones en presente y ambas enaltecen la perspectiva, no aspiran a la

2- La especialista argentina Beatriz Sarlo (2005) y el crítico alemán Andreas Huyssen (2002) se refieren a la negatividad de dicho pasado.

3- Se denominó "Proceso de Reorganización Nacional" a la dictadura militar que gobernó la Argentina desde el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, que derrocó al gobierno constitucional de la presidente María Estela Martínez de Perón hasta el 10 de diciembre de 1983, día de asunción del gobierno elegido mediante sufragio de Raúl Alfonsín. Una junta militar, encabezada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas, ocupó el poder. "El Proceso" como se denomina a esta época, se caracterizó por el terrorismo de Estado, la constante violación de los derechos humanos, la desaparición y muerte de miles de personas, el robo sistemático de recién nacidos y otros crímenes de lesa humanidad. Un largo derrotero judicial y político ha permitido condenar a parte de los responsables en juicios que aún continúan su curso.

narración del pasado sin más, sino que asumen una porción desde la cual referirlo.

Por eso, se atenderá al vínculo que la memoria establece con la fotografía como arte, y como dispositivo emblemático en relación con el modo de evocar la dictadura acaecida en Argentina y los desaparecidos en particular<sup>4</sup>. Se analizará el caso específico de la serie de fotografías *Ausencias* del fotógrafo argentino Gustavo Germano<sup>5</sup>, con intención de recuperar la elocuencia de este tipo de abordaje alternativo que el arte produce. Germano parte de fotos de álbumes familiares cuyas escenas y protagonistas vuelve a fotografiar del mismo modo treinta años después. Incorpora ambas fotografías en la serie, una al lado de la otra y exhibe la desgarradora ausencia -la inmediatez de una lejanía- desde pequeños relatos fotográficos, que si bien remiten a casos concretos plantean una transferencia empática en los espectadores, miembros activos en el proceso que tiene lugar.

### Entorno a los confines del representable

Como se adelantó, la cuestión de lo irrepresentable se instaló en relación a las encrucijadas del arte para evocar pasados límites, y el Holocausto es considerado una matriz en tanto acontecimiento decisivo del siglo XX que generó una gran cantidad de literatura, de allí afirmaciones como "quien dice memoria dice Shoá" (Pierre Nora) que destacan la relevancia de

4- Desaparecidos por la dictadura argentina es el nombre con que se conoce a las personas que fueron víctimas del crimen de desaparición forzada durante el gobierno militar de la Argentina, autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Amnistía Internacional, en su informe sobre la desaparición de personas por motivos políticos advierte que debido a la naturaleza, una desaparición encubre la identidad de su autor. Si no hay preso, ni cadáver, ni víctima, entonces nadie presumiblemente es acusado de nada.

5- Para acceder a la serie *Ausencias* en soporte electrónico véase: <http://www.gustavogermano.com/>

dicho pasado y las reflexiones que sobre él se han propuesto. Hay perspectivas que defienden la inexpresabilidad y consideran que es obsceno querer responder a la pregunta *por qué*, en relación con ese acontecimiento, como piensa el director del film documental *Shoah*, Claude Lanzmann.

A este respecto, es relevante el abordaje de Didi Huberman en su libro *Imágenes Images malgré tout* publicado en 2003 [ *Imágenes pese a todo*, 2004], que indaga la cuestión en torno a lo irrepresentable del Holocausto, para extrapolarlo específicamente al caso argentino y al arte, ya que aún cuando el argumento principal del libro repare en la necesidad de las imágenes como documentos y no se vincule directamente con el arte, sí es importante lo que Huberman piensa en relación con la imposibilidad de representar el Holocausto defendida por ciertas posiciones, que el autor busca rebatir.

El libro parte de cuatro fotografías donde los miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, lograron fotografiar clandestinamente, los métodos de exterminio utilizados, "cuatro trozos de películas arrebatados al infierno". De acuerdo con el autor, no se trata de que las imágenes puedan contar todo, sino de que éstas son la prueba de la imposibilidad de restituir el todo, la foto como ruina es la manifestación de la vastedad del acontecimiento al que remite; por eso se pregunta si: "¿es necesario entonces volver a decir que Auschwitz es inimaginable? Ciertamente no, incluso hay que decir lo contrario, hay que decir que Auschwitz únicamente es imaginable, la imagen nos obliga a ello" (Huberman, 2004:75). El mismo autor considera que:

*Afirmar contra la tesis de lo inimaginable que hay imagen de la Shoah no significa que todo lo real es soluble en lo visible, que todo el régimen nazi está en cuatro imágenes fotográficas. Es descubrir simplemente que podemos pasar por estas cuatro imágenes para enfocar con un poco más de precisión lo que fue una realidad en Auschwitz en Agosto de 1944 (Huberman, 2004:170).*

Este autor discute con aquellos posicionamientos que defienden lo inexpresable tal como ocurre en autores como Lanzmann o Gérard Wajcman (2001), quien en su libro *El objeto del siglo* busca encontrar un objeto paradigmático de la *Shoah* desde el arte. Huberman considera que Wajcman al pedir que el arte "mostrase la ausencia" se equivocaba al deducir de ello que "no hay nada que ver" o la tesis de la invisibilidad en oposición brutal con el "todo por ver de las imágenes"; las imágenes nunca lo muestran todo mejor, saben mostrar la ausencia desde el *no todo* que proponen<sup>6</sup>. Como estableció Huberman, la fotografía no lo muestra todo, pero interpela a lo que falta, e instaura un ejercicio hermenéutico que apunta a la comprensión y recuerdo del pasado al que remite.

Con la memoria se está ante la misma encrucijada, ya que ella no es la manifestación del pasado sino de un determinado significante alrededor del mismo. Indagar a la memoria supone atender a su fisonomía, a su dinamismo y a la vinculación dialéctica de ésta con las dimensiones de la temporalidad, pues la memoria siempre es en presente aunque su contenido sea el pasado<sup>7</sup>. Entonces,

6- Si bien estoy de acuerdo con el autor en legitimar el imprescindible rol de las fotografías como testigos de lo que falta, también lo estoy con el planteamiento de Wajcman en que el arte puede servir de registros que acentúen la ausencia.

7- Aún cuando este escrito se propone atender a los modos de pensar la memoria desde el arte visual, específicamente la fotografía, cabe advertir la atención transdisciplinaria hacia la memoria en los últimos

si se tiene en cuenta su particular conformación resulta interesante por ejemplo, la tipificación llevada a cabo por el historiador italiano Enzo Traverso; para él, aquélla supone construcciones siempre en plural que persiguen una elaboración del pasado. La memoria es subjetiva, y no pretende objetividad como otras formas de acceso al pasado (Traverso, 2007).

Esta fisonomía de la memoria expone la afinidad que el arte en su modo de ser plantea en relación con la evocación del ayer. Al igual que la memoria, el arte es una configuración subjetiva, parcial, "perspectivista", pero no denostable, por eso se reivindican abordajes no monopólicos y transdisciplinarios. Se destaca entonces aquí el rol del arte en tanto permite volver visibles aspectos del pasado que no entran dentro del campo de interés de otras disciplinas, a la vez que puede desplegar un acceso ejemplar mediado por la ficción y la elaboración poética del acontecimiento al que se refiere.

En virtud del entrelazamiento entre el arte y la memoria se atenderá a la fotografía porque expone las distintas dimensiones de la temporalidad puestas en juego y materializa una ausencia. A su vez, se analizarán los rasgos asumidos por dicho dispositivo en relación con nuestro pasado reciente, esto es, la utilización del soporte fotográfico para hacer frente a la condición ontológica del desaparecido, "quien está en el modo del no estar".

años que ha planteado numerosas discusiones y publicaciones que para algunos dieron lugar a un memory boom. A este respecto, señalamos nombres inexorables como el de Maurice Halbwachs y su citado concepto de memoria colectiva, Pierre Nora, Dominick La Capra, Enzo Traverso y también Andreas Huyssen desde los estudios culturales, o desde la psicología la compilación de David Middleton y Derek Edwards Memoria compartida: naturaleza social del recuerdo (2002), entre muchos otros textos de referencia y de autores que indagan la memoria. Así, desde campos disciplinares diversos, los especialistas dan cuenta de la necesidad de concebir la memoria necesariamente en términos plurales atendiendo a las dimensiones de la temporalidad y los procesos de mediación inherentes a todo acto de rememoración, por citar algunos de los múltiples aspectos que involucran todo del hacer memoria.

## El dispositivo fotográfico y la memoria

En relación con la tipicidad del dispositivo fotográfico, hay lecturas que resultaron fundacionales, pues instauraron metáforas y exégesis sumamente elocuentes para entender su especificidad y la inextricable conexión que éste establece con las dimensiones de la temporalidad. Es preciso mencionar los análisis de Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* (1994), el de Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1981), entre otros, así como la recuperación del concepto de Walter Benjamin de aura como manifestación irreplicable de una lejanía, presentado en su célebre ensayo, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1994).

Barthes señala que existen elementos tales como la persistencia del referente en la imagen, su conexión con el pasado y la representación de lo que "ha sido", su disposición metonímica y el registro de la ausencia; su inserción temporal disruptiva de la linealidad histórica, la naturaleza disímil de la imagen y de su percepción, su carácter emotivo y polisémico, entre otros, que vuelven a la fotografía un potente vehículo de inscripción y reflexión en torno a la memoria (Barthes, 1994).

Según expresa Marjorie Perloff, una fotografía es una corroboración de una presencia, pero a su vez de una ausencia, pues eso retratado sólo ha *sido* una vez, en cuanto ocurre el clic del obturador aquello fotografiado ya no existe más (Perloff, 2001), por eso, siempre las fotografías son imágenes de otro tiempo. En igual dirección apuntan las observaciones de la especialista chilena Nelly Richard, para quien la foto crea la paradoja visual de un efecto de presencia que se encuentra al mismo tiempo técnicamente desmentido por su congelamiento en tiempo muerto (Richard, 2006).

En su artículo "Imagen-recuerdo y borraduras", Richard (2006) expresa que:

Más que ninguna otra práctica, la fotografía se encuentra ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivo, a la consignación del recuerdo de lo *ya sido*, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad. La fotografía en su registro principalmente documental sostiene con la realidad del pasado un nexo doblemente demostrativo. La foto nos hace saber que el pasado fue (atestigua de su tiempo ido y certifica la anterioridad del suceso fotografiado) y nos dice a la vez que lo que vemos fue real: evidencia el signo objetivo de una existencia efectivamente comprobada por un registro técnico. Esto explica el rol de denuncia histórica que la prueba fotográfica activa documentalmente, otorgándole al espectador la certeza visual de un pasado objetivado. Pero la fotografía establece con la temporalidad relaciones mucho más complejas que las supuestas por este rol objetivador y testimoniante del documento fotográfico (p.165).

La complejidad de estas relaciones se debe a la ambigüedad de la tensión que instaura la foto entre la fugacidad del instante y su posteridad grabada entre lo instantáneo y su huella: una huella que la serie mecánica hace perdurar en el para siempre de la memoria técnica. Por un lado, el registro fotográfico desempeña una función de constatar al documentar la existencia del sujeto fotografiado: al testimoniar esa existencia gracias a la prueba de autenticidad de una demostración técnica de semejanza y de identidad. Pero por otro lado, considera Richard, la foto muestra al sujeto fotografiado tal como "era" en el pasado: en el momento irrepitiblemente pasado

de la toma. Muestra al sujeto ya diferido de su existencia por el corte de la toma que al seccionar el *continuum* temporal, detuvo su curso vital inmovilizándolo en un presente fijo.

La foto crea la paradoja visual de un efecto de presencia que se encuentra al mismo tiempo técnicamente desmentido por su congelamiento en tiempo muerto y esta paradoja es la que lleva la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada en el registro de lo fantasmal, de lo espectral.

Estas consideraciones en torno a la fotografía exponen por qué es un soporte esencial para la evocación de nuestro pasado reciente ya que las fotografías son testimonios de lo que el Terrorismo de Estado generó, una herramienta de visualización ante el intento de invisibilización por parte del Estado.

Por otra parte, si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo la ambigüedad temporal de lo que todavía es y de lo que ya no es (de lo suspendido entre vida y muerte entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos, donde resuenan las palabras ignominiosas del presidente de facto durante la dictadura de Jorge Rafael Videla, sobre la falta de entidad de los desaparecidos y por tanto la inimputabilidad del gobierno para responder por algo que no es<sup>8</sup>.

Desde entonces, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo<sup>9</sup>, en sus marchas semanales

8- Declaración de Jorge Rafael Videla, transcrita por el diario argentino Clarín el 14 de diciembre de 1979: "¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido".

9- El 30 de abril de 1977 las madres (muchas de ellas también abuelas debido a que sus hijas dieron a luz en cautiverio y sus hijos fueron

y en las manifestaciones comenzaron a adherir la fotografía de sus familiares en su pecho como un modo de brindar prueba de la existencia de los individuos que están desaparecidos; así, a lo largo de los años, esos rostros desaparecidos reaparecen, con la intención de evocar pero también de hacerlos presentes, estandartes de los reclamos y denuncias de los organismos de derechos humanos<sup>10</sup>.

Merece mención el contraste que produce el referente vivencial de esas fotografías, que fueron “arrancadas” de un álbum familiar y puestas en otros contextos. Nelly Richard repara en la tensión latente entre lo despreocupado del rostro en el tiempo pasado de la toma, que no sabe de la inminencia del drama, y el tiempo presente desde el cual miramos trágicamente la foto de alguien luego convertido en víctima de la historia (Richard, 2006).

Así, se destacan las fotografías de familiares desaparecidos publicadas por el diario *Página 12* y otros usos, que desde su dimensión autobiográfica involucran una mediación entre la fotografía como testimonio y su reestructuración artística, obra que generan en una dialéctica temporal entre pasado y presente, como

expropiados por los militares) comenzaron a marchar cada jueves alrededor de la Pirámide de Mayo, en la plaza del mismo nombre, situada frente a la casa de gobierno en la ciudad de Buenos Aires. Inicialmente se reconocían entre sí llevando un pequeño clavo; luego las mujeres decidieron cubrirse el cabello con un pañal de tela blanco. El grupo recibió rápidamente el nombre de Madres de Plaza de Mayo y por su sola presencia comenzó a ejercer presión nacional e internacional sobre el destino de las personas que desaparecían en la Argentina.

10- Cabe destacar el rol de las fotografías como herramienta fundamental de Abuelas y Madres para la búsqueda de nietos donde el arte acompaña este recorrido. Véase: Andrea Giunta (Richard, 2006, 180) “El lado más siniestro del legado de la dictadura señalado por la búsqueda de niños nacidos en cautiverio que prosiguen las abuelas de la plaza de mayo fue el eje sobre el que se organizó el guión de la instalación identidad realizada en el centro cultural recoleta de Buenos Aires, se presentó en la sala cronopios entre noviembre de 1998 y enero de 1999. La realizaron los artistas Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuentes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schwartz. La exposición tenía un programa político explícito y se logró identificar a uno de los nietos”.

es el caso de las fotografías de Marcelo Brodsky, Lucila Quieto<sup>11</sup> y Gustavo Germano.

En los avisos del *Página 12* se comprueba cómo ante el mecanismo de despersonalización de la dictadura militar, las fotos hablan de la cotidianidad de los desaparecidos, devolviéndoles un contexto que es lo que ocurre también con *Ausencias*.

Los avisos, que a mi juicio suponen una estrategia de recuerdo sin precedentes, comenzaron a publicarse a partir del 25 de agosto de 1988 en el diario *Página 12*, constan de una fotografía del familiar desaparecido y una leyenda, la cual puede ser por ejemplo un extracto de una canción, de un poema, o palabras dedicadas a sus familiares. Los mismos, exhiben las diversas aristas que vertebran a la memoria, y ponen de manifiesto la injerencia del presente en la evocación del ayer, resultando antimonumentales o como las llama Fernando Reati ‘monumentos de papel’ (como se citó en Lorenzano & Buchenhorst, 2007: 160); presentan un hiato temporal, vivencial, entre presente y pasado que devela la dimensión concreta de estas desapariciones.

El análisis de estos recordatorios como *corpus* es abordado desde las más diversas perspectivas, las cuales lejos de ser un inconveniente materializan el enorme potencial y elocuencia de aquéllos. Para algunos, este procedimiento genera una narrativa cotidiana sobre la memoria. Si se leen los miles de recordatorios como un texto escrito y visual hecho de infinitas piezas móviles y cambiantes, lo que se presenta ante los ojos es un objeto

11- En *Buena Memoria*, Marcelo Brodsky (2006) reflexiona desde las imágenes el destino y la deriva de sus compañeros de escuela del Nacional Buenos Aires. Lucía Quieto en *Arqueología de la ausencia* (2000) elabora un fotomontaje que le permite fotografiarse con su padre que permanece desaparecido.

material pero en algún sentido efímero, dadas las características del medio gráfico escogido, un soporte físico de la memoria, “discursos iconográficos de la ausencia”, según la denominación escogida por Beatriz Sarlo (2005).

Para la diseñadora gráfica Paula Giannoni (2007), en los recordatorios hay cierto uso poético de la palabra, y expresa que no lo concibe como un adorno sino como un esfuerzo de expresar lo inexpresable; repara en el vínculo entre lo público y lo privado presente en los clasificados, y advierte que encontrar cartas tan íntimas en un medio masivo de comunicación es inquietante<sup>12</sup>.

A propósito de la importancia de enaltecer la cotidianeidad reproduzco a continuación el recordatorio publicado en *Página 12* que enuncia los nombres: Armando Camargo, Marta Bertola de Camargo, desaparecidos el 23 de julio de 1976 en Córdoba y el siguiente texto:

*Los dos hermosos y valientes: - a él le gustaba vestir bien, bailar tango y los partidos de Talleres. - a ella: la decoración, escuchar a Vinicius y el hockey. Juntos caminaron la calle de los que no se conforman. Los amamos y estamos orgullosos. Sus hijos Alba y Sebastián, yerno, Eugenio. Nietos: Virginia, Nahuel, Ezequiel, Zoe, Vicente y Mora.*

En otros casos, lo lacerante de la palabra está dado por el impacto de lo anodino, de lo más privado y aleatorio de la existencia y cómo aquélla nos remite a la pérdida, al dolor, a la enajenación perpetrada. A este respecto, señalo un recordatorio que tiene

12- Al explicar el título del libro la autora señala: “poesía no como rima ni como verso sino como el intento de poner palabras a lo que no las tiene, a algo que sigue sin tumba y sin nombre”; y observa con razón que lo paradójico es que la presencia de este dolor, de esta ausencia cristalizada en los recordatorios, esté enmarcada en el devenir de un soporte efímero como el diario

la foto de una pareja -como en la mayoría de los recordatorios donde se rememora una pareja, la fotografía escogida es la de la fiesta de casamiento- Carlos María Roggerone y Mónica Susana Masri y la siguiente leyenda: “Secuestrados en su domicilio una noche de abril de 1977. Saquearon su casa. Ellos, el hijo que esperaban, su radio, su televisor, sus muebles, continúan desaparecidos.” Dicho recordatorio destaca la profanación total vivida, sus aristas trascendentales y también las domésticas.

Por otra parte, y según se adelantó, también existen otros usos del dispositivo fotográfico para remitir al recuerdo de los desaparecidos; propuestas artísticas que toman a la fotografía como la herramienta para expresar el dolor lacerante y autorreferencial de la ausencia, como es el caso de la muestra de Gustavo Germano: *Ausencias*.

### **Ausencias: lo que está en el modo del no estar**

*Ausencias* es un proyecto expositivo que parte de material fotográfico extraído de álbumes familiares que muestra catorce casos, a través de los cuales, se pone rostro al universo de los que ya no están, trabajadores, militantes barriales, estudiantes, profesionales, obreros, familias enteras víctimas de la desaparición forzada de personas instaurada por la dictadura militar en Argentina entre 1976 y 1983.

Desde su inauguración, en octubre de 2007 en la casa de América de Catalunya, Barcelona, *Ausencias* ha sido expuesta en 39 ocasiones en diferentes museos, memoriales, centros culturales, bibliotecas y ex centros clandestinos de

detención de 10 países de América Latina y Europa, defendiendo deliberadamente su itinerancia.

Merece mención el modo inédito como se distribuyó y tomó conocimiento la serie, a través de mails, redes sociales y distintos portales de internet afines a la memoria y los derechos humanos, en una sorprendente y global inmediatez que permitió que las fotos sean vistas en los más diversos ámbitos y en las más distantes latitudes.

Germano destaca que al simbólico recurso del recorte de la fotografía del desaparecido, como herramienta de protesta ya descrita, él quiso recuperar el entorno de la fotografía original, es decir, devolverle el contexto a esa foto y a la vez indagar acerca de la temporalidad. Para él, *Ausencias* es una exposición de los treinta años, tenía que pasar el tiempo para que el uso de las fotografías se transforme en elemento decisivo de constatación de ese transcurrir, de esa ausencia.

Por otra parte, Germano indica que al seleccionar las imágenes buscó diversidad, tanto en el tipo de fotografías como en la naturaleza de los casos y las historias, de forma tal que el conjunto permitiera ver el amplio universo social, cultural y político de las personas que fueron víctimas de la dictadura. Se trataba de mostrar en poco más de una docena de historias la magnitud de la tragedia. Según comenta Germano, la información general sobre cada uno de los casos que acompaña a las fotografías fue aportada, en parte, por el Registro Único de la Verdad de la provincia de Entre Ríos y, en parte, por los propios familiares y amigos mediante conversaciones, telefónicamente y/o por correo, en algunos casos<sup>13</sup>. Las fotografías

13- Si bien el proyecto es acotado, pues se refiere a una selección de desaparecidos de Entre Ríos, al fotógrafo le pareció ineludible esa referencia no sólo por la conexión personal con ese pasado y esa

escogidas suponen decisiones tomadas por el fotógrafo en las distintas formas en que se presenta la ausencia en un montaje paralelo, donde el que falta en la foto del lado derecho está representado con un punto. Dicho proceso involucró entonces la selección, la participación de los familiares, quienes debían re-presentar lo presentado en la fotografía 30 años atrás. No obstante, la decisión de montar ambas fotografías juntas, permite visualizar el abismo que divide el entonces presente de la fotografía, y el de su repetición. En las fotografías, sus protagonistas exhiben rostros diáfanos, alegres, mientras que la re-presentación parece obturada por el dolor que produce la certeza de lo irrepitable de ese entonces presente, que es el tiempo de la fotografía re-presentada.

Como señala el periodista Ignacio Vidal Foch (2007), en una reseña a la muestra *Ausencias* publicada en el diario español *El País*, "son fotos turbadoras, inapelables porque representan el tiempo y lo que durante todo ese tiempo no ha sido".<sup>14</sup>

Por otra parte, si se repara en la densidad significativa de la expresión "desaparecido" se produce ese mismo entrelazamiento temporal que ocurre con el modo de ser de la fotografía, su presencia es estar no estando, y la fotografía viene precisamente a restituir un poco esa imposibilidad.

La fotografía y su re-presentación 30 años después, permite una experiencia de aspectos universales referidos a la evocación, que hablan de la emoción, del dolor, de la condición del recuerdo; es precisamente el recurso poético de Germano el que da cuenta de la dimensión transitiva de estas historias y provoca una

ciudad sino porque considera imprescindible mostrar lo que ocurre en muchas ciudades del interior del país, en donde se piensa que "No pasó nada".

14- Ignacio Vidal Foch en: diario El país, 27 de octubre de 2007.

intensa experiencia en quienes ven las imágenes.

De las catorce fotografías que integran la serie destaque, por ejemplo, la de María Irma Ferreira, asesinada junto a su marido el 7 de enero de 1977 en la ciudad de Rosario; su hijo de un mes y medio sobrevivió a la masacre y fue criado por la hermana de Irma: Susana. En la fotografía, aparece con su hermana en el año 1970, ambas sonrientes apoyadas en un aparador, detrás, un florero con flores. En la nueva foto su hermana en el mismo lugar, procura gestualmente la misma expresión, pero su rostro no acompaña esa mimesis: no sonríe y enfrenta la cámara. No hay flores en el florero, y la foto parece un homenaje a lo que falta.

Otra fotografía digna de mención es la de Raúl María Caire, desaparecido a los 27 años. Raúl fue secuestrado junto a su mujer y sus dos hijos el 2 de noviembre de 1976 en Resistencia, Chaco. Después de diez días de torturas, el 13 de diciembre de 1976, es asesinado en lo que se conoce como la "Masacre de Margarita Belén". Tras dos meses y medio de secuestro, privados de cualquier atención sanitaria tanto ella como los niños, Luisa Inés pasa a disposición del Poder Ejecutivo Nacional y permanece detenida hasta el final de la dictadura. Sus dos hijos son entregados a los abuelos y vuelven a casa, sin sus padres. La fotografía fue tomada en 1973; Raúl está junto a su mujer, ambos arrodillados recibiendo la bendición del sacerdote que los está casando. En la foto tomada 30 años después posan mirando esta vez a la cámara, la mujer y el sacerdote, el aplomo de sus rostros exhibe la tragedia y la pose guarda solemnidad y materializa la dimensión más intensa de la melancolía.

También resulta desgarradora la fotografía

en la que una joven pareja posa con su bebé, y del otro lado solo dos puntos y Laura Cecilia Méndez Oliva, hija de Orlando René Méndez y Leticia Margarita Oliva, ambos detenidos desaparecidos.

Es interesante reparar en que los familiares que accedieron a realizar la fotografía literalmente "pusieron el cuerpo" para esta rememoración, en un gesto de recuerdo que expone la dimensión testimonial del hacer memoria, la cual, por estar inexorablemente vinculada a lo personal plantea elementos de resistencia y de homenaje, como ocurre con las solicitadas del *Página 12* y con las fotografías de Lucía Quieto. A este respecto, es preciso anclar la dimensión autobiográfica del propio Germano ya que el mismo aclara: "primero que nada soy familiar, luego fotógrafo"<sup>15</sup>.

En la fotografía, del lado izquierdo cuatro niños miran la cámara, son hermanos: Gustavo, Guillermo, Diego y Eduardo Germano. En la fotografía tomada 30 años después, Eduardo no está.

*Ausencias* da cuenta de una determinada estrategia, donde lo particular posibilita su transferencia universal, es decir, su potencial para pensar en la ausencia ontológicamente e incluso su eventual extrapolación para pensar otros pasados; por tratarse de fotografías que representan fotografías, no hay un trabajo técnico poético de exploración, no es esto lo que hace a esta obra imprescindible, sino el ejercicio de memoria que se buscó; las fotografías se transforman en huellas, en indicios de lo que falta. Es por ello que resulta fundamental en este gesto la presencia de un espectador, el cual con su experiencia rememorativa aprehende el dolor, la pérdida, la ausencia, subrayando la dimensión intersubjetiva

15- Entrevista con el fotógrafo, noviembre 2012.

que este ejercicio encuentra central, donde el montaje paralelo permite al espectador acceder a la ausencia como acontecimiento.

En relación con la recepción de estas prácticas estéticas y la importancia de que las poéticas de la memoria vislumbren destinatarios, cabe señalar lo consignado por Nelly Richard respecto de la necesidad de quebrar los automatismos perceptivos que construyen la pasividad y la indiferencia frente al recuerdo. "Recuperar esta fuerza crítica de la mirada significa -tratándose de la memoria- potenciar el recuerdo como acontecimiento" (Richard, 2006: 171)<sup>16</sup>. De este modo, es esencial el papel del arte como legítimo mecanismo de iluminación del pasado reciente, ya que a través de la elaboración crítica de la memoria y de la mediación poética, puede transformar la vivencia personal en un acontecimiento evocativo intersubjetivo que plantea la rememoración como tarea en presente y de cara al futuro.

En una entrevista con el fotógrafo, le pregunte si no pensó en darle continuidad a la serie retratando ausencias de otras ciudades que refieran al mismo pasado, y respondió que surgió espontáneamente a medida que la muestra se montaba en distintos lugares de Latinoamérica, que le pidieron que retratara sus propias ausencias y por eso comenzó a pensar *Ausencias cóndor*<sup>17</sup> nueva serie donde se mostrarán "ausencias" en distintos países; la primera es la de Brasil, inaugurada en diciembre de este año en el Archivo Histórico del Estado de San Pablo.

---

16- A mi juicio, el concepto de "acontecimiento" tiene una fuerza particular para remitir a la necesidad de que el arte de la memoria apunte a provocar una experiencia en otros, enalteciendo las aristas morales de la recepción estética. Véase: (Melendo en: Macón, 2006).

17- Operación Cóndor es el nombre con el que es conocido el plan de coordinación de operaciones entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América: Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia con la CIA de los Estados Unidos.

El fotógrafo advierte que enmarcó la serie *Ausencias* en una reflexión más amplia que tiene como protagonistas la muerte, el exilio y la cárcel en el siglo XX; a la fecha sólo ha indagado los dos primeros. La muerte es tematizada en *Ausencias*, mientras que el exilio en *Ausencias distancias*<sup>18</sup> inaugurada en julio de 2011, donde con el mismo recurso poético del montaje paralelo reflexiona sobre el exilio republicano español iniciado en 1939 en 20 casos que fueron desarrollados en 5 países entre junio de 2007 y octubre de 2009. Germano reflexiona sobre el exilio considerado como castigo ancestral, que suele verse como algo menos tremendo que la muerte, por lo que decide detenerse a pensar en las consecuencias de esa expulsión, el impacto que tuvo en la sociedad ya que alrededor de 500 mil personas se exiliaron, cuando la población total en aquel entonces era de 20 millones.

Según Germano, *Ausencias Distancias* propone una mirada desde las personas y hacia las personas, intenta narrar La Historia a partir de las historias y recurre al lenguaje universal de la imagen con la esperanza de descubrir y revelar ese secreto que las palabras no pueden contar. Al igual que "Ausencias", trabaja con el paralelo fotográfico. Se trata de recuperar fotografías anteriores o del momento del exilio y a partir de ellas "volver a hacerlas", 70 años después. En este caso el elemento "sustraído" va más allá de la ausencia de una o varias personas o del cambio en el entorno que enmarca la escena, lo que falta, lo que ya no está, lo que ya no es, es la propia vida del exiliado.

Para él, que una fotografía es un punto, un instante detenido en el tiempo. **Dos fotografías son dos puntos, dos instantes**

18- [www.distancias-gustavogermano.blogspot.com/](http://www.distancias-gustavogermano.blogspot.com/)  
<http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>  
<http://www.gustavogermano.com/>

---

detenidos en el tiempo que determinan la línea que los une. Este es el potencial de la poética escogida para hacer hablar a la fotografía desde una nueva temporalidad.

Volviendo a *Ausencias*, es central el diálogo que se establece entre las dos fotos que componen la representación de cada caso, que no es más –ni menos– que el diálogo entre “lo presente” y “lo ausente”, el factor temporal es inherente a estas historias, es inevitable y está patente en cada una de las fotografías, en las personas y en el entorno.

Recuperar esta fuerza crítica de la mirada significa, tratándose de la memoria, potenciar el recuerdo como acontecimiento, es decir, como una fuerza explosiva capaz de dislocar los planos de sobre multiplicación de lo vivible que no le esconden nada a la transparencia informal del dato.

## CONCLUSIÓN

En tal sentido, a través del análisis de la muestra *Ausencias* apunté a mostrar que ofrece una aguda reflexión sobre la permanencia del recuerdo en la memoria de los 30 mil desaparecidos, desplegando una fusión temporal que materializa una ausencia presente, un “ya no” pero también un “todavía”. Su propuesta de definir la ausencia desde un registro material, parece contrariar en esencia el sentido del concepto “ausencias”; sin embargo, en el caso de los desaparecidos, nada mejor que esta metáfora, pues en su ambigua conformación remite según lo expresó bellamente el filósofo argentino Oscar Terán (Terán, 2000) a “lo que *está* en el modo del *no estar*”, a la ausencia material de una vida que falta (p.1).

Es la potencia de las fotografías defendida por Huberman, de ser, pese a todo, imágenes de lo que falta, que no pueden contar todo, pero que en esa carencia radica su potencial en tanto significantes. Las fotografías de *Ausencias* me permitieron exhibir la elocuencia del arte de la memoria, para abordar acontecimientos dramáticos, que no aspira a contar todo, sino un punto de vista, una historia.

Este abordaje ha permitido mostrar cómo lo irrepresentable resulta interpelado por el arte; no obstante, también se ha destacado que sólo se podrá impugnar dicha inexpresabilidad con prácticas estéticas que exploren recursos constructivos paradigmáticos, de allí mi interés en la centralidad no ya de la pregunta acerca de si es o no representable desde el arte nuestro pasado reciente sino cómo se lo puede representar, remitiendo entonces necesariamente a los casos concretos, a prácticas del arte que ensayan una respuesta a la pregunta por el *modo*. *Ausencias* es una de ellas.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1994). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos*, Pp. 15-57. Barcelona: Planeta
- Brodsky, M. (comp.) (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires: La Marca.
- Brodsky, M. (2006). *Buena Memoria*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Giannoni, P. (2007). *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal*. Buenos Aires: Retina.
- Huberman, G. D. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Lorenzano, S. & Buchenhorst, R. (eds.). (2007). *Políticas de la memoria*. Buenos Aires: Gorla.
- Macón, C. (comp.). (2006). *Trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Ladosur.
- Middleton, D. Edwards, D. (comp.). (2002). *Memoria compartida: naturaleza social del recuerdo*. Barcelona: Paidós.
- Perloff, M. (2001). *Lo que realmente pasó*. *Revista Mil palabras*, 2: 36-51.
- Quieto, L. (2011). *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova.
- Richard, N. (ed.) (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Terán, O. (2000). *Tiempos de memoria*. *Revista Punto de Vista*, Nº 68: 10-12.
- Traverso, E. (2007). *Historia y memoria. Notas sobre un debate*. M. Franco & F. Levín. (comps.) *Historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, pp. 67-96.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.