

Presencias de la desaparición*

Leonor Arfuch*

I

La idea de este trabajo surgió un día de marzo de 1996 en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, en el encuentro con una obra plástica de Christian Boltanski, *Album de la familia D.*, que integraba una muestra de artistas contemporáneos de Francia.¹ Más allá del interés por el autor, se produjo allí una curiosa sintonía, en tanto la obra en cuestión se relacionaba muy estrechamente con temas y preocupaciones de mi investigación. El impacto vivencial que conlleva la experiencia artística, el giro inquietante que puede llegar a materializar en el devenir cotidiano -y ése fue el caso-, adquiría así un suplemento de sentido, casi la fuerza de una revelación.

Las reflexiones que siguen no tienen que ver entonces con un análisis estético o semiótico de la obra de arte -por lo menos, no en sentido estricto-, sino más bien con interrogantes que surgieron en el momento de su apropiación, cuya datación histórica, como veremos, no es irrelevante. Para ello, aunque sea brevemente, debo referirme a la problemática que los suscitara, y que se inscribe en una indagación sobre la configuración narrativa de identidades y memorias en el escenario contemporáneo. Me he interesado en particular en los nuevos umbrales de lo público y lo privado, que conciernen tanto a lo político como a una ética de las costumbres, a los modelos de vidas ejemplares en nuestras sociedades mediatizadas. La noción de *espacio biográfico* se reveló de gran pertinencia para el tema: ella permitía incluir, no sólo los géneros literarios tradicionales, sino todas las variantes que asume actualmente el despliegue sin pausa de la subjetividad, (biografías, autobiografías, autoficciones, entrevistas, conversaciones, memorias, diarios íntimos, formas televisivas como el *talk-show* o el *reality show*, etc.).

* Una versión más extensa de este trabajo fue publicada en la Revista *Punto de Vista*, n° 56, Buenos Aires, diciembre de 1996.

* Investigadora del Instituto de Investigaciones Gino Germani, FCS, UBA.

¹La muestra ofreció obras de los Fondos Regionales de Arte Contemporáneo de Francia. Además de Boltanski, participaron, entre otros, Michelangelo Pistoletto, Daniel Challe, Richard Long, Magdalena Abakanowicz, Eric Poitevin, etc.

Esta obsesión biográfica, que hace mucho dejó de ser patrimonio de grandes personalidades o estrellas del *jet-set*, se ha ido deslizando también hacia lo testimonial, para incluir una multiplicidad de relatos de vida de gente común. A los usos clásicos en antropología, historia o sociología, se unen entonces nuevas formas mediáticas que, más allá de la peripecia personal, apuntan a la reconstrucción de ciertas dimensiones de la historia y la memoria común. En una época fuertemente conmemorativa como la nuestra, donde el fin de siglo parece inspirar la necesidad de balances y retornos, adquiere especial relevancia la narración de experiencias extremas, como las del genocidio, la guerra y otras no menos trágicas, pero también tiene lugar una vuelta sobre el tiempo cotidiano, el trazado de historias singulares, grupales, generacionales, la afirmación de nuevos mitos fundacionales y políticas de identidad (étnicas, religiosas, sexuales, de género, etc.).

La ampliación del espacio auto/biográfico y de memoria, cuyo “efecto de real” señala la autenticidad del “esto (me) ocurrió”, “yo fui testigo”, etc. -que tampoco deja afuera la vida académica², tiene su correlato en el terreno de la creación literaria y artística, cuyo “desquite” se da muchas veces en abierta infracción a las formas canónicas. Así, en las llamadas “autoficciones”, el narrador/autor tiende pequeñas trampas al lector, haciendo ficción de sí mismo pero sin respeto del “pacto” de referencialidad biográfica.

Pero, a qué obedece la proliferación de estas formas que, más allá de sus matices, marcan sin embargo diferencias con los géneros considerados lisa y llanamente como “ficción”? Qué validez se otorga a la inmersión, más o menos fictiva, en la propia subjetividad? Y en general, esa vocación autorreferencial en diversos tipos de discursos, ese deseo de autenticidad, qué búsqueda ontológica de verdad de las cosas conlleva? Porqué la figura del testigo se inviste de una especie de sacralidad? Cuál es la relación entre lo biográfico individual y lo social? Cómo juega el recuerdo personal en la memoria colectiva?

Son en particular estos últimos interrogantes los que surgieron con mayor nitidez en la contemplación del *Album de la familia D.* de Christian Boltanski, obra que, como otras del artista, se inscribe dentro de lo que podría definirse como “autoficción”.

²En efecto, hay una notable tendencia a la subjetivación, no sólo en las disciplinas que utilizan relatos de vida, sino también en la escritura filosófica, histórica, etc.

El *Album* es un panel compuesto por 150 fotografías en blanco y negro, de similar tamaño (aprox. 35x25 cm.), enmarcadas en metal plateado, que, colocadas en el muro de exhibición, forman un rectángulo perfectamente simétrico. Los motivos son simples escenas de la vida familiar: un bebé en su cuna, niños en la playa, padres e hijos, abuelos y nietos, reuniones alrededor de la mesa, distintas etapas en la construcción de una casa, ambientes de verano y aire libre. Sin embargo, pese a la naturalidad de las imágenes, que retratan un tiempo feliz, hay en el conjunto un efecto desestabilizador, algo de angustioso y hasta de siniestro.

Quizá, una de las razones de inquietud resida en el ordenamiento de las fotos. Pese a que guardan una relación temporal, que cubren cierto lapso de la vida, su colocación en el panel es caótica, azarosa. Hay repeticiones, insistencias, a veces con cambios mínimos, que seguramente responden a alguna regla no evidente, pero que no permiten reconstruir un itinerario. Si cada foto es un estereotipo, remite a lo que Barthes llamara el *studium* - aquello que representa, hace significar, informa sobre el devenir esperable de lo cotidiano-, su presentación no posibilita la lectura cronológica, sino que trabaja contra ella, haciendo de cada una, por su colocación desplazada de cualquier eje, sintagmático o paradigmático, un *punctum*, algo que percute, excede el sentido, se concentra en detalles, inflexiones, permite la irrupción de significantes inesperados. La insistencia del *punctum* es entonces perturbadora, hay allí algo que se ofrece y se esconde, un devenir oculto de las cronologías, misterioso en los seres y objetivado en las cosas: son sobre todo las etapas "lógicas" de la construcción de la casa las que, en el desorden de su aparición, marcan la fractura del relato. Casi todas las tomas lo han sido a la luz del día y sin embargo están acechadas por las sombras. Levísimas diferencias en el enfoque de una a otra permiten pasar de lo siniestro a lo banal, de lo que puede ser postura de muerte a un gesto habitual de la vida. La supuesta pertenencia familiar no hace evidente las genealogías: la deconstrucción de lo biográfico lleva a un relato sin comienzo ni epílogo, sin bordes, como flotando en el vacío.

La instalación se despliega entonces a la manera de la memoria súbita o la irrupción del inconciente, desarticulando la búsqueda del origen y la reconstrucción del acontecimiento a través de sus indicios. En un doble movimiento, suprime la distancia por la inmediatez de un "real" que se ofrece en la denotación y al mismo tiempo es pura lejanía: no sólo por la obligada huella del pasado de la fotografía, su articulación caprichosa, su misterio, sino hasta por el marcador lingüístico del título

(la familia "D"). Hay asimismo una duplicidad de género: compuesta bajo las reglas de la plástica, no deja de alentar la veridicción fotográfica. Pero aquí, no se tratará tanto del "quién" (en realidad, no hay protagonista) sino del "qué": acaso el álbum no es el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad familiar? El presente continuo del arte se une así a la actualización repentina y casi obligada de la propia fábula personal.

Por otra parte, la sintaxis resulta en una especie de inversión de ciertas tendencias literarias contemporáneas que trabajan la narración a partir del tema o el modelo de la fotografía, colmando los hiatos entre escenas o impresiones inspiradas a menudo en el álbum de familia. Porque, si la propia idea de "álbum" remite a una estructura necesariamente discontinua, a la irrupción fragmentaria, a las fotos sueltas, mezcladas, incluso desconocidas, que han perdido su anclaje temporal preciso, su existencia supone no obstante la hilación de una historia, un "antes" y un "después". El *Album* de Boltanski desdice el relato, no hace sino puntuar el acontecimiento puro, el instante atrapado, ese "ser para la memoria" que es quizá contracara simétrica del ser para la muerte.

Esta cuestión es sin duda capital en el proyecto de Boltanski, un verdadero ejercicio de anticipación respecto de la inflación memorial contemporánea. En efecto, ya en el umbral de los '70, se expresaba su obsesión de inventario de todo lo perdido, sus cajas de memoria, la museificación de sí, la acumulación heteróclita de objetos en su perfecta banalidad.³ Apuesta que tiene su equivalente en la escritura de otro francés, Georges Perec, en su libro *Je me souviens...* (Me acuerdo de ...), donde los enunciados encabezados con estas palabras, que enumeraban vivencias, hábitos, consumos, afecciones, no solamente trazaban un retrato personal sino sobre todo generacional: difícilmente haya mayor efecto de identificación, aun entre extraños, que el compartir el recuerdo de las mismas cosas.

El valor de lo biográfico en lo público, en este tipo de experiencias, excede así el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, pero también primarias, ligadas a la vivencia más recóndita del "sí mismo". La utilización creciente de objetos biográficos o cotidianos en obras plásticas e instalaciones ⁴-lo

³Esta ironía de la memoria plasmada en los objetos es común a varias obras de la misma época (1970/71), como *Búsqueda y presentación de lo que queda de mi infancia, Reconstitución de gestos efectuados por Christian Boltanski entre 1948 y 1954, etc.*

⁴En este sentido, es innegable la impronta del nuevo arte del *quilt*, piezas biográficas y conmemorativas realizadas por amigos y familiares de personas muertas por SIDA, que tuvo un gran despliegue en los EE.UU., con fuerte carácter de agitación y sensibilización política. En una ocasión,

que algunos llaman *reality paintings*-, más allá de toda auto-ironía, se inscribe, aun sin programa explícito, en esa tensión.

Cómo logran estas imágenes franquear el umbral de lo personal para trazar un espacio de intelección no sólo colectivo sino *de lo colectivo*? Quizá el primer paso sea justamente el retorno a una actitud contemplativa pre-moderna: la memoria fotográfica o de los objetos actualiza ante nosotros el hábito ancestral de la adoración, el valor del ícono, el fetiche. Actitud que, pese a las protestas en contrario, se evidencia nítidamente ante la foto familiar, propia o de los seres queridos: la resistencia a su destrucción, aunque no nos “guste”, la emoción evocativa de un pasado que sólo parece alojarse en ella, la veneración y el rito ante la pérdida, e inclusive, la imposibilidad de mirarla cuando ésta es muy reciente.

Volviendo al *Album*, la integración de la fotografía en el lenguaje de la plástica refuerza, como señaláramos, el distanciamiento de la referencialidad de lo real. El borramiento de las marcas de “una historia”, operado en la ruptura del relato, habilita al pensamiento de “la historia” como una memoria común: la *familia D.* puede ser tanto la de Boltanski, otra, la nuestra. Por otro lado, la dispersión de las imágenes lo es también de los indicios: entre el nacimiento del artista (1944) y la realización del mural (1971) se delinea una época -cuya temporalidad marcan fuertemente las fotografías- donde se recompone la historia colectiva: la posguerra, muy cercana a esas imágenes de infancia y verano, toda la fuerza del gesto de la construcción (reconstrucción?) de la casa, la paz posible de una siesta, el propio momento de la enunciación artística, próximo del mayo francés del ‘68. Aquí también uno podrá decir “Me acuerdo de...”. Las 150 fotografías talladas en la diferencia mínima configuran así, aun en su anomalía, una restauración de la novela familiar, el álbum como lugar espacio-temporal y afectivo de puesta en sentido de la historia.

Una historia discontinua, plural, escandida: otra vuelta sobre la interpelación que la obra realiza ante su observador, un modo de tramar cierta complicidad a pesar de las diferencias. Movimiento que va también de lo más profundo y privado a lo indicial-colectivo. Philippe Ortel postula que el éxito de la fotografía en el relato contemporáneo proviene del hecho de que se encuentra en la encrucijada de dos modelos: el de la cura (analítica), “metáfora privilegiada de instantáneas hundidas

miles de estos paneles de tela trabajados con distintos motivos (objetos, fotografías, dibujos, poemas, bordados, etc.) se expusieron simétricamente, cada uno a modo de dedicatoria personal, sobre el largo camino que une la distancia entre la Casa Blanca y el Lincoln Memorial.

en la memoria” y, siguiendo a Carlo Ginzburg, el de la caza (de indicios materiales, de acontecimientos del mundo exterior e interior). En ambos casos, afirma, “hace remontar del pasado los espectros de una historia colectiva o individual, cuyo sentido podría haberse perdido, y que muchos autores, como los cazadores de antaño, están tentados de recobrar”.⁵

II

Fueron esos espectros los que se me revelaron súbitamente ante la contemplación de la obra. Es sabido que nada significa fuera de un contexto, y que el de la obra de arte no se satura con la imposición de un lugar en el Museo. El contexto inmediato del *Album de la familia D.* aquí, en la Argentina, era precisamente ese mes de marzo de 1996, donde unos días más tarde se cumplirían los veinte años del golpe que llevara a la década más sangrienta de nuestra historia.

La asociación, por cierto no obligada, tampoco era peregrina. Acaso nuestro ojo ya esté habituado a que cientos de fotografías le hablen -lo interpelen- desde un muro, recordándole que aun están allí. Además, si el cariz que tomó la guerra desatada, donde el terrorismo de estado provocó miles de muertos y desaparecidos, hizo siempre difíciles las comparaciones con otras memorias del horror, lo que quizá señale un punto extremo del encarnizamiento, en cercanía de la “solución final”, fue justamente la violencia ejercida sobre la trama familiar, la invasión al ámbito de lo privado, la relación de hijos y padres, el hogar. La propia idea del álbum de familia es en este contexto la evocación de lo trágico, una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones. La sombra del genocidio, que acecha sin materializarse en las fotografías de Boltanski, adquiere aquí una siniestra reviviscencia.

Si el *punctum* insiste sobre la falta, quizá sobre las grietas de la identidad, la desaparición traza un espacio sin equivalente, un diferimiento cuyo vacío no es posible acallar. Así, desde el comienzo de la ronda de las Madres en Plaza de Mayo, lo no saldado insiste en el espacio simbólico, en los signos icónicos de pañuelos,

⁵Philippe Ortel, “La mémoire en noir et blanc” en *Esprit* No. 11, Paris, noviembre de 1994, pág. 131. El texto sobre el paradigma indicial puede encontrarse en Carlo Ginzburg, “Indicios”, en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989

siluetas, carteles, y en ese álbum móvil que madres, abuelas, hijos, hermanos, han construido en innumerables encuentros, actos, manifestaciones, con las fotografías de los suyos (los *nuestros*), clamando por una “aparición”, cuya imposibilidad señalaba sin embargo el lugar posible de los derechos y de la política. Album también desordenado, como el de Boltanski, donde se mezclan las cronologías, donde percute la irreparable disolución de los vínculos, no sólo entre los que no están, sino sobre todo en aquellos a quienes se ha arrebatado el derecho a la identidad familiar: los hijos apropiados. No solamente esta presencia urbana y recurrente traza sus lugares de memoria y de interpelación, sino también hay un homenaje gráfico, cotidiano: las fotos de los desaparecidos, acompañadas de breves dedicatorias, que, en un diario matutino, conmemoran las fechas respectivas de la desaparición como un desafío tenaz contra el olvido. Veinte años después, esos rostros serios o sonrientes, en general muy jóvenes, renuevan un impacto y una conmoción: no es posible saltarlos, no reparar en sus nombres, en sus cronologías, en la peculiar inscripción que los acompaña. No es posible *no mirar esos ojos que nos miran*.

Las fotos de los desaparecidos se instituyen así como presencia: su corporeidad atestigua la huella de un ser que no sólo es pasado y otredad, no solamente un “haber sido” sino todavía una insistencia en el llegar a ser. La acumulación y la repetición, los tránsitos callejeros e infatigables de esos retratos libran asimismo una batalla contra la muerte, en su doble escándalo de ser silenciada y no natural. También aquí hay un reconocimiento generacional (gestos, rasgos, poses, estilos del retrato), un extraño aire familiar. Más allá de su singularidad, esas expresiones tomadas al azar de la cámara, en el aura pacífica del devenir cotidiano o el acontecimiento trascendente (la foto-carnet, la instantánea, el retrato informal, el casamiento, la graduación...), en esa indefensión ante la imprevisibilidad de los destinos, nos dejan en suspenso ante el *podría haber sido* de su historia, tal vez, tan próxima a la nuestra, agitando los propios fantasmas.

Deslizamiento de sentido que nos lleva de la magnitud del acontecimiento, de su dimensión histórica, épica y política, a la pequeña historia, a esa trama que tejen unos pocos indicios, unidos a la materialidad de un rostro que, desde la fotografía, establece un diálogo con quien lo mira, distinto cada vez, privado, personal. Está allí la fuerza del instante, la ingenuidad, la alegría o la preocupación, la insignificancia del registro de las estaciones obligadas de la vida y al mismo tiempo el *punctum*, lo que hace de esa imagen algo “fuera de lugar” -de su tranquilo

lugar en el álbum- y señala el vacío de lo trágico: vacío que nos incluye “de este lado” y nos solicita algo más que un acostumbramiento del mirar.

Hay un artículo reciente de W. T. Mitchell, con un curioso título: “*Qué es lo que realmente desean las imágenes?*” Allí, y sorteando la extrañeza de semejante pregunta, se plantea un desplazamiento de la consideración canónica en cuanto al poder de las imágenes (social, psicológico, performativo): en lugar de un análisis de lo que significan, en términos de códigos retóricos o interpretativos, o del modo en que expresan deseos o intencionalidades de su productor o de su (deslumbrado) receptor, propone considerar el modo en que *ellas* hablan -sin que esto suponga volver a las prácticas del animismo-, desarticulando su posición de seducción hipnótica, invirtiendo su signo, colocando el poder no en la atracción de lo que ofrecen sino en lo que *piden*, en lo que les *falta*. Situando su poder en la falta, lo que nos piden las imágenes -y que deberíamos indagar, en cada caso, para comprenderlas mejor- sería entonces “una idea de visualidad acorde con su *ontología*”, ser vistas no como “cosas” sino como “individuos complejos que ocupan múltiples posiciones de sujeto e identidades”.⁶

La propuesta es sugerente: si aceptamos el hecho de que la personalización de las imágenes es entre nosotros tan viva como en sociedades precedentes, si, además, las vemos no meramente como huellas o desencarnados espíritus sino como sujetos de la falta, y por tanto, en diálogo incesante con nuestra cualidad de receptores, quizá estemos en mejor posición para preguntarnos por ese reclamo no acallado de las fotografías de los que no están: qué *desean* esas imágenes, dispersas y recurrentes de nuestro álbum de familia colectivo? qué nos *piden*?⁷ Ellas no están allí simplemente como un obituario o un recordatorio, no simplemente irradian a la manera de iluminaciones momentáneas y dolorosas de un tiempo que fue, no solamente obedecen con docilidad a quienes batallan sin descanso por su *aparición*, o se prestan resignadamente al homenaje, sino que nos interrogan con

⁶Según el autor, y retomando una clásica metáfora de Gombrich, la imagen desearía “ser saludada como un viejo conocido en la calle”, Cf. W.J.T. Mitchell, “What do pictures *really* want?” en *October* No.77, Massachusetts, MIT Press, Verano 1996, pag. 82

⁷Casi al terminar este artículo, se realizó en el Colegio Nacional de Buenos Aires un homenaje a los desaparecidos alumnos y ex alumnos, en la conmemoración de los 20 años. Uno de los ritos principales, que ya tuvo lugar en otras casas de estudios, fue justamente el de colocar sus fotografías en un lugar destacado, tanto las grupales típicas de los cursos como algunas individuales, rodeadas por objetos personales (boletines, diplomas). El carácter fuertemente performativo de estas imágenes, lo que ellas *desean* en ese lugar que guarda tanto de sus vidas, aparece inequívocamente aun en el relato periodístico. Cf. *Página/12*, 23/10/96.

fuerza pragmática desde una absoluta actualidad. Habremos sabido realmente, en todos estos años, comprender y responder?