



Encuentros imposibles. Montajes anacrónicos en las obras de hijos de desaparecidos argentinos

por Federico Cantoni

RESUMEN: El objetivo de la presente contribución es analizar un corpus de tres ensayos de fotógrafos pertenecientes a la generación de HIJOS –*Arqueología de la ausencia* (2001) de Lucila Quieto, *Recuerdos inventados* (2003) de Gabriela Bettini y *El viaje de papá* (2005) de Camilo Del Cerro– cuyo rasgo común es el trabajo que los fotógrafos hacen con las imágenes de sus padres combinadas con retratos suyos. La propuesta crítico-teórica que se quiere avanzar es que los tres ensayos inauguren un peculiar paradigma representativo –el del ‘montaje anacrónico’, postulado a partir de las propuestas teóricas de Didi-Huberman, Benjamin y Agamben–, capaz de dar cuenta de las modalidades a través de las cuales se concreta el encuentro imposible entre padres e hijos y postulado a la luz de una revisión de la literatura crítica preexistente sobre el corpus, que ilumina la falta de un marco capaz de dar cuenta de dos características medulares de las obras: el ambiguo estatuto temporal y el funcionamiento del montaje como técnica representativa, pero también como herramienta epistemológica. Finalmente, para dar cuenta del potencial crítico de la propuesta más allá del campo de la fotografía, se presentan dos casos de aplicación del paradigma en el análisis de dos



obras narrativas: *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez y *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte.

ABSTRACT: The aim of this contribution is to analyse a corpus of three essays by photographers belonging to the generation of Argentinean HIJOS – *Arqueología de la ausencia* (2001) by Lucila Quieto, *Recuerdos inventados* (2003) by Gabriela Bettini and *El viaje de papá* (2005) by Camilo Del Cerro – whose common feature is the work that the photographers do with images of their parents combined with portraits of themselves. The critical-theoretical proposal to be advanced is that the three essays inaugurate a peculiar representational paradigm – that of the ‘anachronistic montage’, postulated on the basis of the theoretical proposals of Didi-Huberman, Benjamin and Agamben – capable of accounting for the modalities through which the impossible encounter between fathers and sons takes shape, and postulated in the light of a review of the pre-existing critical literature on the corpus, which illuminates the lack of a framework capable of accounting for two central characteristics of the works: the ambiguous temporal status and the functioning of montage as a representational technique, but also as an epistemological tool. Finally, to account for the critical potential of the proposal beyond the field of photography, two cases of application of the paradigm are presented in the analysis of two narrative works: *Diario de una princesa montonera* (2012) by Mariana Eva Perez and *Magdalufi* (2018) by Verónica Sánchez Viamonte.

PALABRAS CLAVE: hijos argentinos; fotografía postdictatorial argentina; montaje; anacronismo; literatura de los hijos

KEY WORDS: Argentine *hijos*; post-dictatorship Argentine photography; montage; anachronism; *hijos'* literature

No hay presente, sólo devenir.
(Bloch 64)

Es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros.
(Didi-Huberman 66)

Desde el comienzo de su trayectoria artística, cinematográfica y literaria, la generación de los HIJOS¹ argentinos siempre ha mostrado una intrínseca tendencia a expresarse a

¹ Al escribirlo con mayúsculas me refiero a la distinción operada por Teresa Basile entre el término ‘hijos’, que se refiere genéricamente a un lazo familiar, e ‘HIJOS’, que alude a la generación específica de los hijos de desaparecidos en Argentina, más allá de su configuración institucional (Basile 19).



través de lo visual (Amado 49), en particular recurriendo a la fotografía como medio privilegiado:

un rasgo muy característico es el gran vínculo de este grupo [HIJOS] con la imagen, y con la fotografía en particular. A sus padres los conocieron por fotos. Los recuerdos refieren a fotos. También sus reliquias son álbumes con fotos familiares. [...] No es casual que un gran número de Hijos se hayan acercado de modo amateur o inclusive profesionalmente a la fotografía o al cine (Pantoja).

No se trata de algo de por sí novedoso: el empleo de fotografías es una constante en las prácticas de las organizaciones de defensa de los derechos humanos en Argentina que remonta a las primeras manifestaciones de Madres de Plaza de Mayo en 1977, cuando las fundadoras –todavía antes de asumir una conformación institucional y elegir el pañuelo blanco como emblema– ocupaban el espacio público llevando puestas grandes pancartas con las fotografías de los rostros de sus hijos desaparecidos (Longoni 57).

Si en los primeros años de actividad de las organizaciones las fotografías –en particular las foto carnet de las víctimas– eran empleadas para dar cuenta de una realidad –la existencia de sujetos desaparecidos– que el poder militar negaba² y también para pedir informaciones sobre las víctimas (Balletta, “Fotografare” 157), a partir de los años Noventa, en pleno periodo postdictatorial, la fotografía deja de ser “sólo” un objeto de archivo para certificar una existencia y reivindicar justicia [...] [y] se convierte en testimonio construido *ex post* para reflexionar, política y estéticamente, sobre el saldo traumático de la violencia estatal” (Balletta, “Ausencia” 742).

En particular, Balletta teoriza tres paradigmas que entregan a las obras fotográficas testimoniales de los años Noventa un marco para representar la “catástrofe de sentido” (Gatti 69) de la desaparición: el paradigma de la ausencia (ejemplificado por el ensayo fotográfico *¿Dónde están?*, publicado en 1989 por RES), el del resto –cuyo referente es *Treintamil* (1996) de Fernando Gutiérrez– y el del objeto, que encuentra su caso ejemplar en *Buena Memoria* (1996) de Marcelo Brodsky (Balletta, “Ausencia” 747-754).

Tras el comienzo del nuevo milenio, un conjunto de factores históricos y políticos hacen que en Argentina se asista a un verdadero boom de producción fotográfica memorial (“Ausencia” 754-755), que enmarca el ingreso en el debate sobre la memoria de la generación de HIJOS. Si bien los tres paradigmas evidenciados por Balletta

² Tanto que, tras la caída del régimen y el comienzo de los procesos en contra de los militares en 1983, el informe *Nunca más* – publicado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1984 – incluyó 27 fotografías sacadas en los ex centros de detención, empleadas tanto como pruebas para dar respaldo a los testimonios de los sobrevivientes, como en virtud del hecho de que remitían de manera inmediata al referente icónico de las fotografías de los *lager* nazis (Crenzel, “Fotografías” 304; Balletta, “Fotografare” 159).



funcionan como matrices representativas de las producciones fotográficas del periodo, al mismo tiempo el estudioso señala una considerable primacía de el del objeto:

Aunque no falten obras que apelan al *resto* [...] o a la *ausencia* [...] en la gran mayoría de los casos la foto en tanto *objeto* tiene un papel protagónico en la construcción de las imágenes. La foto de época entra directamente a formar parte de la composición de la foto actual, es decir que la imagen final resulta ser una foto que contiene otra foto (Balletta, "Ausencia" 755, énfasis en el original).

La preponderancia de este último paradigma remite al papel central que tienen las fotografías de los desaparecidos en los hogares familiares: por esta razón la mayoría de las obras que incluyen la fotografía como objeto incluyen imágenes muy diferentes con respecto a las empleadas en las manifestaciones. En vez de los rostros 'oficiales' de las foto-carnets, se subraya la "necesidad de marcar la singularidad que remite a esa huella física que ya no está, a ese individuo que fue particular y único" (Da Silva Catela 350-351) a través de imágenes cotidianas y domésticas.

Ensayos como *Los hijos. Tucumán 20 años después* (1997-2001) de Julio Pantoja o *Fotos tuyas* (2006) de Inés Ulanovsky muestran fotos dentro de las fotos, con el objetivo de subrayar la materialidad del objeto –"el observador las ve enmarcadas, pegadas, colgando, en las manos de un familiar, amarillentas o manchadas en un álbum, fotocopiadas" (Balletta, "Imágenes" 11)– pero, al mismo tiempo, de establecer una compleja dinámica entre esta materialidad concreta y la referencialidad icónica de las fotografías, "simulacros inmateriales" (11) de los cuerpos de los seres queridos.

El propósito de esta contribución es abordar algunas obras fotográficas, realizadas por artistas pertenecientes a la generación de HIJOS, en las cuales el trabajo sobre el objeto fotográfico permite a estos sujetos poner en escena el encuentro, trágicamente imposible, con los padres desaparecidos. Se trata de obras en las cuales, como en un juego de cajas chinas, los fotógrafos retratan a si mismos o a otros juntos a las fotografías de quienes estos sujetos perdieron por mano del Estado terrorista, en un verdadero "montaje" (Benjamin, *Libro*) que plantea interesantes cuestiones críticas.

Si por un lado estas obras han sido interpretadas bajo el paradigma del objeto por Balletta ("Ausencias" 754-758; "Imágenes" 11-12), por el otro Basile las analiza en términos de "prótesis en tanto supone[n] un procedimiento capaz de articular a un mismo tiempo la doble instancia de la ausencia y la presencia" (237), focalizando la atención en la tensión testimonial y memorial entre ausencia física y permanencia del recuerdo más que en la representación icónica o en la dimensión material de las fotografías.

Sin embargo, ambas propuestas parecen dejar un poco al lado dos características medulares de los ensayos: primero, el complejo posicionamiento temporal de las imágenes en la tensión entre el pasado de la 'foto en la foto' y el presente del ensayo; segundo, el hecho de que el empleo de la técnica del montaje se vuelve herramienta epistemológica para dar cuenta de un trabajo que lanza una apuesta positiva con



respecto a la “catástrofe” (Gatti) de la desaparición. El objetivo de este ensayo es intentar avanzar una hipótesis teórico-crítica que, sin negar a las anteriores, logre iluminar estas características y abrir nuevas perspectivas de investigación sobre obras tan complejas e interesantes.

“UNA SUERTE DE REPARACIÓN AFECTIVA”: EL CORPUS

La primera obra que conforma el corpus elegido, un ensayo quizás fundacional y paradigmático con respecto al trabajo sobre el objeto-fotografía que acabamos de perfilar, es *Arqueología de la ausencia* (2001) de Lucila Quieto. El empuje inicial de esta obra es de matriz total e íntimamente biográfica: “No tengo ninguna foto con mi papá” (Quieto, en Longoni 56) comenta la fotógrafa en una entrevista.

Tras una serie de intentos artísticos de llenar esta falta, un día a Quieto se le ocurre reproducir en diapositiva algunas fotos que retrataban el padre y las proyecta en gran tamaño sobre una pared. El proyecto inicial era sacar una fotografía de si misma mirando a aquella del padre, sin embargo, Quieto en un momento tiene la idea que será el disparador del proyecto: “Lo que tengo que hacer, me dije, es meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella” (en Longoni 56). Utilizando su misma piel como soporte, Quieto logra que el encuentro hasta aquel entonces imposible ocurra (fig. 1): por primera vez se evidencian gestos, poses y miradas parecidas, todo encapsulado en “una imagen que los contenía (por primera vez) a los dos” (Fortuny). A través del parecido entre padre e hija pasa algo extraordinario e inesperado: “Lejos de quitar las almas de los hombres, estas fotos las devolvían. Sucedió lo inverso que en 1976: *aparecían*” (Incháurregui 22, énfasis en el original).



Fig. 1 (Quieto)



El proyecto de Quieto nace entonces como experiencia íntima y personal, sin embargo, cuando algunos amigos que, como la misma Quieto, militaban en H.I.J.O.S.³ vieron la fotografías empezaron a pedirle que haga lo mismo para ellos. Motivada por este primer éxito, Quieto decidió poner un cartelito en una sala de reunión de la agrupación, pidiendo que cualquier miembro que quisiera tener la foto que nunca tuvo la llamara. Fue así como entre 1999 y 2001 Quieto se dedicó a este extenso trabajo de reproducir las fotografías de los padres de sus compañeros en diapositiva, proyectarlas, pedir a sus amigos que se posicionaran en la fotografía y sacar una nueva imagen que retratara el encuentro entre las dos generaciones. El resultado final fue precisamente *Arqueología de la ausencia*, un verdadero palimpsesto de trece 'historias' (como las nombra la misma autora), cada una el resultado de la superposición de dos imágenes, dos cuerpos y dos tiempos: un verdadero 'montaje de montajes'.

Al incluir historias de otros sujetos "la foto se sale del ámbito de lo privado para pasar a una esfera pública, con un marco institucional y artístico" (Fortuny), deviene un acto compartido al que se suman sujetos que comparten lazos de amistad, de militancia y de biografía (Longoni 57), configurándose definitivamente como "una suerte de reparación afectiva" (Battiti 318).

La apuesta estética de Quieto se volvió rápidamente en la matriz de una serie de ensayos sucesivos que retoman esta "herramienta colectiva y disponible para otros" (Longoni 60), hecho que nunca le causó molestias a Quieto, bien consciente de que

el procedimiento que instaura *Arqueología de una ausencia* no sólo se apunta a generar un repertorio de imágenes que ocupen un vacío del álbum familiar y construyan un 'recuerdo feliz'. No pueden obviarse sus coordenadas de nacimiento en HIJOS y su voluntad de contribuir en la búsqueda de información y el reclamo de justicia (60).

Una de las primeras obras fotográficas que muestran evidentes lazos derivativos de *Arqueología de la ausencia* es *Recuerdos Inventados* (2003) de Gabriela Bettini. El ensayo se construye alrededor del trabajo que la autora hace con las fotos de su abuelo y de su tío, ambos desaparecidos. A diferencia del trabajo de Quieto, Bettini no se inserta en las fotografías para realizar el encuentro con los seres queridos, sino que pone en escena una suerte de diálogo entre ella misma y las imágenes, siempre bien separadas del mundo exterior por aquel umbral infranqueable que es el marco.

El resultado, si lo comparamos con *Arqueología de la ausencia*, es doble: por un lado, la serie de Bettini tiene un tono más lúdico y sarcástico (García 78) con respecto a la de Quieto, por el otro expone de una manera más evidente la dimensión ficcional del encuentro que se pone en escena. En las fotografías de Bettini vemos a la fotógrafa

³ H.I.J.O.S. es acrónimo de 'Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio'. Se trata de una agrupación de militancia política creada a mediados de los años Noventa por un grupo de hijos de detenidos-desaparecidos. Originariamente fundada en Córdoba, en la actualidad la agrupación consta con divisiones locales en cada ciudad argentina.



relacionándose con el abuelo “*como si nada hubiese pasado*” (79, énfasis en el original). A esta ficcionalidad llevada casi al paroxismo hacen de contrapunto una serie de fotografías que muestran registros mecanografiados de documentos oficiales en los que se relata el secuestro, desaparición y asesinato de los dos hombres.

El choque entre los dos códigos expresivos, aquello ficcional y aquello institucional-documental, se vuelve explícito y evidente en una de las fotografías más impactantes del ensayo: la nieta mira al abuelo, que fija su mirada en las páginas del *Nunca más*, es decir de aquel documento que nunca pudo leer y que precisamente relata su triste destino (fig. 2).



Fig. 2 “Conversación con Antonio” (Bettini)

Otro ensayo que de alguna manera retoma el gesto estético de Quieto es *El viaje de papá* (2005) de Camilo Del Cerro. A diferencia de los ensayos de Quieto y Bettini, sin embargo, Del Cerro no trabaja sólo con su inserción en fotografías que retratan a su padre desaparecido, sino que recupera una serie de fotos sacadas por él durante sus viajes alrededor del mundo en los años Sesenta, para luego modificarlas y realizar fotomontajes digitales, a través de los cuales se inserta a si mismo en la escena. El hijo no modifica todas las fotografías sacadas por el padre: el ensayo resulta así una obra que mezcla el acto de mostrar las fotos, así como él las encuentra después de la desaparición del padre, y aquello de intervenir en las mismas para realizar el encuentro imposible con el hombre.

No se trata de la única diferencia con respecto a los otros ensayos: antes que nada, el empleo del fotomontaje digital le permite a Del Cerro intervenir en las fotos desde el punto de vista cromático, evidenciando con colores diferentes la escena original y los elementos insertados por él, principalmente fotos de él mismo (fig. 3), señalando la imposibilidad fundamental del encuentro, aquella “grieta que se abrió con el golpe y que no puede ser zanjada” (Blejmar 206).

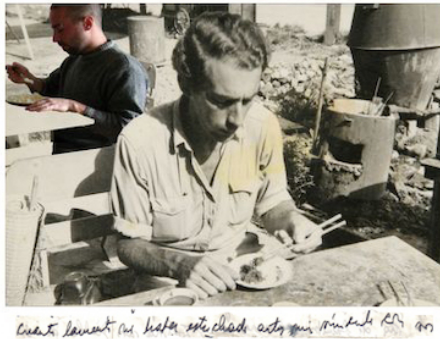


Fig. 3 "Cuanto lamento no haber estrechado antes mis vínculos con vos" (Del Cerro)

Otra diferencia se encuentra en el hecho de que las fotografías del padre no constituyen el único material de archivo familiar que arma el ensayo. De hecho, *El viaje de papá* se construye alrededor de una carta que su tía, la cuñada del padre, le escribe casi un mes después de su asesinato. Del Cerro descompone la carta en veinte frases, que funcionan como título para las veinte fotografías que arman el ensayo.

Si desde el punto de vista estrictamente estético-visual el ensayo de Del Cerro muestra la evidente influencia de los trabajos de Quieto y Bettini, desde aquello estructural-narrativo el referente matricial no es un ensayo fotográfico, sino una película: *Papá Iván* (2004), dirigida por María Inés Roqué, cuya narración se arma también alrededor de una carta –en este caso escrita por el padre de la directora después de su paso a la clandestinidad y poco antes de su asesinato– leída por la voz en off de Roqué a lo largo de toda la película.⁴

IMÁGENES A CONTRAPELO DE LA HISTORIA: EL PARADIGMA DEL MONTAJE ANACRÓNICO

Frente a este corpus, cabe preguntarse cómo interpretar la operación que estos hijos, aunque con sus peculiaridades, ponen en escena. El problema fundamental es de orden

⁴ En realidad, aunque el procedimiento es similar, los dos textos emplean el hipotexto de la carta en dos maneras diametralmente opuestas: en la película de Roqué la carta le sirve a la directora para desarmar la imagen de héroe épico que el padre proyecta, que encuentra respaldo en las palabras de algunos compañeros de militancia entrevistados por la directora, y para poner en tela de juicio su elección de dejar a su familia para luchar –"yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto" (*Papá Iván* 01:33-01:37) comenta la voz de Roqué al principio de la película. Del Cerro, en cambio, encubre el discurso heroico sobre la figura del militante que emerge de la carta de la tía, por eso en el texto de presentación del ensayo afirma "Porque de adolescente seguí el ejemplo de tu rebeldía ante las injusticias. / Porque ahora entrando a la adultez puedo mantener mis convicciones. / Porque seguiré creciendo y luchando para ser tan humano como vos papá" (Del Cerro).



temporal: ¿en qué temporalidad se inscribe el encuentro imposible entre padres desaparecidos e hijos que se realiza a través del montaje de imágenes pertenecientes a dos momentos biográficos diferentes?

Muchos son los aportes críticos que se han preguntado acerca del complejo estatuto temporal de estas obras, y la mayoría (Amado; Blejmar) están de acuerdo en la elección del prisma del anacronismo como herramienta teórico-interpretativa adecuada. El referente teórico de este modelo interpretativo es evidentemente Georges Didi-Huberman, quien en la introducción de *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000) dedica una amplia reflexión al tema del anacronismo con relación a las imágenes. Sostiene Didi-Huberman:

Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del ‘especialista’. Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria (32).

Por eso, detenerse ante una imagen significa, en primer lugar, detenerse “ante el tiempo” (35) y elegir una perspectiva sobre el mismo. La disciplina histórica, según el autor, elige una perspectiva eucrónica, es decir una mirada epistemológica que busca las herramientas para interpretar un objeto pasado en el pasado mismo del objeto, una “búsqueda de la concordancia de tiempos” (36).

Sin embargo, Didi-Huberman señala como en la interpretación de objeto-imagen siempre intervienen dos tiempos: por un lado, el pasado del objeto, por el otro el presente de la mirada del espectador. Este tipo de mirada que toma en consideración ambos tiempos –definida anacrónica por Didi-Huberman–, resulta no solo productiva, sino necesaria:

Es más válido reconocer la *necesidad del anacronismo* como una riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes– cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así [...] el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes. [...] Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla de dos *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen (38-40, énfasis en el original).

En esta mezcla de diferenciales de tiempo, el anacronismo “es necesario [...] cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (42-43). Es evidentemente el caso de las obras que constituyen el corpus de nuestro análisis, en las cuales las muestras del pasado de por sí no logran dar cuenta de la dramática cuestión que ponen en escena: sólo en el diferencial entre el pasado de la fotografía-objeto (por ejemplo, las fotos que Quieto proyecta) y el presente de la fotografía-obra (la foto que Quieto saca) se desvelan las



diferentes capas de significado y las diferentes temporalidades que constituyen estos ensayos:

No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia [entre pasado y presente]: hay que hacerla trabajar en el tiempo diferencial de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos escrupulosos y verificadores (45).

La temporalidad que enmarca estas imágenes no será entonces ni aquella pasada de las fotos de los padres, ni aquella presente de los hijos que las manejan, sino precisamente este diferencial, lo que Quieto describe como “tercer tiempo” (Longoni 58), “una temporalidad propia, un tiempo tan abstracto como ese encuentro” (Amado 56), que no esconde la superposición de los tiempos, sino la expone: “las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión. De esta forma, [...] da[n] cuenta de una tensión particular entre pasado y presente” (Durán 137).

Una tensión que queda evidente, antes que nada, en la medida en que las fotografías ponen en escena “un momento particularmente álgido y tormentoso en la biografía de los hijos de desaparecidos: aquel en que traspasan la edad que sus padres tendrán para siempre” (Longoni 58-59), pero también en la elección de no ocultar la dimensión artesanal, analógica, del proceso creativo (especialmente en el caso de Quieto y Bettini, menos en aquello de Del Cerro): “En lugar del simulacro integral que hoy habilita la manipulación digital de las imágenes, la composición artesanal de los encuadres [...] deja percibir [...] los materiales que integran la ficción” (Amado 56).

Pero ¿qué tipo de temporalidad puede dar cuenta de este “tercer tiempo” diferencial entre pasado y presente? Seguramente no puede ser una temporalidad histórica y eucrónica, cuyas heurísticas fracasan frente a la superposición temporal de estas imágenes. Se trata más bien de una temporalidad invertida, anacrónica. Es decir, se trata de memoria, una memoria en constante tensión entre presente y pasado (Blejmar 201):

La memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos [...] de reconstrucción o de ‘decantación’ del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (Didi-Huberman 60, énfasis en el original).

El tipo de historia que cuentan estas imágenes es una puesta en práctica de lo que entendía Benjamin cuando apelaba a la necesidad “de cepillar la historia a contrapelo” (Tesis 43), una historia que desde el presente mire críticamente al pasado en un recorrido al revés: “el conocimiento histórico [anacrónico es] [...] un proceso *al revés del orden cronológico*, ‘un retroceso en el tiempo’, es decir, estrictamente, un *anacronismo*” (Didi-Huberman 55, énfasis en el original).



Interpretar estas obras fotográficas a través del prisma del anacronismo significa no deshacerse de una mirada temporalmente instalada en el presente, sino convertirla en gonzúa crítica para recorrer al revés la historia de estos hijos, hasta el momento testimoniado por las imágenes de los padres: el recorrido es precisamente el diferencial de que hemos hablado, la tensión que surge entre lo que “ha sido” (Barthes 121) y lo que es y que se resuelve en la aparición, sin duda e incluso declaradamente ficcional, de “lo que ya no puede ser” (Longoni 58). Lo comenta de manera muy sugerente la misma Quieto:

La fotografía tiene eso, muestra algo que ya no existe pero que existió, que sucedió alguna vez. Y permite volver a reinventar, a recordar lo que sucedió en algún momento. 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 (en Longoni 58).

Rescatar “lo que queda” significa encontrar la posibilidad de armar nuevas narrativas sobre el pasado, de revindicar la identidad de los padres al rescatar un lazo de filiación quebrado por la desaparición en el gesto creador, artístico y político, que llena el hueco en aquel objeto que cuenta la historia de una familia y que constituye un “estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (Sontag 23) que es el álbum familiar.

Sin embargo, aunque el prisma del anacronismo permite una comprensión de los diferentes y complejos niveles de significación que están imbricados en estas obras, definir los ensayos que arman el corpus de análisis como ‘anacronismos’ quizás no logra entregar una restitución precisa de los objetos que estamos mirando. Me parece mucho más puntual y productivo pensar en estos ensayos en términos, más que de anacronismos ‘puros’, de ‘montajes anacrónicos’, por dos razones fundamentales.

La primera, de orden técnico-productivo, remite al hecho de que estos ensayos presentan fotografías que son el resultado de un montaje –analógico (Quieto y Bettini) o digital (Del Cerro)– de dos imágenes, a su vez ‘montadas’ en serie en cada ensayo:

El uso del montaje desborda los límites de la imagen solitaria. No es sólo la imagen como montaje sino las imágenes montadas en serie y leídas en dialogo paradigmático con otras, lo que permite construir nuevas narrativas sobre el pasado (Blejmar 203).

Si por un lado la categoría de ‘montaje’ remite a la dimensión técnica, casi material, de las obras, por el otro constituye una importante herramienta epistemológica para interpretarlas. En su reflexión sobre la posibilidad de una filosofía de la historia, Walter Benjamin señala como

La primera etapa [...] será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, erigir mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos finamente cortados y manufacturados. En realidad, descubrir la cristalización del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares (*Libro 463*).



En *El libro de los pasajes* los fenómenos particulares, constantemente interpretados por Benjamin como ruinas o deshechos de la historia, son la materia prima a través de la cual armar montajes. Frente a una totalidad perdida e imposible, el principio del montaje es la respuesta constructiva ante la crisis:

Ante la experiencia de la disolución y, sobre todo, de la dispersión de las cosas mismas en el caos de la gran ciudad, el montaje supone un trabajo positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia. Lo que este método le permite a Benjamin es una forma de componer los materiales de una manera en que no se supeditan a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal (López).

Retomar la categoría benjaminiana de ‘montaje’ como trabajo positivo sobre las ruinas me parece particularmente eficaz para reflexionar sobre los ensayos que arman el corpus de este análisis, en la medida en que logra dar cuenta de la operación desarrollada por los diferentes fotógrafos. Las imágenes de los padres son a todos los efectos ruinas, lo que queda de un pasado irrecuperable, huellas derrideanas que remiten constantemente a una ausencia; el trabajo de los hijos que manejan estas imágenes es precisamente lo que Benjamin entiende con el término ‘montaje’: una forma de componer los materiales que le entrega un sentido libre de cualquier ordenación lineal (el ‘tercer tiempo’ de Quieto) o jerárquica (en las fotos no hay primacía de una temporalidad sobre la otra).

Por estas razones mi propuesta es considerar este tipo de obras fotográfica en términos de ‘montajes anacrónicos’. Más aún, considerando el corpus en su totalidad, me parece que esta categoría técnico-analítica constituye la característica medular de todos los ensayos, y por eso considero que interpretar estos textos como actualizaciones del paradigma del objeto señalado por Ballesta, o –siguiendo a Basile– en términos de prótesis, quizás no permite dar cuenta del alcance del gesto artístico, identitario y político puesto en escena.

No cabe duda de que cada ensayo incluye objetos fotográficos en las fotografías que lo arman, sin embargo, no es la presencia de la foto como objeto lo que entrega sentido a estos ensayos, sino el trabajo con las ruinas de lo que queda del lazo de filiación, hecho en el diferencial de tiempo entre presente y pasado. Por esta razón, me parece interesante avanzar una hipótesis sobre el ‘montaje anacrónico’ como posible paradigma de representación, intrínsecamente contemporáneo, concretado en los tres ensayos que constituyen el corpus de análisis.

‘Intrínsecamente contemporáneo’ en el sentido que le otorga Agamben al concepto:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo él que no coincide perfectamente con el mismo, ni cumple con sus pretensiones y es por eso, en ese sentido, inactual; pero, justo por eso, precisamente a través de este desfase y este anacronismo,



logra más que los otros percibir y agarrar su tiempo. [...] La contemporaneidad es [...] una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a este y, al mismo tiempo, se le aleja; más exactamente [la contemporaneidad] es aquella relación con el tiempo que adhiere al mismo a través de un desfase y de un anacronismo (*Contemporaneo* 8-9. Traducción del autor).

El paradigma del montaje anacrónico presupone precisamente esta adherencia al tiempo presente, y al mismo tiempo el desfase entre este y el pasado –ese diferencial que ya hemos ampliamente discutido– ambos rasgos, según Agamben, de lo contemporáneo.

MONTAJES ANACRÓNICOS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE HIJOS

Si bien hasta ahora hemos reflexionado ampliamente sobre el montaje anacrónico como posible paradigma representativo contemporáneo, es necesario detener un momento nuestra atención sobre las razones que llevan a considerar el montaje anacrónico, precisamente, un paradigma.

Otra vez apelo a Agamben, quien sostiene que “[u]n paradigma [...] es un fenómeno particular que [...] vale por todos los casos del mismo género y adquiere así la capacidad de constituir un conjunto problemático más vasto” (*Estado* 13). Frente a esta definición, cabe preguntarse si el montaje anacrónico como herramienta epistemológica y heurística, tal como surge del análisis de los tres textos matriciales que arman nuestro corpus, tiene esta capacidad de construir un “conjunto problemático más vasto”.

La respuesta es sin duda positiva: es suficiente un rápido bosquejo en la producción artística, narrativa y cinematográfica de la generación de los HIJOS para encontrar un número consistente de actualizaciones e interpretaciones de este paradigma, tanto desde el código icónico, como desde aquello lingüístico, e incluso en el cruce de los dos.

Se considere, por ejemplo, la imagen promocional que el director Nicolás Prividera elige para su película *M*, estrenada en 2007 (fig. 4), o las fotos intervenidas por Albertina Carri en *Los Rubios* (2003), o también en algunas obras de la pintora María Giuffra, que muestran la reunión de familias “lindas”, cuyos miembros, en realidad, “están todos muertos” (fig. 5).



Fig. 4 Imagen promocional de la película *M* (2007).



Fig. 5 María Giuffrá – *Familia II*, 2010. Bajo el dibujo hay un texto escrito que dice “¿Qué linda familia? Están todos muertos”.

Estos pocos ejemplos permiten sin duda averiguar como el trabajo de montaje de restos pertenecientes a temporalidades diferentes, en efecto, se ha vuelto una modalidad paradigmática de representación en la contemporaneidad argentina.

Más aún, el montaje anacrónico, hasta ahora analizado sólo en su vertiente visual, es paradigmático también a nivel narrativo, en la medida en que logra dar cuenta del peculiar interés que la generación de HIJOS muestra para la narración a través del fragmento, en pos de una linealidad que, después del trauma dictatorial, no puede parecer sino artificial y artificiosa. En esta sede quiero focalizar la atención sobre dos casos de obras narrativas escritas por HIJOS en las cuales el principio organizador del fragmento se convierte en puesta en práctica del paradigma representativo del montaje anacrónico.⁵

⁵ Se trata, sin embargo, de un corpus ejemplar de obras, al que se podrían añadir sin duda otros títulos. Lo que se expone aquí es la etapa inicial de un proyecto de investigación más amplio sobre la posibilidad de empleo del paradigma del montaje anacrónico como herramienta de análisis de la producción artístico-narrativa de HIJOS.



EL PARADIGMA DEL MONTAJE ANACRÓNICO EN LA NARRATIVA DE HIJOS: DOS CASOS EJEMPLARES

Los dos casos que quiero enfocar provienen del corpus narrativo de la generación de los HIJOS y apelan al paradigma del montaje anacrónico para armar su representación, o por lo menos partes de esta. Se trata de dos textos muy recientes, *Diario de una princesa montonera – 110% de verdad* (2012) de Mariana Eva Perez y *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte, que, como veremos, ponen en práctica el paradigma de manera extremadamente diferente.

Diario de una princesa montonera nace de la recolección de las entradas de Mariana Eva Perez en su homónimo *blog*.⁶ La naturaleza peculiar de este texto conlleva por lo menos dos características principales con respecto a una perspectiva de montaje anacrónico: primero, el hecho de reunir pedacitos de texto publicados en la red impone al texto –difícilmente clasificable como novela, más cercano al género textual del diario⁷, como señala incluso el título– el empleo del fragmento como principio articulador, lo que –segunda consecuencia– le entrega al texto la libertad de moverse entre el presente de la vida adulta de la autora y los recuerdos de diferentes etapas de su vida, y entre relatos factuales e imaginativos o emotivos sin particulares dificultades.

Estas características parecerían perfilar un contexto narrativo propicio al establecimiento de montajes anacrónicos a través de los cuales poner en escena el encuentro con las figuras paternas. Sin embargo, el texto parece desmentir constantemente la posibilidad de realizar este encuentro a través del montaje anacrónico entre presente y pasado, optando por otro paradigma, o sea aquello del sueño/pesadilla:

La Paty que busco tiene mi edad, pero es mi mamá, está ahí, viva y oculta, pero está desaparecida, y todo eso es un sueño y en el sueño pienso que es la primera vez que la llamo Paty, que le estoy hablando, aunque sea en esta pesadilla, y que eso es más que nada. La busco sabiendo que es mejor no encontrarla y que siga escondida, pero la busco porque necesito verla, aunque sea en sueños (Perez 11).

El recurso al paradigma del sueño/pesadilla comparte con aquello del montaje anacrónico el hecho de visibilizar la imposibilidad del encuentro, pero si el segundo – como vimos– trabaja de manera positiva con las “ruinas” e intenta establecer un vínculo en el diferencial temporal, aquello del sueño inscribe la figura de la madre bajo el signo

⁶ <http://princesamontonera.blogspot.com/>. Consultado el 11 ene. 2022.

⁷ Para un análisis profundizado de las peculiaridades retóricas que implica la adopción del género del diario en el texto de Perez véase Fiorani.



de la aparición fantasmal (Crenzel, "Ghostly"), que incluso acosa a la narradora. En este sentido es particularmente sugerente el fragmento titulado "Paty es un fantasma":

Está vestida de negro, no sé qué tiene puesto [...]. Tiene el corte de pelo de la foto carnet y tal vez está en blanco y negro. Sólo la piel de la cara está a la vista. No le veo las manos en ningún momento [...]. En cada una de sus apariciones, Paty dice algo muy importante [...]. No recuerdo una sola palabra. En el sueño pienso: ahora que escuché la voz, cuando deje de aparecer, voy a poder recordarla. Me parece una idea maravillosa. Me hace feliz haberla visto, pero creo que ya no quiero que se me aparezca más. Me deleito en el recuerdo anticipado, pero no sé que hacer con ella cuando aparece en el momento menos esperado y empieza a hablar. [...] Paty no nos toca en ningún momento, a ninguno. No puede, no se puede (111-113).

Este fragmento involucra también el objeto fotográfico, pero de una manera muy diferente a la de los tres ensayos analizados: esta vez es la foto oficial, la foto carnet expuesta en las marchas y en las manifestaciones, que para la narradora están tan expuestas, tan apeladas, que "ya no me dicen nada" (65), sino que sólo señalan la ausencia muda, atormentadora de la madre.

Si en los fragmentos narrativos el encuentro con los padres no logra realizarse bajo el paradigma del montaje anacrónico, la situación cambia con respecto a las fotografías que Perez intercala, a menudo manipuladas, en el texto. La mayoría de las imágenes retratan a los padres en momentos cotidianos de su infancia o juventud: se trata entonces de una representación muy alejada de la de las fotos carnets. Hay incluso el caso de una foto, digitalmente manipulada por Perez, en la cual la autora sobrepone su cara adulta a la de una nena en los brazos de su madre (fig. 6), sin embargo, no se trata de un montaje anacrónico: no se trabaja en el diferencial temporal, sino bajo el prisma de la paradoja y de la ironía, como se puede ver tanto en la grotesca figura de la nena con cara de adulta, como en el hecho de que el padre está reemplazado por una figura del cine de ciencia ficción (*Darth Vader* de *Star Wars*).

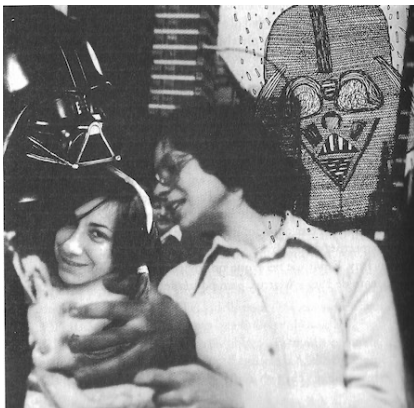


Fig. 6 (Perez 170)



El único caso, en mi opinión, de verdadero montaje anacrónico se encuentra en otra foto, que curiosamente trabaja el objeto fotográfico a partir de una foto carnet del padre. La imagen en cuestión es una foto sacada durante una marcha: en primer plano está el perfil de Perez sonriendo, en el trasfondo la foto carnet del padre (fig. 7). Es inevitable pensar en la obra de Quieto al mirar esta imagen: también en este caso se realiza el paradójico encuentro de un padre y una hija que tienen la misma edad. Más aún, sobre la foto Perez escribe una frase muy llamativa: “mi primera foto con mi papá”, dibujando también algunos corazones. El encuentro con la figura paternal cambia completamente de signo con respecto a la aparición fantasmal de la madre: en este caso lo que se rescata es el vínculo afectivo e íntimo (aunque en la paradoja de armar este discurso a partir de una foto ‘pública’ empleada en una ocasión también pública como lo es una marcha).



Fig. 7 (Perez 102)

Como en el caso de los tres ensayos analizados, también en esta imagen están simultáneamente involucrados dos tiempos:

Esta imagen pone de manifiesto el trauma de la ausencia de su padre y la falta de un retrato conjunto. Existen dos temporalidades superpuestas en dicho retrato: la cara del padre joven y la de su hija aproximadamente a su misma edad. Al crearse dicho vínculo mediante esta representación, el pasado se actualiza desde el presente de la narradora con nuevos significados que ella le imprime (Pifano y Paz-Mackay 101).

Lo que Pifano y Paz-Mackay señalan es precisamente el posicionamiento en el diferencial entre presente y pasado que hemos definido como característica fundamental del paradigma del montaje anacrónico. Sin embargo, en el caso de *Diario de una princesa montonera*, más que de un desplazamiento de dicho paradigma desde el campo de la representación icónico-fotográfica hacia aquello narrativo, nos encontramos frente a una hibridación transmedial –rasgo típico de la producción



artístico-literaria de los últimos años vinculada al tema de la memoria (Rosano)⁸–, a través de la cual el código fotográfico ingresa en el texto narrativo.

Extremadamente diferente es el caso del otro texto que, en mi opinión, encuentra en el paradigma del montaje anacrónico su herramienta interpretativa: *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte. Así como *Diario de una princesa montonera*, también la novela de Sánchez Viamonte estructura su narración a través del fragmento, sin embargo, en este caso no se trata de una elección motivada por el nacimiento de la obra en otra dimensión textual, sino de la concreción estilístico-formal del núcleo de sentido de la novela.

La naturaleza fragmentaria de *Magdalufi* vuelve complicada la tarea de resumir el argumento de la novela: Sánchez Viamonte arma su relato al rededor de recuerdos vinculados a su infancia como hija de desaparecidos, presentándolos a los lectores de manera mimética con respecto a su surgimiento en la mente de la autora. Lo comenta la misma voz narrativa en un fragmento que relata una escena de la vida adulta de la protagonista Verónica, cuando lleva su hija a una marcha:

De a poco y tratando de encontrar palabras para ella [su hija Emilia], fui respondiendo a lo que me pedía de acuerdo al orden de las diapositivas. Por un rato me perdí en un espacio lejano donde los recuerdos se me venían de a golpe, y me quise quedar ahí, tranquila (Sánchez Viamonte 35).

El principio estructurador de la novela, el empuje a la narración, es este surgir espontáneo de los recuerdos –sin orden cronológico– en el presente de la vida adulta de la autora. Dicho de otra manera: el núcleo de la novela es el diferencial de tiempo entre el presente de la rememoración espontánea y el pasado que se acerca a este en forma de recuerdo. Al instalar en esta dimensión temporal híbrida –que en otra ocasión definí “caiológica” (Cantoni 238)– su narración, Sánchez Viamonte arma una verdadera anacronía narrativa.

El hecho de que la autora decida armar su novela a través del recurso al dispositivo narrativo del fragmento, sin embargo, de por sí no justifica el reconocimiento de una puesta en práctica del paradigma del montaje anacrónico en *Magdalufi*. Lo que sí habilita esta perspectiva crítica es el tipo de fragmentos que Sánchez Viamonte elige narrar. De hecho, no se trata de escenas traumáticas, sino de experiencias cotidianas de afectos que permanecen a pesar de la catástrofe: “a pesar de tratar de su infancia como hija de desaparecidos Sánchez Viamonte no aborda este tema a partir del trauma de la ausencia, sino del rescate de lo que queda” (238).

⁸ En particular, Rosano piensa en la transmedialidad como “metáfora crítica” elaborada a partir del concepto de ‘hibridez’ elaborado por Néstor García Canclini en 1990: “el concepto de hibridez nos permite avanzar hacia otra metáfora crítica, la de transmedialidad, que parece más ajustada para pensar el entrecruzamiento y la coexistencia de elementos disímiles al interior de una poética pero también la intervención de lo tecnológico en el arte y el diálogo que entablan entre sí obras de distintos géneros, medios y soportes” (159).



La elección de la materia y de la forma narrativa se vinculan en aquel trabajo positivo sobre las ruinas postulado por Benjamin al teorizar el concepto de 'montaje', temporalmente situadas en el diferencial entre presente y pasado. Por estas razones me parece que *Magdalufi* constituya un ejemplo plenamente desarrollado del funcionamiento del paradigma del montaje anacrónico en una obra literaria.

Más aún, este funcionamiento del paradigma queda todavía más evidente si consideramos que en la novela hay momentos en que este mismo, como en el caso de los ensayos y de la foto en el texto de Perez, habilita el encuentro imposible entre padres e hija, aunque no por medio de la fotografía, sino de la representación fílmica y de la voz. Me refiero específicamente a este fragmento:

Mi mamá baila un vals tanguero con mi papá. Tiene puesto un vestido con escote en v color verde turquesa, y mientras se ríe tapa con la mano el lente de la filmadora.

En el segundo escalón de una escalera angosta de granito están los viejos de Ana y Pablo. Ella lo abraza y se ríe de los danzarines. De pronto, él se para y la lleva de los brazos a la pista improvisada en el estar donde habían corrido los muebles.

Las dos parejas giran divertidas. Hablan entre ellos, se mueven. En el fondo de la imagen, sentados en un sillón bajo la ventana, otras personas que no conozco levantan sus vasos con cerveza. Brindan y comen sándwiches de miga.

Eso fue todo. La filmación en súper ocho que proyectamos en mi departamento sobre la pared duró tres minutos cuarenta. Sin sonido salvo el traqueteo del proyector.

A Pablo se le ocurrió que hagamos las voces nosotros. Rebobiné la cinta mientras Celina servía otra ronda de cerveza bien fría. Nos reímos de nuestras voces, les inventamos las palabras (Sánchez Viamonte, 139).

La escena es muy impactante: hijos que miran grabaciones de sus padres bailando a las que le falta la voz, y que deciden hacer el 'doblaje', imaginando posibles diálogos. Otra vez estamos frente al consuetudinario diferencial temporal: la escena se construye en la tensión entre el momento grabado y aquello de visión de la grabación.

Aunque no se trata de un encuentro así como lo ponen en escena Quieto, Bettini, Del Cerro y Perez en sus fotografías, el acto de superponer su propia voz a aquella de los padres para devolvérsela pone el acento sobre el reanudamiento del lazo de filiación quebrado por la desaparición al mostrar la voluntad de los hijos de hacerse cargo de la voz silenciada de los padres, así como Quieto (fig. 8) y Bettini (fig. 9) se hacen cargo de encarnar y restituir visibilidad a su rostro.



Fig. 8 (Quieto)



Fig. 9 "Mi tío Marcelo" (Bettini)

CONCLUSIONES

La idea de pensar en la posibilidad de proponer un nuevo paradigma capaz de dar cuenta de las complejidades de los textos que arman el corpus de este artículo surgió, antes que nada, de una incomodidad frente a la interpretación que gran parte de la crítica propuso en los años pasados sobre estos ensayos fotográficos. Que se trate de ponerlos bajo el prisma del "paradigma del objeto" (Balletta, "Ausencia", "Fotografare" 178) o de interpretar las fotografías de los padres en términos de "prótesis en tanto supone[n] un procedimiento capaz de articular a un mismo tiempo la doble instancia de la ausencia y la presencia" (Basile 257), la sospecha que empujó este trabajo fue que



todavía faltaba un marco capaz de dar cuenta de las que parecen ser las características medulares de estas obras: el trabajo anacrónico y el montaje (tanto como técnica, como en términos de actitud epistemológica sobre el presente). Más aún, se ha intentado mostrar las posibilidades interpretativas que este paradigma ofrece en su aplicación al campo narrativo, encontrando evidencias de montajes anacrónicos en dos obras publicadas por hijas de desaparecidos.

Seguramente, el recorrido armado en estas páginas no pretende ser exhaustivo, ni cerrar la investigación. Todo lo contrario, se trata de un primer acercamiento al tema, de una apuesta lanzada para futuras investigaciones teóricas, así como del comienzo de un proceso de búsqueda para encontrar otras evidencias del paradigma del montaje anacrónico en la narrativa argentina de los HIJOS, quienes siempre están agarrados –de una manera u otra– a este lazo en tensión entre dos tiempos, siempre buscando manera de encontrar a los ‘inencontrables’: sus padres.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Nottetempo, 2008.
- . *Estado de excepción. Homo sacer II*. Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Amado, Ana. "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción." *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilado por Ana Amado y Nora Domínguez. Paidós, 2004, pp. 45-84.
- Balletta, Edoardo. "Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura." *Kamchatka*, núm. 6, 2015, pp. 741-764.
- . "Fotografare il passato. Un'introduzione alla fotografia argentina del post-dittatura." *Letteratura di testimonianza in America Latina*, editado por Emilia Perassi y Laura Scarabelli. Mimesis, 2017, pp. 155-181.
- . "Las imágenes y las cosas en las post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros." *Altre Modernità*, núm. especial Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos, 2021, pp. 1-15.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, 1989.
- Basile, Teresa. *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim, 2019.
- Battiti, Florencia. "Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la posdictadura." *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, editado por Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst. Gorla, 2006, pp. 309-323.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Akal, 2005.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. UACM, 2008.
- Bettini, Gabriela. *Recuerdos inventados*. 2003.
<http://www.gabrielabettini.com/RECUERDOS-INVENTADOS>. Consultado el 29 dic. 2021.
- Blejmar, Jordana. "Anacronismos." *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, núm. 2, 2008, pp. 200-211.



Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Cantoni, Federico. "Fragmentos de un recuerdo amoroso. Infancia, memoria y afectos en *Magdalufi* de Verónica Sánchez Viamonte." *Orillas*, núm. 10, 2021, pp. 231-251.

Crenzel, Emilio. "Las fotografías del *Nunca más*: verdad y prueba jurídica de las desapariciones." *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, compilado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Paidós, 2009, pp. 281-314.

---. "The ghostly presence of the disappeared in Argentina." *Memory Studies*, vol. 3, núm. 3, 2020, pp. 253-266.

Del Cerro, Camilo. *El viaje de papá*. 2005. <https://archivo.argentina.indymedia.org/news/2005/12/354887.php>. Consultado el 6 ene. 2022.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2011.

Durán, Valeria. "Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales." *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, editado por Leonor Arfuch y Gisela Catanzaro. Prometeo, 2008, pp. 129-143.

Fiorani, Flavio. "Buscar la palabra: el Diario de Mariana Eva Pérez". *Eva e le altre*, editado por Giulia Nuzzo. Oédipus, 2020, pp. 463-479.

Fortuny, Natalia. "La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica." *XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: 'Nuevos escenarios y lenguajes convergentes'*, 2008. <http://www.redcomunicacion.org/memorias/index.php>. Consultado el 4 ene. 2022.

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

García, Luis Ignacio. "Políticas del montaje. Imagen y memoria en la Argentina." *Ágora*, vol. 2, núm. 4, 2015, pp. 69-88.

Incháurregui, Alejandro. "Las miradas de Lucila." *Dulce equis negra*, año 3, núm. 2, 2006, pp. 18-23.

Longoni, Ana. "Apenas, nada menos. En torno a *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto." *Ramona. Revista de Artes Visuales*, núm. 97, 2009, pp. 56-61.

López, Nicolás. "El principio del montaje en Walter Benjamin." *Lindes*, núm. 6, 2013. http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_lopez.pdf. Consultado el 10 ene. 2022.

Pantoja, Julio. "Los hijos. Tucumán veinte años después (1996-2001)." *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]*, 2006. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe>. Consultado el 4 ene. 2022.

Papá Iván. Dirigido por María Inés Roqué, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2004.



Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera – 110% de verdad*. Capital Intelectual, 2012.

Pifano, Diana y María Soledad Paz-Mackay. "Trauma, imagen, humor: *Diario de una princesa montonera – 110% de verdad*. Perspectiva de la segunda generación." *Confluencia*, vol. 29, núm. 1, 2013, pp. 94-108.

Rosano, Susana. "Efectos transmediales en la construcción de la memoria." *El taco en la brea*, año 4, núm. 6, 2017, pp. 158-173.

Quieto, Lucila. *Archeologia dell'assenza: hijos, figli dei desaparecidos argentini*. Angolo Manzoni, 2002.

Sánchez Viamonte, Verónica. *Magdalufi*. EME, 2018.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara, 2006.

Federico Cantoni es estudiante de doctorado en la Universidad IULM de Milán con un proyecto de investigación sobre tramas intergeneracionales y caminos identitarios en la obra de hijos de desaparecidos argentinos. Forma parte del editorial staff de la revista *Altre Modernità* (Università degli studi di Milano), es miembro de AISI – Associazione Italiana Studi Iberoamericani y de LaRed – Red de Literatura y derechos humanos. Intervino en congresos internacionales en Madrid y Santiago de Chile y en seminarios en las Universidades de Milán y Padua.

<https://orcid.org/0000-0003-4115-050X>

federico.cantoni1@studenti.unimi.it
