

## Miradas de otro. El regreso a lo perdido en dos ejercicios fotográficos de memoria<sup>1</sup>

Jordana Blejmar <sup>2</sup> y Natalia Fortuny<sup>3</sup>

### Resumen:

Viejas fotografías y diapositivas de dos viajes a Bariloche hechos por sus respectivos padres desaparecidos décadas atrás animan los ejercicios de memoria de María Soledad Nívoli, en *Cómo miran tus ojos* (2007), y Guadalupe Gaona, en *Pozo de aire* (2009). A partir de esas imágenes descoloridas o fuera de foco ambas se aventuran, cámara en mano, a la búsqueda de los restos del pasado en los paisajes actuales. Saben que la imagen de ese pasado «corre el riesgo de desvanecerse por cada presente que no se reconozca en ella» (Benjamin). Así, si el padre ausente aparece poco o lejano en las imágenes viejas, tratarán de encontrar otras formas de presencia, de indagar en sus huellas. El resultado es un juego de miradas: de los padres sobre el paisaje y sobre la hija en la única foto juntos; de las hijas en los escenarios vacíos fotografiados en la contemporaneidad; y, finalmente, la de los objetos y lugares retratados en el pasado que, al decir de Proust, conservan algo de las miradas que los han rozado. Volver a los lugares donde estuvieron los padres es intentar recuperar esas miradas perdidas, a pesar de lo

### Abstract:

Old snapshots and slides of two journeys to Bariloche made by their respective disappeared fathers decades ago trigger the memory acts of María Soledad Nívoli, in *Como miran tus ojos* (2007), and Guadalupe Gaona, in *Pozo de aire* (2009). These blurred and faded images are the starting-point for an adventure that takes these young women, camera in hand, on a search for the remnants of the past in the contemporary landscape. They know that the image of that past 'runs the risk of disappearing completely if the present fails to recognize itself in it' (Benjamin). Thus, if the absent father either does not appear a great deal or only at a distance in the old photos, Nívoli and Gaona attempt tracing their footprints and finding other forms of presence in them. The result is a play of gazes: those of the parents towards the landscape and towards the daughter in the only photograph that shows both together; the gaze of the daughters in the empty settings photographed in the here and now; and, finally, the gaze of the objects and places portrayed in the past which, echoing

---

<sup>1</sup> Trabajo recibido el 27/4/2011; aceptado el 30/6/2011. Este texto tiene su origen en una ponencia con el mismo título presentada en el III Seminario Internacional *Políticas de la Memoria «Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria»*, Buenos Aires, 28, 29 y 30 de octubre de 2010, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Espacio para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos – Ex ESMA).

<sup>2</sup> Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos (Cambridge, Inglaterra). Contacto: jb548@cam.ac.uk

<sup>3</sup> Magíster en Historia del Arte (IDAES/UNSAM), UBA/CONICET. Contacto: nataliafortuny@gmail.com

imposible y extraviado para siempre de esa empresa.

**Palabras clave:** Fotografía – Dictadura – Memoria – Desaparecidos – Walter Benjamin

Proust, retain something of the looks that have touched them. To return to the places where their parents were is to try and recover those lost gazes, however impossible and eternal that task might be.

**Keywords:** Photography – Dictatorship – Memory – Desaparecidos – Walter Benjamin

## Introducción

Viejas fotografías y diapositivas de dos viajes a Bariloche hechos por sus respectivos padres desaparecidos décadas atrás animan los ejercicios de memoria de María Soledad Nívoli, en *Cómo miran tus ojos* (2007), y Guadalupe Gaona, en *Pozo de aire* (2009). A partir de dar con esas imágenes descoloridas o fuera de foco, ellas se aventuran, décadas más tarde y cámara en mano, a la búsqueda de los restos del pasado (de sus pasados) en el paisaje actual. Las dos series fotográficas resultantes permiten ser leídas bajo el prisma del paradigma visual benjaminiano, en especial a partir de sus conceptos sobre la historia, el aura y la fotografía, toda vez que la empresa de estas artistas -quizá fútil desde un principio pero en la que insisten una y otra vez- acude a la historia mientras ésta se escapa y convoca al pasado para atrapar su refulgencia inatrapable.

Cuando Benjamin define a nuestra era como la de la reproducción mecanizada del arte, por supuesto, no se trata de que la posibilidad de reproducción de una obra haya surgido en el siglo XIX (ésta ha existido desde siempre), sino que los alcances de la reproducción *técnica* han permitido independizar las copias del original de un modo como no se había conocido jamás en la historia. Así, la reproducción mecánica innova en dos sentidos: por un lado, reproduce las pinturas de manera mecanizada a niveles antes impensados (fuera de su contexto original, fuera de la iglesia o el museo: la Mona Lisa en la lata de dulce de batata, en un diario o en una página web), y por otro, permite el surgimiento de nuevas técnicas estrictamente nacidas de esta posibilidad, como la fotografía y el cine.

Esta realidad, que para Benjamin puede ser tan atrofiante y conservadora como revolucionaria<sup>4</sup>, consiste precisamente en la pérdida del valor aurático de cada obra.

---

<sup>4</sup> Benjamin no es exactamente un 'nostalgioso'. Más bien piensa la máquina fotográfica con una mirada dialéctica (aunque sin síntesis): «sorprendente y cruel», al decir de Baudelaire. No obstante, Didi-Huberman sostiene que la posición de Benjamin es la de una «melancolía crítica que considera la decadencia del aura desde la perspectiva de una pérdida, de una negatividad olvidadiza en que desaparece la belleza» En Didi-Huberman, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, p 99.

El aura es aquello que da el carácter de ‘unicidad’ a la obra y su existencia irrepetible, lo que la liga a su función ritual y de culto, en fin, el componente que hace singular a la obra –‘lo bello’-. El aura tiene un carácter único e insustituible, propio de una trama espacio-temporal concreta, de un *hic et nunc* del original que paradójicamente implica una lejanía (las obras conservan su valor cultural porque, por más cerca que estén de quienes las adoran, refieren a algo inalcanzable, inaproximable, una divinidad inasequible). El aura es característica de las obras tradicionales burguesas y de su circulación.

Dice Benjamin:

Generalizando, podría afirmarse que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepetible de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle.<sup>5</sup>

Es esta subversión de la tradición, incluso, la que haría posible, en sus palabras, la ‘regeneración de la humanidad’. Y los sujetos históricos de este nuevo modo de percepción deberían ser, precisamente, las masas, ya que ellas son quienes aspiran a acercarse espacial y humanamente a las cosas, quienes ansían superar lo irrepetible a partir de la reproducción.

Así, la fotografía permite por primera vez en la historia la decadencia del aura de la obra, su emancipación del ritual, hecho que ni siquiera había sucedido con la secularización del arte, ya que entonces el lugar del aura había pasado a estar en la ‘autenticidad’ (que reemplazó y mantuvo el valor de culto, la función cultural de la obra). A partir de interpelar al receptor desde una nueva función política y ya no desde el campo de lo sobrenatural o mágico, la obra adquiere su peso histórico y su autonomía. Esto le permite a Benjamin considerar la posibilidad de que, una vez desechado el criterio de autenticidad<sup>6</sup>, sea la política aquella praxis que funde el arte.

---

<sup>5</sup> Benjamin, W. (2005): *Op Cit*, p 99.

<sup>6</sup> El desechar este criterio y suponer que no tiene ningún sentido preguntarse por la copia auténtica de todos modos es un gesto que puede ser revisado, a la luz del mercado del arte fotográfico actual. Basta pensar que cada fotógrafo saca al mercado un número finito de copias (y lo explicita, al igual que sucede con los grabados, comprometiéndose a no copiar más de la cantidad establecida), o que cada copia adquiere por poco el estatuto de original si se piensa en su circulación o su precio (cf. la obra *’99 Cents II, Diptych*, del alemán Andreas Gursky que en febrero de 2007 logró un récord al adjudicarse por u\$s 3,3 millones, el precio más alto pagado en una subasta por una obra fotográfica). También Susan Sontag diferencia las copias sacadas del propio negativo, más ‘originales’ que otras reproducciones de la obra en, por ejemplo, revistas o libros. Y Andreas Huyssen cree que hoy en día, es la digitalización la que vuelve aurática la fotografía «original». Esta discusión resulta interesante pero excede, sin embargo, los límites y propósitos del presente trabajo.

Sin embargo, como se ha dicho anteriormente, dentro del campo de lo fotográfico lo ritual encuentra, según Benjamin, una última trinchera en el gesto de la cara:

En las primeras fotografías el aura nos hace señales por vez postrera en la expresión fugaz de un rostro humano. Y eso es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, entonces el valor de exhibición se enfrenta por vez primera al valor de culto, superándolo.<sup>7</sup>

Aquí Benjamin es menos condescendiente con la fotografía que en su escrito de 1931 titulado *Pequeña historia de la fotografía*. Si entonces había admitido la posibilidad de que la técnica le confiriera a los productos una magia, en este escrito dirá que «incluso en la reproducción más perfecta falla una cosa: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra»<sup>8</sup>. Esta pérdida se vincula a la decadencia del valor cultural de la obra de arte y también de su valor de exhibición. Por otro lado, si en *Pequeña historia...* la fotografía podía en algunos aspectos igualar o incluso superar a la pintura, en el segundo de los textos la oposición entre fotografía y pintura es descripta en términos mucho más nítidos: si ante una pintura, dice Benjamin, «el ojo no podría saciarse jamás», la fotografía es lo que el alimento para el hambre.

Las afirmaciones de *El arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936/1939) fueron muchas veces leídas como el concluyente rechazo benjaminiano hacia la fotografía. Sin embargo, en *Sobre algunos temas de Baudelaire* (1939/1940) Benjamin refuerza la ambigüedad de su posición respecto de la fotografía y, más aún, invita a pensar el concepto de «aura» no tanto como un atributo de ciertos medios sino sobre todo como un paradigma visual que puede manifestarse en distintos tipos de imágenes, tal como se desprende de las dos definiciones que da del término. Dirá por un lado que del objeto aurático emanan «las representaciones que, aposentadas en la *mémoire involuntaire*, luchan por agruparse alrededor de un objeto sensible» y, por el otro que «quien es mirado o se cree mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno quiere decir dotarlo de la capacidad de alzar la vista»<sup>9</sup>.

Estas definiciones más flexibles de aura le permiten a Benjamin adoptar una postura más conciliatoria con la fotografía: sigue a Baudelaire diciendo que fotografía tiene algo de «sorprendente y cruel», pero al mismo tiempo puede «apropiarse de las cosas precederas que tienen derecho a un lugar en los archivos de nuestra memoria, siempre que se detenga ante el ‘ámbito de lo impalpable y lo imaginario’»<sup>10</sup>. Por el otro lado, si antes había insistido en la condición aurática de ciertos retratos, en el capítulo XI de *Sobre algunos temas de Baudelaire* desplazará su atención hacia el po-

---

<sup>7</sup> Benjamin, *Op Cit*, p106.

<sup>8</sup> *Idem*, p 95.

<sup>9</sup> *Idem*, p 145 y 148 respectivamente.

<sup>10</sup> *Idem*, p 146.

der evocativo de los objetos. Para ello utilizará la distinción entre «memoria voluntaria» y «memoria involuntaria» acuñada por Proust en *En busca del tiempo perdido*. Si la primera es la del intelecto y no ofrece real conexión con el pasado, la segunda es el resultado del encuentro azaroso entre un sujeto y un objeto material o las sensaciones que este evoca. Para Proust los objetos conservan las miradas de los que lo han rozado, lo mismo para Valéry para quien «las cosas que yo veo me ven como yo las veo a ellas»<sup>11</sup>. Así, Benjamin, mientras sigue a Baudelaire en su relación de amor-odio con la técnica fotográfica recién nacida, sostiene que bello es el pasado, que escapa al recuerdo, a la memoria voluntaria y a la conciencia: se trata de lo aurático, del regreso ‘aquí y ahora’ de una experiencia pasada, merced a la memoria involuntaria. Este instante proustiano irrepetible en que el arte rescata lo bello de las profundidades del tiempo ya no ocurre en la reproducción técnica: allí no hay lugar para lo bello, ni para el soplo de lo singular<sup>12</sup>. La huella del original se ha perdido. El aura es reemplazada por el shock (del tiempo y los espacios modernos –propios de la ciudad, como paradigma de la modernidad-). El arte de la cultura técnica capitalista es necesariamente postaurático: ya no hay pasado u original que recuperar. La copia es su elemento.

Teniendo en cuenta fundamentalmente las observaciones que hace Benjamin en este escrito, Georges Didi-Huberman insistirá en la noción de aura como paradigma visual e intentará secularizar el concepto al proponer que el poder de la distancia de la imagen aurática no es un poder divino u oculto sino una propiedad de las obras que al verlas parece como si nos tocaran. Se trata, en otras palabras de la distancia como capacidad de alcanzarnos. Según su punto de vista,

aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o en nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, *abrir* tanto su aspecto como su significación, para hacer de él una obra de lo inconsciente. ... (En esa memoria) todos los tiempos serían trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados(...).<sup>13</sup>

Para Didi-Huberman, el aura sería entonces como «un espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado»<sup>14</sup>. Esta distancia entre

---

<sup>11</sup> *Idem*, p 149.

<sup>12</sup> «Si llamamos aura a las representaciones que aposentadas en la *mémoire involontaire*, luchan por agruparse alrededor de un objeto sensible, esa aura del objeto sensible corresponderá también a la experiencia que en cuanto manejo, se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos basados en la cámara y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la *mémoire volontaire*; hacen posible fijar mediante el aparato y siempre que se quiera, un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en logros esenciales de una sociedad en la que el ejercicio de las cosas se atrofia.» *Idem*, p 145.

<sup>13</sup> Didi-Huberman, *Op cit*, p 95.

<sup>14</sup> *Idem*, p 93.

miradas, que contienen un juego con el tiempo, se volverá precisamente perturbadora en las series de fotos que ocuparan nuestra atención en la segunda parte del trabajo.

El poder de la fotografía de apropiarse de las cosas precederá con derecho al archivo de la memoria, la condición aurática de ciertos objetos o imágenes y los juegos de distancia temporal entre mirante y mirado serán tomados en cuenta para el análisis de *Cómo miran tus ojos* y *Pozo de aire*. En ellos, la condición serial y montada de fotografías viejas, tomadas por un desaparecido o en la que éste se encuentra presente, junto a las fotos actuales de las hijas-artistas, complejizan la cuestión y habilitan nuevos interrogantes.

### En busca de la mirada perdida<sup>15</sup>

Casi por casualidad –para Proust descubrir un objeto que dispare la «memoria involuntaria» depende casi exclusivamente del azar-, María Soledad Nívoli encontró hace pocos años alrededor de sesenta diapositivas en las que su padre, Mario Alberto Nívoli, desaparecido en 1977, había testimoniado un viaje de estudio a Bariloche realizado en 1965. La mayoría tomas de paisajes a cielo abierto, son imágenes de fotógrafo aficionado que fueron concebidas para ser atesoradas en el álbum familiar o exhibidas en el ámbito doméstico. Hoy, vueltas públicas a fuerza de las circunstancias, comparten cierta pretensión «artística» reflejada en la cuidada perspectiva, la elección de los escenarios y objetos retratados, el juego de luces y sombras, el contraste de los colores.

Del total de las fotografías, sólo en ocho aparecía Mario Alberto, pero para Soledad la mirada de su padre y una forma particular de observar el mundo a través de la cámara constituían una presencia tanto o más intensa que la de su figura. Por eso eligió siete de las diapositivas de paisajes y, junto a un amigo y fotógrafo, Gustavo D'Assoro -encargado de tomar las fotografías actuales-, recorrió varias provincias del interior del país que habían sido referentes importantes para la familia Nívoli. Muchas veces acompañaban a Soledad su madre o su compañero de entonces, Manolo. Una vez allí, buscó retratar escenas similares a las que aparecen en las imágenes del padre: una flor en medio de un campo semi-verde, las ramas de un árbol tomadas desde abajo, la vista de una carretera. Dispuestas espacialmente en vertical, como si fueran los negativos de un rollo de fotos inexistente, cada una de las siete columnas que conforman *Cómo miran tus ojos* comienza con la diapositiva sacada por el padre, cuyo motivo se reproduce siete veces en distintas locaciones.

Como una suerte de *crossword* iconográfico de la memoria, las series de las diapositivas de Bariloche y las fotos nuevas adquieren sentidos diferentes si se leen

---

<sup>15</sup> Versiones preliminares del análisis de las muestras de Nívoli y Gaona fueron publicadas en *Grumo* (Blejmar 2010) y *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento* (Fortuny 2010), respectivamente.

horizontal o verticalmente. Según la primera opción el denominador común de cada una de las ocho hileras es el espacio, los lugares donde fueron tomadas las fotografías. En la segunda opción lo que leemos es el transcurso del tiempo, los episodios (de los cuales nos informan las referencias al costado de las imágenes) que cronológicamente cuentan la vida de la familia Nívoli, desde el nacimiento de Mario Alberto hasta el recibimiento de Soledad.

Las cincuenta y seis imágenes conforman una «biografía visual» que en realidad son dos: la del padre y la de la hija. Así, primero están las diapositivas de Bariloche, que son el punto de partida, la magdalena proustiana del recuerdo, los objetos auráticos que despliegan una constelación y un universo simbólico de representaciones visuales donde todos los tiempos están sobredimensionados, al decir de Didi-Huberman. A nivel horizontal, a las fotos de Bariloche le siguen las de Ucha (donde nació Mario Alberto y pasó sus primeros años de vida), Las Perdices (donde cursó sus estudios secundarios y participó de grupos juveniles en la Iglesia), Santa Fe (donde vivió, de 1966 a 1969, con la madre de Soledad, una época atravesada por la violencia política que afectó de cerca de la familia en tanto una bomba puesta por el Comando Anticomunista del Litoral en la calle Mitre obliga a los Nívoli a irse de la provincia), Concordia (refugio luego del incidente), Córdoba (donde nace Soledad y desaparece Mario Alberto, después de estar cautivo en «La Perla»), Santa Fe nuevamente (allí llegaron Soledad, su madre y hermano para vivir con los abuelos maternos después del secuestro) y, finalmente, Rosario (provincia en la que Soledad estudió Psicología, conoció a Manolo y donde hoy vive). Las series quedan abiertas a la posible inclusión futura de nuevas imágenes, según pase el tiempo y nuevas experiencias lleven a Soledad (y tal vez a las generaciones venideras) a otros destinos.

Entre las diapositivas originales y las copias hay similitud, un «aire de familiaridad», el eco de un motivo, pero no identidad. No hay repetición ni reproducción exacta del pasado. Este es recuperado en forma fragmentaria y las imágenes no buscan por eso la totalidad. Así cada imagen aparece como un recuadro de un escenario más amplio e inaccesible para la cámara (¿para la memoria?). En cada fotografía lo que no vemos (el resto de la escena, quien saca la foto, las personas del entorno) es tan importante como lo que se ve. Las imágenes nuevas recuperan algo de lo «ya sido» pero están, al mismo tiempo, indiscutiblemente ancladas en el presente y dan por eso cuenta del tiempo transcurrido (e irrecuperable) en el intervalo que va de las primeras imágenes a las últimas. Así lo testimonia, por ejemplo, no solo la diferencia en la paleta cromática entre las fotos del padre y las de la hija, sino también las referencias explicativas de cada panel que aluden a lugares que existieron y de los que ya sólo queda la memoria de quienes pasaron por allí, tal el caso del ex club Italiano y ex Cine Rex de Las Perdices, la casa de la familia del padre que «fue demolida hace varios años» y, por supuesto, el Centro Clandestino de Detención y Exterminio «La Perla», habilitado como Espacio para la Memoria desde el 2007. Al conectar un espacio que a simple vista parece haber borrado las huellas del pasado con el recuerdo de lo que alguna vez sucedió o estuvo allí, las imágenes de D'Assoro y Soledad evocan el poder de la fotografía en tanto reservorio y soporte de la memoria, aunque no es



menos cierto que la serie va más allá, produciendo, más que reproduciendo, nuevos sentidos de lo que *ya fue* a la luz de las coordenadas presentes de la rememoración.

Al mismo tiempo, otras fotografías de la muestra dan cuenta del caso contrario, es decir, de la permanencia de ciertos paisajes, calles o edificios (la Basílica donde se casaron los padres de Soledad, una plaza cara a la madre, el Jardín Zoológico) que fueron testigos de escenas cotidianas de la vida de toda una familia (objetos, paisajes, edificios que contienen todavía las miradas que se posaron en ellos, para decirlo con Proust), y que sobrevivieron a quienes ya no están y tal vez sobrevivirán a quienes hoy todavía pueden dar testimonio de ellas. En la insistencia en ese lazo de continuidad temporal entre las imágenes del presente y las del pasado se juega el compromiso con la memoria, en tanto, como señala Benjamin en la quinta de sus *Tesis de la filosofía de la historia* la imagen del pasado «corre el riesgo de desvanecerse en cada presente que no se reconzca en ella»<sup>16</sup>.

La convivencia de imágenes que documentan la desaparición y la ausencia (de los cuerpos o de ciertos escenarios del pasado), junto a otras que, caso contrario, insisten en la subsistencia de espacios o aspectos de lo que *ya fue* supone un modo específico de entender la transmisión y la herencia. Alejada de aquellos que creen que entre los años que nos separan del Golpe y estos no ha cambiado nada, pero también de aquellos que, en el otro extremo, suponen que la distancia entre una época y otra es insalvable, la propuesta de Nívoli advierte que la idea de transmisión no está vencida. En todo caso, se trata de buscar formas para dar lugar al secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra a la que se refiere Benjamin en la segunda de sus Tesis. En definitiva, *Cómo miran tus ojos* no es otra cosa que una indagación acerca de la posibilidad de ese acuerdo (y desacuerdo) generacional.

Junto a las fotografías de las series, la muestra, que circuló por varias de las provincias retratadas, se compone además de dos paneles más una suerte de diario de viaje donde se exhiben fotografías del «detrás de escena»: los reencuentros con parientes y amigos de la familia en cada parada o Soledad revisando las fotografías. Si las imágenes de las series principales están vacías de gente, son más bien solemnes, «silenciosas» y se asemejan a pinturas incluso en cierta coloración poética, estas otras son dinámicas, «bulliciosas» y están ahí para documentar. Si en las primeras la perspectiva, los ángulos, los motivos parecen cuidadosamente calculados, las segundas muestran escenas y situaciones espontáneas, en las que los retratados no parecen advertir la cámara. Instantes de peligro, miradas que se cruzan, se buscan, se desafían, se sostienen e incomodan; distancias que son capaces de alcanzarnos y tocarnos; imágenes con el poder de hacernos «alzar los ojos». De *Cómo miran tus ojos*, pero también de *Pozo de aire*, puede decirse lo que Didi-Huberman sobre los objetos auráticos: «Experiencia efectivamente invasora la de ser mantenido a distancia por una obra de arte, es decir que ésta inspire respeto»<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Benjamin, Walter (1971): «Tesis de la filosofía de la historia» en *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, p 79.

<sup>17</sup> Didi-Huberman, *Op cit*, p 110.



## En el bosque de la memoria

Al abrir el libro «Pozo de aire» (2009) de Guadalupe Gaona, lo que hay es inquietud. Fotos de árboles, fotos familiares, un lago, montañas, dos chicos en fuera de foco, un renault 4 y su conductor victoriosos, una casa grande, una nena sobre un bote de la mano de su padre. Hay también breves poemas entre las imágenes, que ofrecen recuerdos y anécdotas vagas, y en los que conviven voces de niña y de mujer -a veces de madre e hija-, confundidas con los ruidos del agua y el bosque.

Los paisajes fotográficos/poéticos que conforman esta obra generan incomodidad y empatía. Desde las primeras páginas, Guadalupe introduce al lector/mirante en las imágenes que va a encontrar mediante un breve texto poético que hace las veces de prólogo esquivo. Porque el texto explica sin explicar: como al pasar describe apenas -elíptica y lacunarmente- aquello que está en el origen.

Con escaso equilibrio me paro en la proa del bote, mi papá en la isla, un conquistador en malla, me da la mano. Mi mamá corre a buscar la cámara. Clic. Esta es la única foto que voy a tener sola con mi papá. El invierno llega más rápido de lo esperado y se lleva todo. El 21 de marzo de 1977 desaparece mi papá. Pero esa foto queda. Y muchas fueron las veces que revisé el cajón de la mesita de luz de mi mamá para mirarla. Es en la imagen que más confío.<sup>18</sup>

Esta imagen amuleto, el único retrato a solas de Guadalupe con su padre desaparecido poco después de aquellas vacaciones en el Sur, será el nudo y sostén de todo el libro. Además de esta imagen del bote, aparecen otras fotos. Las 'de antes' muestran diferentes vacaciones de la familia de Guadalupe en su casa de Bariloche, vacaciones previas y posteriores a la desaparición de su padre. Son claramente fotos del álbum familiar, que juega un lugar fundamental para la conformación identitaria del grupo. El álbum arma una narración visual a partir de ritos aprendidos y reproducidos en el seno de la familia. Los álbumes portan, a la vez que ocultan, los secretos familiares a los largo del tiempo, relacionando el tiempo íntimo o familiar con el tiempo histórico.

Junto a esas fotos de álbum hay otras, mezcladas. Son las fotos que Guadalupe, ya mujer y fotógrafa, toma muchos años después, cuando regresa a la casa de sus vacaciones familiares. Salvo por indicios cromáticos o por las poses y la ropa, nada explícita en el libro cuáles son fotos viejas del álbum familiar y cuáles nuevas. Aunque se puede adivinar. Por ejemplo, las fotos actuales presentan paisajes vacíos de personas: a lo sumo un joven a lo lejos, una mujer sentada en un banco de madera, unas siluetas en una ventana. Paisajes de la quietud y lo deshabitado que la autora ya había explorado en obras anteriores (la serie *Quieta*, de 2007<sup>19</sup>). Y la dinámica de la serie

---

<sup>18</sup> El libro carece de numeración en sus páginas, es por eso que no se indican aquí en las citas.

<sup>19</sup> En 2007 Guadalupe Gaona inauguró la muestra «Quieta» en la Alianza Francesa de Buenos

hace que importe poco distinguir cuáles son fotos nuevas y cuáles no, sino más bien intuir lo que pasó entre ellas: la percepción de ese tiempo atascado, la captación imperceptible de esa diferencia.

Como hija de desaparecido, Guadalupe Gaona parte de una falta, de un hueco: la ausencia de su padre, que es también la ausencia de más fotografías con su padre. Así, con su cámara, sale a buscar lo que no tiene: fotos<sup>20</sup>. Y en este salir, cámara y álbum en mano, va a escarbar para ver dónde está aquella felicidad, el rayo de luz de ese pasado que se escapa para siempre. En la citada quinta de sus tesis sobre el concepto de historia, Benjamin sostiene que «la imagen verdadera del pasado *pasa* de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible»<sup>21</sup>. Guadalupe fotografía para encontrar algo de esa imagen del bote, algo del rayo de luz del momento feliz en esa huidiza refulgencia del pasado. A ver si aparecen las marcas en los pastos, las huellas de esas vacaciones y de esas fotos. Ya que, tal como afirma la tesis benjaminiana siguiente, articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’ sino más bien apoderarse de un destello en su instantaneidad. Justamente en la captación siempre inacabada de la verdad de lo que fue puede ubicarse la fotografía<sup>22</sup>. Por ello estas fotos de paisajes vacíos se convierten en intentos repetidos que buscan -una y otra vez- reponer el telón de fondo donde algo transcurrió: las luces del bosque en un claro, unas rosas o margaritas, la superficie brillante del lago, las montañas nubosas.

Igual trabajo que las fotos hacen los poemas, tanteando en las imágenes de la memoria para (re)construir un momento en fuga. Guadalupe intercala sus textos entre las fotos para presentar difusamente algunos momentos vividos, siempre entremezclados con percepciones presentes. Las palabras subrayan los contactos entre mundos de ahora y del pasado que las fotos proponían y, así como las fotos, fallan justo al querer reponer un sentido:

---

Aires. Allí exploraba el vacío y la quietud de los ambientes de la casa desolada de su abuela, cinco años después de su muerte.

<sup>20</sup> Tanto Nívoli como Gaona tienen como claro antecedente de este «salir a buscar fotos» la obra de Lucila Quieto quien, motivada por la falta de fotos suyas junto a su padre -desaparecido- en el álbum familiar, reconstruye esos relatos familiares imposibles mediante la proyección de las fotos viejas sobre los cuerpos de los hijos. Para nuestros análisis de la obra de Lucila Quieto, véase Blejmar (2008) y Fortuny (2008).

<sup>21</sup> Benjamin, Walter (2007): *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires, Piedras de Papel, p 25.

<sup>22</sup> Didi-Huberman establece que toda imagen tiene un doble régimen de verdad y oscuridad (las imágenes no son ni mera apariencia ni lo real ‘verdadero’), hecho que incomoda al historiador con su carga testimonial subjetiva. En Didi-Huberman, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, p 58.

A sus espaldas una frase  
está por salir de la luz.  
Su boca polar  
le dice algo.

Pero las palabras se pierden  
entre los escasos dedos de una mujer.  
Los ojos de ella  
se las devuelven igual  
que el eco.

Limpias de significado.

Luego de este poema, cuatro imágenes cierran el libro. La última es una foto de un claro de bosque. Entre nubes, montañas y árboles, lo que vemos por último es un hueco de pasto seco, un terreno limpiado por el hombre. Unas páginas atrás, uno de los primeros poemas anticipaba

(...) La familia que choca sus copas  
y ríe a carcajadas apenas me arrulla.

Entre ellos y yo  
hay un pozo de aire. (...)

Aquella última foto podría ser también la foto de un pozo de aire: un hueco o una falta que evoca y distancia -a la vez- la experiencia propia y la memoria familiar. Es justamente esta distancia entre ella y los otros, entre la vivencia actual y el pasado que se resiste a volver, entre su mirada y las miradas de otros aquello que hace rica y problemática esta obra. Son los hechos del pasado -la tragedia que late en la mirada del padre- lo que mira Guadalupe a través del lente, años después.

### **Miradas anacrónicas**

Las series fotográficas de Nívoli y Gaona permiten reflexionar sobre la ambigüedad del concepto de «aura» tal como lo entiende Benjamin a lo largo de su obra. Porque si, por un lado, puede decirse de ellas que efectivamente tienen «el poder de alzar la vista», de tocarnos, además de erigirse como reservorio de aquello con derecho a ser perpetuado por la memoria, y en ese sentido acercarse a la experiencia aureática que despiertan ciertas obras pictóricas, por el otro dan efectivamente cuenta de la pérdida de valor del original que acompaña al surgimiento de la fotografía como técnica. No obstante, esa pérdida no es experimentada, por estas artistas, con desazón sino como la condición de posibilidad para evitar una mirada melancólica del pasado -aunque haya también cierta melancolía en estas series- y jugar con las posibilidades

(antes que lamentar las limitaciones) de la fotografía cuando se pone al servicio del duelo y de la memoria. Si las fotografías de sus padres, de las que parten estos trabajos, no son –no pueden ser- leídas como originales las suyas propias, las del presente, no pueden tampoco ser definidas como copias (de qué?). Unas y otras arman simplemente series – ¿correspondencias?-, diálogos donde ninguna conserva un valor sagrado, intocable, irreproducible. Por último, no es un dato menor que la mayoría de estas fotografías sean de paisajes y no de personas. Si Benjamin analiza principalmente retratos, cabe preguntarse por la capacidad de evocación y el vínculo con la memoria involuntaria de los objetos inanimados. En estas imágenes las personas están ausentes, aunque no así sus miradas (la de los fotógrafos, padres e hijas). Es en ese detalle subjetivo –en el que Benjamin no se detiene en extenso, pero sí Didi-Huberman- en el que encontramos una posible lectura de estas fotografías a partir del paradigma visual ofrecido por el autor de los *Pasajes*.

En la línea del modo en que Benjamin entiende la memoria -por ejemplo en el símil del arqueólogo que ofrece en *Cuadros de un pensamiento-*, Didi-Huberman ha sugerido reivindicar el anacronismo como forma de acercarse al pasado. Para este último, como para el primero, la memoria teje todo el tiempo puentes entre pasado y presente. Por ello, antes que borrar las marcas del contexto de enunciación en el discurso historiográfico se trata más bien de hacerlas visibles, de dar cuenta no solo del hecho rememorado sino también de una imagen de quien recuerda y del contexto en el que ese ejercicio de memoria tuvo lugar. El anacronismo, antes que un obstáculo a sortear para el historiador, constituye una riqueza, un elemento orgánico de las imágenes que no pueden sino existir en permanente tensión dialéctica entre el pasado, el canon iconográfico y el presente de quienes las miran.

Didi-Huberman piensa al anacronismo, con clara influencia warburgiana, como la intrusión de una época en otra, una supervivencia que rompe la linealidad del relato histórico, una latencia, una memoria enterrada. Las imágenes están, así, sobre y predeterminadas por un «montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos»<sup>23</sup>. Se trata de hacer trabajar la distancia extraviada que existe entre ambos extremos temporales: qué fugas de sentidos se producen entre un momento y otro.

El modelo de reflexión que Didi-Huberman sugiere para los historiadores puede aplicarse aquí a los propios trabajos de Gaona y Nívoli. Ambas series mezclan -funden, confunden- fotos de antes (que es siempre antes de la desaparición de sus padres) con fotos de ahora. Esta puesta en común de dos tiempos tiene mucho de distancia extrañada y anacrónica, de imposible encuentro entre dos miradas. Mientras las fotos de ahora intentan alcanzar-rememorar algo de las de antes (más explícitamente las de Nívoli, más elípticamente las de Gaona), es precisamente la totalidad de cada una de estas series lo que documenta la imposibilidad de lograrlo. Porque justamente exponen la lejanía, el hueco, el espaciamiento, el hiato entre el que mira (o

---

<sup>23</sup> Didi-Huberman, Georges (2008): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p 39.

miró) y lo mirado. A la vez que estas obras intentan achicar la distancia, perturban con la mostración de esa distancia, correlato de la grieta que se abrió con la desaparición.

Para lograr su cometido ambos trabajos acuden al álbum como reservorio familiar de imágenes, como imperfecta prueba de felicidad pretérita. Y, para reforzar el efecto, tanto Gaona como Nívoli utilizan textos entre las fotos o alrededor de ellas. Aunque difiere en los modos (poemas en un caso, carteles explicativos en otro), la palabra co-construye con la imagen ese pasado que se escapa entre los dedos.

Lucila Quieto, al hablar de sus fotos, sostiene que producen un *tercer tiempo*: «un tiempo irreal que no es ni el tiempo de la foto del pasado, ni la foto del hijo sosteniendo la foto de su padre ausente mostrándola hoy. Un tercer tiempo ficcionado, que no está claro.»<sup>24</sup>. En los trabajos de Nívoli y Gaona este tercer tiempo no convive en una misma foto -como sí ocurre en las obras de Quieto-, sino que se da *entre* las imágenes del pasado y del presente, cuya confusión genera un tiempo imposible y se vuelve precisamente el corazón de cada serie.

Necesariamente imposibles, estas miradas anacrónicas remontan la pérdida a partir de lo poco que queda: apenas algunas fotos como restos de lo que fue. Y tras esas huellas parten, con la cámara, a seguir produciendo huellas para otros tiempos y para quien se atreva a mirar.

### Bibliografía citada

- BENJAMIN, Walter (1971): «Tesis de la filosofía de la historia» en *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa.
- BENJAMIN, Walter (1972): «Sobre algunos temas en Baudelaire» en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1990): *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (1992): *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- BENJAMIN, Walter (2005): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos. Incluye: «Pequeña historia de la fotografía», 21-53; «Una imagen infantil», 59-69; «Carta de París [2] Pintura y fotografía», 71-86; «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», 91-109; «Daguerre o los panoramas», 11-113.
- BENJAMIN, Walter , (2007): *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires, Piedras de Papel.
- BLEJMAR, Jordana (2008): «Anacronismos». En *El río sin orillas*. Revista de Filosofía, cultura y política, número 2. Buenos Aires.

---

<sup>24</sup> Quieto, Lucila (2009): *Entrevista*, por Ana Longoni. Buenos Aires. Inédita, p 4.

- BLEJMAR, Jordana (2010): «*Itinerarios. Sobre Ausencias de Gustavos Germano y Cómo miran tus ojos de María Soledad Nívoli*», *Grumo Latinoamérica. Anacronismos*, 8.0, julio, 22-29.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DUTTLINGER, Caroline (2008): «Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography», *Poetics Today*, 29: 1, 2008.
- FORTUNY, Natalia (2008): «La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica». En *Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: 'Nuevos escenarios y lenguajes convergentes'*. Red Nacional de Investigadores en Comunicación. En línea en <http://www.redcomunicacion.org>
- FORTUNY, Natalia (2010): «En el bosque de la memoria», año IX, Abril
- GAONA, Guadalupe (2009): *Pozo de Aire*, Bahía Blanca, Vox Senda.
- QUIETO, Lucila (2009): *Entrevista*, por Ana Longoni. Buenos Aires. Inédita.