

DIALÉCTICAS DEL MONTAJE. SOBRE ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA DE LUCILA QUIETO¹

Nicolás López

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Abstract

In this paper we attempt analyze the photo essay "Arqueología de la ausencia" (1999-2001) of Lucila Quieto, an Argentinean photographer whose father was "disappeared" by the military dictatorship. We seek to show how Quieto's photographs are part of a greater problematization about the status of memory, time and image facing absence and disappearance, two inescapable aspects making the scene of history of post-dictatorship Argentina. The montage, which we recognize as the constructive principle of her essay, is interpreted as a visual strategy capable of taking charge of the tensions between the present and the past trauma without reconciling them in false harmonies and, simultaneously, as the possibility of construction of an archaeological memory that disarranges linear time structure.

Keywords

<Montage> <Memory> <Dialectical Image> <Absence> <Dictatorship>

Resumen

En este trabajo intentamos trazar una lectura del ensayo fotográfico "Arqueología de la ausencia" (1999-2001) de Lucila Quieto, fotógrafa argentina, cuyo padre fue desaparecido por la dictadura militar. Buscaremos mostrar cómo las fotografías de Quieto forman parte de una problematización mayor acerca del estatuto de la memoria, del tiempo y de la imagen ante la ausencia y la desaparición, dos aspectos insoslayables que marcan la escena de la historia argentina de posdictadura. El montaje, que reconocemos como el principio constructivo de su ensayo, es leído como la estrategia visual capaz de hacerse cargo de las tensiones entre el presente y el pasado traumático sin reconciliarlas en falsas armonías y, a la vez, como la posibilidad de construcción de una memoria arqueológica que desarregla la estructura lineal del tiempo.

Palabras clave

<Montaje> <Memoria> <Imagen dialéctica> <Ausencia> <Dictadura>



Fecha de recepción: 10 Jun. 2014 - Fecha de aceptación: 10 Mar. 2015
Representaciones, Vol. XII, N°1- Jul. 2016 pp 31-46
©SIRCA Publicaciones Académicas - leminhot@gmail.com

I. Búsquedas

Hacer una arqueología es, ante todo, emprender una búsqueda, tema recurrente en la obra necesaria de Lucila Quieto. Búsqueda: primero de su padre, Carlos Alberto Quieto, desaparecido el 20 de agosto de 1976, meses antes de que ella naciera; luego de su identidad escamoteada, de su historia familiar, pero en seguida de la historia colectiva, impropia, política.

Lo que desde el inicio motiva su trabajo es la búsqueda de la imagen ausente. Sin embargo, el deseo íntimo de esa foto “inexistente e imposible” (Longoni, 2009: 56) con su padre transita hacia un suelo común, desde el momento en que “la foto que le falta al álbum” (Fortuny, 2008) es la que le falta a una generación.² Quieto lo asume de varias maneras. Por un lado, haciendo de su emprendimiento un trabajo colectivo, sumando a otros hijos a su producción fotográfica. “Ahora podes tener la foto que siempre quisiste”, decían los carteles que Quieto pegaba por doquier, usando paródicamente un lenguaje de promesa publicitaria; dispositivo irónico que no tarda en dar a conocer su correlato implícito: la foto que se quiso y no se tuvo, el anhelo de aquello que fue violentamente sustraído. Por otro lado, no sólo hace públicas sus historias, sino que, a la vez, colectiviza un mecanismo, de ahí en más disponible para generar nuevas imágenes.

Pero, ¿qué sucede cuando lo que se busca es una ausencia? Y quizás no podamos seguir una línea más sin toparnos con la cuestión estética, ética y política: ¿cuál ha sido, en la iconografía de los años de posdictadura, la alegoría de la desaparición? ¿Cómo se ha intentado representar el horror y la ausencia? La categoría de “desaparecido” abre un umbral que pone en jaque a la iconografía clásica como estrategia de construcción de una memoria visual. Entonces, ¿cómo ver aquello que, en tanto desaparecido, no es, o no puede ser re-presentado, y que por el contrario, desarregla toda representación? ¿Cómo mostrar lo que falta sin llenar el vacío de la pérdida, pero sin recurrir demasiado pronto al “uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable” (Ranciére, 2011: 119)? Es curioso que en Argentina el ámbito de lo visual y de la fotografía en particular, haya sido desde el mismo surgimiento de los movimientos de derechos humanos el lugar propicio para dar cuenta de la pérdida y de la violencia que la produjo.

El trabajo de Quieto parece abrir un nuevo espacio en esa tradición. Su exploración no se vincula tanto al testimonio pictórico de lo que fue como a un empeño decidido en dar lugar a esas escenas ausentes sin borrar las huellas de la fractura. Otra forma de decir que sus búsquedas personales y políticas incluyen la de cómo mostrar, cómo hacer esas imágenes que faltan o que restan y que se resisten a ser presentadas *de cualquier manera*.

Lo que Quieto realiza con la imagen es, en efecto, un *trabajo*, un giro, una dialéctica, gesto que da a sus imágenes un estatuto tan peculiar en la escena estético-política de posdictadura y que, a su vez, la hace cómplice de las interrupciones de la aventura vanguardista.³ De allí la opción por el montaje, que actúa como principio constructivo de su ensayo. *Arqueología de la ausencia* no cede ante la colocación de la fotografía como documento (o monumento), sino que la remonta en un movimiento a contrapelo. Sigamos el procedimiento: se proyecta, ampliada sobre la pared, una fotografía; en el medio un cuerpo; la imagen que se proyecta es la del padre desaparecido sobre la figura de la hija; esa *performance* es capturada en una nueva imagen. El resultado es un montaje que capta en simultáneo y sin mediación esos dos tiempos (figura 1). Esta técnica ope-

ra como un recurso posible frente a los dilemas lo representable-irrepresentable, pues “sería la representación que resta en lo imaginario cuando se ha asumido su sustracción constitutiva” (García, 2011: 85).

En este punto, sus opciones estéticas confluyen con su tentativa exploratoria del pasado. La arqueología también es una interpretación histórica a partir de vestigios. Supone pensar la forma en que tiempo (memoria, historia) e imagen (visibilidad, exposición) se interpenetran. Allí, Arqueología de la ausencia demuestra ser parte de una problematización mayor acerca del estatuto de la memoria, del tiempo y de la imagen ante la barbarie y la desaparición.⁴

II. Memoria fotográfica

Podemos reconocer que “desde la última dictadura militar, las fotografías de los desaparecidos han sido protagonistas de los reclamos de verdad y justicia” (Durán, 2006: 132). Ciertamente, la fotografía fue desde las tempranas rondas de Madres de Plaza de Mayo, aún en plena dictadura, la forma predilecta de ligar los reclamos a la creación de ciertas “figuraciones públicas de la memoria” (Amado, 2009: 139).⁵ Las fotos de las víctimas fueron tomadas sobre todo como testimonio visual de *lo sido*, prueba y evidencia de lo que *ya no es*, y utilizadas como símbolos contundentes contra el negacionismo del Estado terrorista. Partiendo de allí, podríamos retomar la incómoda pregunta de Valeria Durán: “¿Cuál es el lugar que ocupan las fotografías de los desaparecidos en el presente cuando ya se han desvanecido todas las esperanzas que alguna vez mantenía la consigna ‘aparición con vida’?” (Durán, 2006: 133). Cuestión que resulta central a la hora de vérselas con las fotos de Lucila Quieto que aquí nos ocupan.

Habría que tener en cuenta, al menos, dos aspectos, y es que al retomar las viejas fotos de las víctimas del genocidio, Quieto recoge toda una tradición de luchas políticas que las utilizó como emblema, y, al mismo tiempo, reinventa ambos.

Desde fines de los '70, los integrantes de los diversos organismos de DDHH usaron imágenes en vestimentas, pancartas, carteles, publicaciones periodísticas, etc. Siempre en blanco y negro, muchas veces a partir de las fotos del DNI, constantemente se utilizó a la fotografía como representación de la ausencia. Así, estas fotos de Lucila Quieto, al referir también a este corpus, afirman que no se trata de una memoria solamente privada, sino profundamente política y social (Fortuny, 2008: 9).

Este desplazamiento es sintomático del giro que se produce con la madurez de la nueva generación (ni abuelas, ni madres, ni sobrevivientes). Su emergencia en la arena pública estuvo acompañada por el surgimiento de nuevas formas narrativas, también centradas en lo visual, que retoman aquel uso espontáneo de la fotografía para reconvertirlo en un nueva gramática imaginativa, que no responde estrictamente ni a la lógica documental ni a los métodos denunciantes del “escrache”.

Las fotos a las que arriba Lucila Quieto emprenden un camino que no pone el énfasis ni en probar víctimas ni en señalar victimarios, sino en provocar la irrupción de un tiempo imposible: la construcción de un momento (un abrazo, un diálogo, un contacto) entre padres e hijos, negado, interrumpido o cercenado por la violencia del terrorismo de Estado (Longoni, 2009: 57-58).

En efecto, lo que el montaje produce tiene menos el estatuto de un registro que el de un acto, una puesta en marcha de la memoria a través de la imagen: moviliza aquellas viejas fotografías de los padres y las arranca no sólo del peligro del olvido, sino de la quietud docu-monumental que continuamente las amenaza como forma de una amnesia inaparente.

III. Montaje como trabajo

La estrategia del montaje describe un derrotero particular en las políticas de la imagen del siglo XX. Sin ir más lejos, en su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger hace del montaje, en tanto obra de arte inorgánica, la clave de la producción de la vanguardia histórica.⁶ Durante sus primeras décadas, los cubistas produjeron con sus collages una perturbación profunda a la autonomía del arte; por los años treinta, John Heartfield exploró los usos políticos del fotomontaje; más tarde, el *ABC de la guerra* de Bertolt Brecht puso en escena una crítica al belicismo generalizado a través del recorte y la interposición de imágenes y palabras. La lista no pretende ser exhaustiva, pero sí permite visibilizar la heterogeneidad de un *corpus* de prácticas que hacen del montaje la sintaxis privilegiada para dar expresión a una realidad histórica dominada por el caos de la experiencia. Del mismo modo, Aby Warburg y Walter Benjamin, y más recientemente, Jean-Luc Godard y Georges Didi-Huberman hacen del montaje un dispositivo histórico-filosófico capaz de abrir brechas en las continuidades y reactivar las contradicciones de lo real. El montaje aparece allí no sólo como efecto de una innovación modernista en las formas artísticas, sino como un empeño en mostrar los reverses de una historia atravesada por la catástrofe: cuando la razón historicista estalla, sólo resta construir una memoria arqueológica del pasado, siempre aproximativa, parcial, a partir de vestigios. El montaje describe tanto una *política de las formas* como una *política del tiempo*. Hay una politicidad inmanente de la imagen cuando se decide mostrar por montaje, “por dislocaciones y recomposiciones de todo” (Didi-Huberman, 2008: 98), en la medida en que produce efectos de conocimiento inesperados sobre nuestra propia historia. Hay una politicidad asumida en la temporalidad cuando se renuncia a las grandes continuidades y sus jerarquías y se procede a una exposición de las anacronías.

Procedimiento mínimo, técnica precaria y hasta infantil la del montaje. ¿Por qué produce un sentido tan sentido? ¿Por qué una puesta formal aparentemente insignificante puede dar lugar a elaboraciones tan complejas? El montaje es trivial sólo en apariencia, pues ante una lectura más atenta revela ser más que una yuxtaposición arbitraria. El montaje, al igual que la alegoría, es también una imagen crítica: refleja una crisis de la imagen como representación, al tiempo que instituye una crítica de la misma. Un momento autorreflexivo que en *Arqueología de la ausencia*

opera a un doble nivel: el desacople que produce el montaje marca la no identidad de la imagen consigo misma, sino siempre su cesura constitutiva; a su vez, señala la no homogeneidad del tiempo, y propone entender “la memoria como tarea y no como algo dado, como construcción y no como hecho, como acto y no como cosa” (García, 2011: 89).

El montaje aparece aquí también como trabajo a partir de pedazos, de fallas, de interrupciones, razón por la cual se lo ha interpretado, en clave psicoanalítica, como un trabajo de duelo ante un pasado traumático, marcado por la ausencia y la desaparición.⁷ Por eso, más que un inventario melancólico de las fotos de desaparecidos, hay aquí un uso reflexivo de la fotografía, un uso al que Quieto no duda en atribuir un valor redentor, restitutivo:

Cuando mostré las fotos a veces veía gente llorando, y eso me daba una bronca. Sí, es doloroso lo que pasó pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo (Quieto, citada en Longoni, 2009: 61).

IV. Imagen, memoria, deseo

*Y finalmente salió lo que buscaba:
transmitir la angustia ante la falta de imágenes
y el deseo de poder construir-reconstruir
ciertas realidades ausentes.
Lucila Quieto*

La ausencia forma parte de la biografía interrumpida de Lucila Quieto, una falta duplicada desde el momento en que ni siquiera existen imágenes de un álbum familiar: “la ausencia de un cuerpo reforzada por la ausencia de su retrato” (Fortuny, 2008: 8). Comprendemos, entonces, la voluntad que la incita a traer a la presencia una realidad cercenada por la violencia terrorista de la dictadura cívico-militar. Por lo tanto, el dolor sentido, la *angustia* ante un pasado ruinoso y la ausencia de imágenes es desmontada por la proyección de un *deseo*, y remontada en una tentativa activa por construir imágenes de la memoria pese a todo. Pero esta puesta no idealiza el dolor, no lo reprime ni lo figura, no lo representa de cualquier modo, pero no calla, no invoca lo irrepresentable, y sí intenta mostrar, así sea como falla de la representación, como la representación dislocada que es todo montaje.

Lo que surge, entonces, es fruto de la tensión entre lo que se pierde y lo que se apuesta a todo riesgo, donde el aparente fracaso de toda jugada (el daño irreparable) todavía puede dar lugar una rememoración reparadora. De allí, la pulsión deseante que anima su trabajo. Dice Quieto: “Las fotografías quedaron como archivo y como prueba. Pero además, volvemos a las fotos por la necesidad de revivir ese momento, sacarle a la foto algo más, lo que queda” (Quieto,

citada en Longoni, 2009: 58). De eso modo, deja traslucir el inconformismo de quien hace de la fotografía no sólo el recuerdo de la pérdida, sino el material mismo de la construcción de lo no sido. Como si asumiera que *lo que falta* es todavía capaz de decir *algo más*, producir un resto. A partir de *lo que queda*, el carácter testimonial de *lo sido* se deconstruye y se reconstruye, el pasado se reinventa, el presente también.

Y, en el caso de las de Quieto, no se trata de imágenes del dolor, y en cambio sí de *imágenes del deseo*, un deseo de imagen como producción de significado en un acto, un *ejercicio memorioso*, cuando memoria significa hoy política, y cuando la política también se juega el terreno de la imagen. El montaje aparece en este aspecto como el chispazo de sentido que surge de la presencia simultánea y opuesta de las protensiones del deseo y el entramado sutil de la memoria. Que ese deseo que persiste sea íntimo y político al mismo tiempo; que la memoria que (lo) produce también lo sea: ahí la riqueza de su trabajo.

V. Anacronías de la imagen

*Los recuerdos son mares inabarcables.
Tomo fotos como pequeños fragmentos arbitrarios
que arrebato al tiempo.
Con esos fragmentos construyo y
cuento el tiempo imaginado, creado.
Lucila Quieto*

Ana Longoni da una acertada apreciación acerca de la desorganización temporal que provocan las imágenes de Quieto:

No se trata ni del tiempo pasado de las fotos ajadas de los padres, atesoradas por los hijos, ni del tiempo presente de las fotos de los hijos (sosteniendo en todo caso la foto de su padre o madre). Ella misma lo nombra el tercer tiempo: un tiempo inventado, onírico, ficcional, “una temporalidad propia” en la que puede ocurrir la “ceremonia de encuentro” (Longoni, 2009: 58).

¿Qué es ese *tercer tiempo* del que habla Lucila Quieto si no el producido por lo que Walter Benjamin intentó pensar bajo el nombre de “imagen dialéctica”? La imagen dialéctica, categoría esquivada del ideario de Walter Benjamin, no es circunscripta por el berlinés de una forma coherente y definitiva. En los textos de Benjamin, pese a las múltiples referencias aisladas –razón por la cual Susan Buck-Morss acierta en describirlo como un concepto “sobredeterminado” en el pensamiento benjaminiano⁸–, ninguna logra colmar las expectativas de una versión definitiva. De todas ellas, quizás la siguiente, tomada de las notas preparatorias a las tesis “Sobre el concepto de historia”, sea la que linda una definición: “No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquella en donde el pasado y el presente

se juntan para construir una constelación” (Benjamin, 2009: 52). La imagen, para Benjamin, es lo que surge de un choque, de una colisión de los tiempos que inhabilita toda reducción de uno a otro.

Arqueología de la ausencia construye sus propias imágenes dialécticas: reúne a partir de cuerpos aislados en el tiempo y el espacio para producir, en su encuentro fulgurante, en su choque, un sentido inusitado, una constelación que, por un momento, hace visible una ausencia en un abrazo partido (figura 2) o un festejo interrumpido (figura 3). La imagen se da como una cristalización del tiempo, una superposición temporal, memoriosa, en este caso del instante de la toma que captura a los padres, luego desaparecidos por la dictadura, el de sus hijos en el presente y ese tercer tiempo, el *ahora* de la reunión que sólo pudo ser en la ficción de la imagen. “Choque frontal contra el pasado mediante el presente” (Benjamin, 2005: 473), fricción que produce en su fulguración una política carga explosiva que nos devuelve, por un segundo, aquello que parecía irremediabilmente perdido. Allí, aparece un pasado que llega a destiempo, un encuentro a contrapelo que, en el caso de Lucila Quieto y su padre, se da por primera vez en un tiempo imaginado. Así lo observa también Ana Amado: “De esa conjunción espacial de cuerpos distantes y tiempos diferentes resulta una escena familiar ficticia y rehecha a contramano del rumbo trágico que le dio la historia” (Amado, 2009: 174-175).

La linealidad del tiempo es puesta en cuestión en esta arqueología de una temporalidad perdida: rompe la homogeneidad del pasado al perturbarlo con la anacronía del presente, para recordarnos “que la imagen de ese pasado es siempre una construcción activa de un presente que lo convoca” (García, 2011: 93); rompe, también, la homogeneidad del presente, abriendo intersticios donde se filtra un pasado no resuelto. Lo que se tematiza de ese modo es menos el pasado en cuanto tal que la relación constelacional de este con un presente.

Ni en el pasado, ni en el presente, estas imágenes se colocan, de este modo, en un entre tiempos, más precisamente, en el abismo que resulta de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y otros presentes que sorprenden por su similitud física en tanto (los hijos) tienen ahora la misma edad que los mayores al momento de ser retratados (Blejmar, citada en Longoni 2009: 59).

Ahora bien, que Lucila Quieto –como así también el resto de los hombres y mujeres fotografiados– sea hija de padre desaparecido, padre al que no conoció, no es un hecho que pueda ser desatendido –como tampoco puede serlo el que sea artista y militante, ahí donde su política se juega en la imagen–, en la medida en que sitúa su ensayo fotográfico en un contexto muy preciso que lo hace inteligible. *Arqueología de la ausencia* adquiere su legibilidad en un presente concreto, ese “ahora de la cognoscibilidad” del que hablaba Benjamin como elemento esencial de la imagen dialéctica:

Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo

determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este alcanzar le gibilidad constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad (Benjamin, 2005: 465).

Lo que allí se sugiere es que la legibilidad no es trascendente a las propias imágenes: “La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura” (Ibid.). El momento oportuno, “crítico y peligroso”, en el que un pasado se da cita, *ahora* más que nunca. Tanto más crítico en cuanto se da en el contexto de una “segunda generación”, que vuelve al pasado –un pasado del que no tuvo experiencia– a través de una meta-memoria reflexiva. Tanto más peligroso en el momento de su producción (1999-2001), mientras las leyes de obediencia debida y punto final y los indultos no daban indicios de una derogación en lo inmediato.

Y, sin embargo, no se trata sólo de un recuerdo de las víctimas, una conmemoración de lo sido, sino de una insistencia, una voluntad de producir nuevas imágenes pese a todo. Quieto realiza ese tercer tiempo como “pasado anacrónico” y “presente reminiscente”, en el que se conjugan memorias disímiles que hacen de sus imágenes dispositivos que funcionan como operadores de supervivencias: la tradición del montaje, la política visual de Madres y Abuelas, la foto de los padres, el presente de los hijos y sus disputas por el pasado. Y, sobre todo, al poner en movimiento esas fotos viejas, al hacer explotar las cronologías, nos enseña que el pasado no es nunca hecho consumado y que la historia, en lo que tiene de pasado y en lo que tiene de porvenir, permanece siempre abierta, sin punto final.

VI. Imagen despedazada

*Rearmo como en el agua, de a oleadas, un gran rompecabezas.
Lucila Quieto*

Las de Lucila Quieto no son imágenes totales, sino fragmentadas, *imágenes despedazadas* por la historia. Como tales, no se recomponen en la forma de una figuración sin fracturas, por lo tanto lejos de todo idealismo reconciliador⁹, sino en la de un montaje que no se oculta en tanto tal y que sólo mediante esa puesta radical, transparentando sus bordes, desacoplando sus escalas, dejando al descubierto el artificio de su yuxtaposición, gana toda su potencia crítica. El gesto de Lucila Quieto sería análogo a aquel que Peter Bürger descubre en el *collage* cubista: la renuncia a componer el espacio de la imagen como un *continuum*.¹⁰ Recordemos, si se me permite el desvío, los comentarios benjaminianos sobre el teatro épico de Bertolt Brecht, que van en un sentido análogo.

De acuerdo a Benjamin, la técnica del montaje, como se percibe en el teatro épico brechtiano, no quiere engañar; la voluntad que lo mueve pretende todo el tiempo hacer consciente al espectador de que la obra que se le presenta es una puesta en escena, una construcción que no se

oculta como artificio. A diferencia del teatro naturalista, que en su afán de imitación de la realidad tiene que reprimir la consciencia –tanto la del público como la del actor– de ser una puesta, el teatro épico “se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro” (Benjamin, 1999b: 20). El montaje, en este sentido, evidencia su propio procedimiento y de ese modo opera como crítica de toda ilusión.¹¹

“Mostrar que se muestra”, decía Brecht, para dismantelar todo simulacro. Como el niño benjaminiano de “Porcelana china”, que se niega a ser presentado en pijamas ante los huéspedes, pero que enseguida aparece por su cuenta en “cueros vivos, ante la visita”.¹² Del mismo modo, los montajes de Quieto son artefactos que no esconden su artificialidad; las escenas que (re) construye no disimulan su estatuto de ser un constructo. “Las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión” (Durán, 2006: 136). A esos cuerpos “un tornado los separa” (Genoud, 2011). De esa manera, estableciendo cercanías, pero marcando las insalvables distancias, Quieto produce sus ficciones vívidas, que nos golpean con su carga de tiempo y sacuden nuestra consciencia ociosa, pero ficciones al fin, escenas imposibles.

El elemento ficcional, sin embargo, no tendría que confinarnos aquí a la falsedad, sin reconocer antes su capacidad para revelar una verdad histórica, parcial y efímera, que se instala en un orden otro que el del régimen de la verificación y la verosimilitud. Aquí la ficción no sustituye al documento del pasado, sino que lo dialectiza, sacude el polvo documental de las fotografías de los padres para no fijarlas en el pasado. De un modo similar lo expresa Ana Amado a propósito de Lucila Quieto, al observar que “El pasado aun en sus puntos más dolorosos es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación e invento, sino de creación, único resorte de la memoria” (Amado, 2009: 192).¹³

El montaje sería, entonces, la estrategia visual que, operando por las fisuras, asume en la imagen la herida abierta en la historia: no funde sus materiales en la armonía de la imagen –falsamente– reconciliada, sino que hace visible el desgarro fundamental, el quiebre, el desarreglo de los momentos¹⁴, como si se tratara de un rompecabezas cuyas piezas se hacen coincidir forzosamente. Alegoría precisa la del rompecabezas, que evoca la acción disgregante del fragmentarismo, “pero también, y sobre todo, el trabajo constructivo del pensamiento capaz de reconstruir... un dibujo único a partir de elementos erráticos” (Didi-Huberman, 2011a: 211). Marta Dillon se refiere al ensayo de Quieto en términos similares: “El rompecabezas se arma y se desarma. Subyace la búsqueda: ‘unir lo que estaba destinado a quedar separado’, dice ella [Lucila Quieto]. Pero también la de desarticular la imagen hasta que olvide lo que era para ser ella la que la provoca y la convoca, quien la haga hablar...” (Dillon, 2007). El montaje, en este sentido, es también *imagen-puzzle* y *rompecabezas del tiempo*: una dispersión que clama por ser recompuesta, una recomposición que sólo se configura como unidad en la dispersión.

VII. Construcción alegórica

¿Cómo asume la imagen los conflictos, las tensiones entre memoria y deseo, pasado y presente, pérdida y apuesta, melancolía y trabajo de duelo, documento y ficción? De manera am

bigua, lo cual quiere decir, según Benjamin, dialécticamente¹⁵, como apertura de la forma, como espacio abierto de tensiones extremadas y movimientos captados en su detención. En esos términos describe Mario Pezzella la imagen dialéctica según la pensaron Adorno y Benjamin:

Muestra siempre un campo de fuerzas en conflicto, distintas unas de otras y, sin embargo, recompuestas en su representación... ningún suceso es el resultado de una única fuerza o voluntad, sino que siempre es producto de la discordia y de la división de potencias antagónicas. La imagen dialéctica consigue hacer visible su presencia simultánea, sin apaciguarla en falsa armonía y sin privilegiar a una haciendo desaparecer a la otra (Pezzella, 2004: 103).

Las imágenes dialécticas de Lucila Quieto serían el emergente visual de un deseo que media-tiza su pérdida, que no clausura el pasado y que produce algo con *lo que queda*, “proyectándose hacia adelante y descansando cada tanto en el tiempo sin nombre de ese instante alumbrado por la voluntad de quien busca más allá de lo posible.” (Dillon, 2007). Lo que de allí parece sobrevenir es una paradójica escena encantada en el que un tiempo que no fue retorna –como retorna lo traumático en el síntoma– para desestabilizar un presente que cree haber superado su pasado. En esa tarea, “Lucila asume la violencia de la falta y se interpone ella misma en un acto abrupto ahí donde quería estar” (Ibid.). Lo cual quiere decir que se implica a sí misma, e implica a los demás hijos, hasta hacer de sus propios cuerpos el soporte del anhelado retrato: “Meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella” (Quieto, citada en Longoni, 2009: 56). Su tentativa es constructiva, en todo caso la de una construcción alegórica: que la violencia no nos obligue a renunciar a la producción de sentido, un sentido ahora producido artificialmente, a pesar de todo, bajo la representación impura y desfigurada del montaje. Potentísimo recurso que permite a Quieto tomar posición en lo que la imagen es capaz de mostrar y en lo que el presente aún es capaz de recordar.

Por otra parte, no podemos dejar de apreciar, como también lo observa Luis García, una extraña y perturbadora belleza en estas imágenes. Extraña, por el hecho de que no es precisamente un efecto estético lo que buscan, sino que llegan a ser bellas casi sin querer. Perturbadora, porque el montaje no sólo muestra la cesura como marca en la imagen, sino también satura el espacio de afinidades y filiaciones, tan nítidas que sorprenden e interpelan con una gran fuerza, como en las fotografías en que aparecen esos gestos tan parecidos (figura 5), y aún más en aquellas en que las miradas enfrentadas de las generaciones parecen suscitar una especie de reclamo (figura 6). Las imágenes montadas de Quieto se juegan esa simbiosis difícil y no resuelta entre identificaciones y disparidades, entre momentos que rozan lo festivo y otros en que la comparecencia adquiere tonos más graves.

Ya lo dijimos, el trabajo de Lucila Quieto, seguramente, no se entendería sin su historia personal, pero sin embargo la excede por todos lados. Ella dice de su ensayo: “Empezó por una necesidad mía de tener una foto con mi papá” (Quieto, citada en Parejo McWey, 2001). Pero lo que parecía por entonces lo más íntimo devino “una reconstrucción de la historia de un colectivo,

de una sociedad, de un país" (Ibíd.). Allí es donde su ensayo propicia el tránsito del duelo personal a una dimensión pública. No es su propia historia lo que Lucila muestra, sino que es la historia colectiva, quebrada por el terrorismo y reprimida durante muchos años, la que ahora se revela en su laboratorio como fotomontaje.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

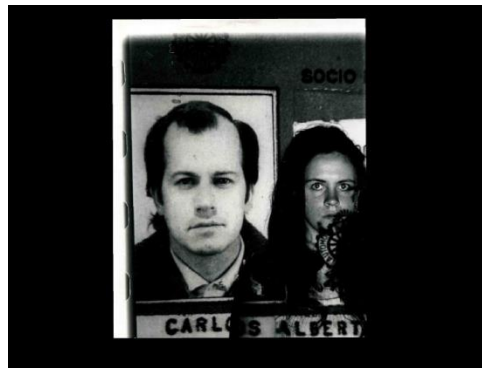


Figura 5



Figura 6

Notas

¹ *Arqueología de la ausencia* es el resultado de las investigaciones fotográficas que Lucila Quieto desarrolló entre 1999 y 2001 como parte de una tesis. Hay una versión impresa, en formato libro, que la editorial Casa Nova publicó en 2011, compuesta por 13 historias y un total de 52 imágenes. La serie fue presentada en múltiples espacios de la Argentina y del resto del mundo y ha dado lugar a una pluralidad de intervenciones teóricas, muchas de las cuales forman parte imprescindible del presente escrito. La mayoría de las fotografías que componen el ensayo pueden encontrarse sin dificultades en diversos sitios de la Web.

² Con todo, relación entre lo privado-familiar y lo público-colectivo que fue y es una matriz que organiza las luchas de los organismos de derechos humanos desde los años mismos de la dictadura en Argentina, cuando las familias (Madres, Abuelas, luego Hijos) de las víctimas de la violencia golpista irrumpen en la escena política como actores fundamentales en los reclamos de "Aparición con vida" y luego de "Memoria, Verdad y Justicia".

³ No podemos dejar de mencionar los trabajos de Gustavo Germano, Gabriela Bettini, Verónica Maggi, Marcelo Brodsky, e incluso, León Ferrari. Todos muestran, en este punto y en muchos otros, una afinidad muy estrecha con *Arqueología de la ausencia*.

⁴ Cada una de las historias que componen el ensayo presenta su singularidad histórica y formal. Sin embargo, aquí optamos hablar del trabajo de Quieto como serie y no en sus particularidades, en un intento por descifrar los alcances de sus apuestas estético-políticas.

⁵ Ana Longoni ha hecho un rastreo preciso de las estrategias de representación de la violencia golpista en la historia argentina de posdictadura, en el que suma al uso de las fotografías la producción de siluetas. Cf. Longoni, 2010.

⁶ Cf. Bürger, 2010: 104-117.

⁷ Cf. Amado, 2009; García, 2011.

⁸ Cf. Buck-Morss, 2001: 84.

⁹ Jürgen Habermas observaba cómo Walter Benjamin advertía que "todo lo que la historia tiene desde el principio de prematuro, de sufriente y de malogrado, se resiste a quedar expresado en el símbolo y se cierra a la armonía de la forma clásica" (Habermas, 1975: 48-49).

¹⁰ Cf. Bürger, 2010: 109.

¹¹ Mientras Brecht oponía su "laboratorio dramático" a la obra de arte total, el propio Benjamin hacía del montaje literario y la interrupción del continuum historicista la apuesta epistemológica, política y escritural de su *Libro de los pasajes*: "Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero lo harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos." (Benjamin, 2005: 462)

¹² "No hay forma de conseguir que un niño en camión salude a una visita que entra. Desde lo alto de su autoridad moral, los presentes intentan en vano persuadirle y vencer su recato. Pocos minutos más tarde, el niño se presenta, esta vez en cueros vivos, ante la visita. Entretanto se había lavado" (Benjamin, 1987: 21).

¹³ Ana Amado deslinda dos posibilidades en relación al vínculo entre la ficción y lo real: propone hacer "una distinción entre aquellos que no separan lo ficcional de lo real en sus representaciones de la violencia [...], y otros cuyos procedimientos sortean la proximidad excesiva con el referente histórico para inscribir formalmente las contradicciones y las indeterminaciones que rodean esos acontecimientos como ejecución de la memoria y del duelo" (Amado, 2009: 50). *Arqueología de la ausencia* que la formaría parte de este segundo grupo.

¹⁴ Quizás nada exprese mejor esa desavenencia de los tiempos paradójica imagen en la que el hijo supera la edad del padre en el momento en que fue retratado (figura 4).

¹⁵ "La ambigüedad es la aparición en imagen de la dialéctica, la ley de la dialéctica detenida" (Benjamin, 2012: 58).

Referencias

- Amado, Ana (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, Walter (1987) *Dirección única*, Madrid: Alfaguara.
- (1999a) “El autor como productor”, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.
- (1999b) “Qué es el teatro épico (primera versión). Un estudio sobre Brecht”, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.
- (2005) *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- (2009) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Rosario: Prohistoria.
- (2012) “París, capital del siglo XIX (1935)”, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Buck-Morss, Susan (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: A. Machado Libros.
- Bürger, Peter (2010) *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Collingwood-Selby, Elizabeth (2009) *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- De Luelmo Jareño, José María (2007) “La historia al trasluz. Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica”, en *Escritura e imagen*, Madrid, vol. 3, pp.163-176.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: A. Machado Libros.

----- (2011a) “La imagen-malicia”, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Dillon, Marta (2007) “Modelo para armar”, en *Página 12*, 20 de abril de 2007.

Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3308-2007-04-20.html>

Durán, Valeria (2006) “Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes”, *Cuadernos de Antropología Social*, N° 24, pp. 131-144.

Fortuny, Natalia (2008) “La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos”, publicado en las Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: ‘Nuevos escenarios y lenguajes convergentes’. Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Disponible en <http://www.redcomunicacion.org/memorias/index.php>.

García, Luis Ignacio (2011) “Memorias en montaje. Imagen, tiempo, política en la Argentina reciente”, *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Genoud, Diego (2011) “Sobre Arqueología de la ausencia”, en Quieto, Lucila, *Arqueología de la ausencia*, Buenos Aires: Casa Nova.

Habermas, Jürgen (1975) “El idealismo alemán de los filósofos judíos”, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid: Taurus.

Longoni, Ana (2009) “Apenas, nada menos. En torno a Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto”, en *Ramona*, N° 97, Buenos Aires.

----- (2010) “Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina”, Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/aftera-II_25_%20analong.pdf

Parejo McWey, Melanie (2001) “La creación en imágenes de un tiempo imposible”, en *El mundo*, 26 de noviembre de 2001.

Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/11/23/cultura/1006529200.html>

Pezzella, Mario (2004) *Estética del cine*, Madrid: A. Machado Libros.

Quieto, Lucila (2011) *Arqueología de la ausencia*, Buenos Aires: Casa Nova.

Nicolás López
nicolop87@hotmail.com

Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Es miembro de un proyecto de investigación radicado en esa universidad. Su área de interés es la Estética.

