

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

# Cuerpos ausentes, cuerpos presentes.

Ilze Gabriela Petroni.

Cita:

Ilze Gabriela Petroni (2009). *Cuerpos ausentes, cuerpos presentes*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/2131>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# Cuerpos ausentes, cuerpos presentes

**Lic. Ilze Gabriela Petroni**  
CIFYH/ECI – UNC  
CONICET  
ilzpetroni@gmail.com

En agosto de 1839 se presentó, en la Academia de Ciencias de París, un nuevo invento. Un invento que modificaría nuestra forma de percibir el mundo en torno y, también, de interpretarlo.

Desde entonces, el dispositivo fotográfico se ha articulado con diversos y disímiles campos de la experiencia humana: desde la astronomía hasta la física molecular, esta técnica de (re)producción nos ha permitido construir un gigantesco, casi-infinito y también caótico archivo visual. Una suerte de nueva biblioteca de Alejandría carente de bibliotecario.

A cada segundo, en cualquier parte del globo se toma una fotografía. A cada segundo, en cualquier lugar de la tierra se encuentra alguien mirando, observando una imagen fotográfica.

Y si de cuantificar se trata es posible aventurar que las fotografías que más se toman y se consumen son las familiares.

Esto no es casual porque la relación de la fotografía con la (re)presentación de los cuerpos, de las personas, se remonta a su origen mismo como técnica de reproducción de un real existente.

Hay que reconocer que históricamente toda clase o grupo social ha buscado las formas de representarse a sí mismo. La necesidad de anclar en imágenes visuales su identidad –en tanto rasgos

distintivos- es algo que se ha llevado a cabo desde tiempos remotos y esta necesidad tiene una doble significación: por un lado, la de legitimarse hacia dentro de la clase; por otro, la de diferenciarse de las demás.

En este sentido, la fotografía vino a convertirse –en sus inicios- en el modo de representación de la alta y pequeña burguesía ascendente. Es que la nueva técnica llevaba consigo las marcas de la transformación económica y social que se venía dando en la Europa decimonónica; era una muestra más del nuevo orden social capitalista en emergencia.

La fotografía, entonces, vino a “democratizar” el acceso al retrato. Democratización entre comillas porque todavía los costos eran elevados para el común de las personas, pero por sobre todo, porque la nueva técnica llevaba consigo otro germen para la racionalización y disciplinamiento sociales. La fotografía proporcionaba las bases tecnológicas para nuevas formas de control.

O lo que es lo mismo: frente a la rápida difusión del retrato como objeto de fruición, placer, reconocimiento y legitimación burgueses se desarrollaron paralelamente otros usos vinculados al poder coercitivo del estado. Como sintetiza Allan Sekulla: “(...) en lo que se refiere a la introducción del principio panóptico en la vida cotidiana, la fotografía unió las funciones honoríficas y represivas” (En Picazo y Ribalta, 2003:139).

Es así que mientras André Adolphe-Eugène Disdéri –hacia 1852- redujo los considerablemente los costos para acceder a ser retratado al modificar la cámara fotográfica (de un objetivo a 4, 6, 8, etc.) y crear lo que se conoce como *carte-de-visite* o tarjeta de visita; por esos mismos años la fisiognomía, la craneología y la frenología eran nuevas disciplinas que utilizaban la técnica fotográfica para sus investigaciones comparativas y taxonómicas con el objetivo de justificar la hipótesis que sostenía – en términos generales- que en la superficie observable de los cuerpos se podían derivar o colegir las características y particularidades psicológicas de los sujetos; específicamente de los criminales y delincuentes. O lo que es lo mismo, eran “(...) intentos positivistas por definir y regular la desviación social” (Sekulla en Picazo y Ribalta, 2003:149).

Alphonse Bertillon, Francis Galton y Cesare Lombroso son ejemplos paradigmáticos del uso de la fotografía con fines “científicos”.

Bertillon (1880) dirigió sus esfuerzos para crear un sistema de archivo para la identificación criminal apelando al retrato fotográfico frontal y de perfil de los detenidos por la policía parisina.

Galton –creador de la eugenesia- hacia 1860 utilizó la fotografía para crear tipos criminales; compuso imágenes compuestas, genéricas, a partir de la superposición de negativos.

Lombroso (1870), por último, suponía que las mediciones de parámetros del cráneo podían dar cuenta de las conductas anómalas y explicar así la superioridad racial.

La importancia de estos intentos de establecer las diferencias entre un “hombre medio”, sano, normal y obediente de las leyes morales y sociales y aquel otro hombre desviado, concupiscente y anormal es que sentaron las bases para la criminología y criminalística modernas. Además, dan cuenta de los intentos por crear una ingeniería social basada en la instrumentalización de los cuerpos. Más allá de lo poco verosímiles de sus resultados.

Por otro lado, demarcar el terreno de la anomalía, de un otro patógeno, implicaba necesariamente establecer el cuerpo fotografiable de un “nosotros” normal. Primero fue en el estudio del fotógrafo profesional, con remilgadas escenografías, iluminación artificiosa y poses fingidas o estudiadas; además del retoque manual para “embellecer” la imagen obtenida.

Una primera pista entonces: en el retrato fotográfico, el retratado debe/tiene que (a)parecer bello. Y la belleza es signo directamente proporcional a la salud, la virtud y el bienestar. Nadie, bajo ningún punto de vista, quiere salir “mal” en un retrato. Esto va en contra de la estética del gusto, atenta contra las buenas costumbres burguesas.

Pero eventualmente la fotografía salió del estudio de la mano de su industrialización y masificación. El fotógrafo profesional dejó de ser el sacerdote necesario para ungir la imagen del buen burgués.

Desde que George Eastman en 1888 introdujo al mercado la primera cámara portátil *Kodak*; la práctica fotográfica se vio transformada para siempre: nacía así el álbum familiar de aficionados.

Cualquiera, en cualquier lugar, podía tomar ahora fotografías. El mismo Eastman afirmó que con sus cámaras se podía acceder a “(...) *un libro fotográfico de apuntes. La fotografía puesta al alcance de todo ser humano que desee conservar un documento de lo que ve. Tal libro fotográfico de apuntes es un registro permanente de muchas cosas que sólo se ven una vez en la vida, y permite a su afortunado poseedor el volver, junto a la luz de su propio hogar, hacia escenas que de otro modo se esfuman de la memoria y se pierden para siempre*” (En Newhall, 2002:129).

Estas frases dan cuenta de una operación ideológica que disimula –como ya he mencionado- una nueva forma de control social relacionada directamente con una política y una estética de los

cuerpos. Específicamente, da cuenta de la construcción y regulación históricas de las formas *aceptables y aceptadas* en que éstos deben ser mostrados; y en ese mismo movimiento de la normalización de sus sentidos válidos en tanto formalización de la identidad archivable y socialmente reconocible.

Una política de/para los cuerpos en el sentido de dominación, de producción de la obediencia. En los *mundos de vida* cotidianos en tanto *rito social* (Sontag) masivamente distribuido, aceptado y reproducido, el álbum familiar rediseña las configuraciones identitarias en términos de recuerdo, rememoración, construcción de narrativas individuales y grupales. Es decir, las imágenes fotográficas se convierten en una forma de control de la vida y las relaciones familiares<sup>1</sup> al otorgar cohesión y reconocimiento intra-clases.

Una política, además, vinculada a la racionalización instrumental del ocio y el entretenimiento. Aquí, la práctica fotográfica está estrechamente vinculada a la noción de industria cultural. El turismo es el mejor ejemplo ya que da cuenta precisamente de la falsa libertad en el uso del tiempo ocioso y las fotografías de las vacaciones son su evidencia, o su *trofeo*.

Una estética de/para los cuerpos ya que –en lo referido a la fotografía familiar- se ha construido un horizonte de lo legítimamente fotografiable. Pareciera que estamos condenados a tomar imágenes de los buenos momentos de nuestras vidas: nacimientos, casamientos, cumpleaños, aniversarios, fiestas de distinta índole, viajes, etc.

Quedan así excluidos las situaciones de violencia –física y psicológica-, los accidentes, la muerte, el abandono, las peleas, etc.

De este modo, la modelización de lo fotografiable expresa –parafraseando a Walter Benjamin- el proceso de estetización de la vida cotidiana y su consecuente espectacularización. Como bien resume Eugenia Boito: “*‘estetización’ refiere a imágenes que en tanto exteriores advienen, dis-poniendo y suponiendo sujetos no sólo aptos (sino deseosos) de la contemplación., que incluso gozan con imágenes de un espectáculo destructivo*” (En Scribano, 2007:s/d). Y en este sentido, si bien existe una suerte de placer perverso en la visualización de las *miserias del mundo* (fotografías de catástrofes naturales, guerras,

---

<sup>1</sup> Ejemplo clarificador es la investigación que realizó Pierre Bourdieu donde se concluyó que en la Francia de los 60, había un 50% más de probabilidad que se poseyera una cámara fotográfica en una familia con hijos que sin ellos; lo que significaba que no fotografiar a la descendencia es señal de una suerte de abulia paternal.

crímenes, actos represivos, etc.) ninguna persona “normal” dejaría ese tipo de testimonio en su álbum familiar.

Por el contrario, los álbumes familiares parecieran significar que la vida fue, es y será siempre bella. Parecieran proclamar que no hay lugar –en el tiempo y espacio cotidianos- para el horror. De allí su efectividad en tanto dispositivos de control social. Obturamos los momentos felices –que debemos recordar- y en ese mismo movimiento clausuramos aquellos otros momentos sombríos –que debemos olvidar-. Porque de eso se trata: la fotografía familiar nos da en cuenta gotas “*pequeñas dosis de felicidad*” (Sekulla en Picazo y Ribalta, 2003:138).

Cabe ahora preguntarse por esos otros modos de fotografiar los cuerpos. Modos que desafían, resignifican o subvierten las formas dominantes. Porque si el retrato fotográfico ha sido el género –hasta ahora hegemónico- de perpetuar en imagen a un cuerpo/identidad, es necesario interrogar algunas de esas otras operaciones fotográficas de reactualización y puesta en cuestión.

En este caso, abordaré dos casos en que el retrato y el álbum familiar salen del ámbito de producción/consumo privado para entrar en el espacio de lo público. Dicho en otros términos, esas imágenes que trascienden las memorias familiares para intentar convertirse en marcas de la memoria histórica colectiva.

Ahora bien, al comprender al cuerpo como un espacio de lucha –material y simbólica-, es pertinente analizar dos de los intentos de tornar presente a los cuerpos ausentes. Indagar las operaciones estéticas y políticas de presentizar esos cuerpos desaparecidos forzosamente durante la última dictadura militar argentina. Porque si el terrorismo de estado silenció 30.000 historias, los trabajos de Verónica Maggi y Gustavo Germano buscan restituirlas, visibilizarlas.

En este sentido, si el álbum familiar da cuenta de que “*el objeto/imagen visual se ha convertido en el correlato ideológico esencial de la propiedad privada*” (Buchloh en Picazo y Ribalta, 2003:130), tanto Germano como Maggi cuestionarían este estatuto<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Está claro que las nuevas tecnologías de información abren el abanico de posibilidades de consumo de imágenes fijas: desde los fotologs, los blogs, las redes sociales como “My Space” o “Facebook”, transforman las formas tradicionales de circulación.

Gustavo Germano (Entre Ríos, 1964) desarrolla entre enero de 2006 y julio de 2007 la serie fotográfica “*Ausencias*”.

La efectividad, la potencia, de sus imágenes radica en la sencillez de la idea: toma 14 fotografías de álbumes familiares de desaparecidos forzosamente durante la última dictadura militar argentina y las reproduce.

Es el hiato del tiempo, su distancia, lo que sacude nuestra percepción. Vemos cuerpos que ya no están. Es la presencia aplastante, punzante, de los cuerpos ausentes la que nos interroga. Las vidas interrumpidas –suspendidas en esa desconcertante y siniestra figura de “desaparecido”- hacen de la ausencia un índice, cuerpo/textualidad, que se reactualiza desde el silencio.

La articulación de las imágenes de un pasado feliz y un presente arrebatado hace que esos cuerpos – desde su no-estar- contrasten con el paso del tiempo de los que sobrevivieron; así como también de las transformaciones del entorno. Las arrugas en los rostros, los cambios de mobiliario y las refacciones en los hogares, las variaciones en el paisaje implican ese transcurrir constante, el fluir inasible, la mutabilidad de lo perecedero.

Son, además, fotografías que encontramos en cualquier álbum de familia: un casamiento, la llegada de un hijo al mundo, unas vacaciones, el retrato de los hermanos, las amigas en la vereda del barrio, el campamento entre amigos, etc. no sólo se convierten en un doloroso “antes” y “después”; sino que reduplican el efecto ideológico –insisto: de dominación- del álbum fotográfico familiar. Esos álbumes se vieron violentamente interrumpidos. Esos álbumes desde entonces contienen el dolor del lugar vacío por la presencia irrefrenable del cuerpo que dejó de ser.

La ausencia –marcada por un punto en los epígrafes de las fotografías del “presente”- le otorgan un nuevo estatuto político a esas imágenes cotidianas –y atravesadas por todos los lugares comunes de la fotografía familiar- porque ya desde su re-producción (en el sentido literal del término) y desde su exhibición pública en tanto muestra fotográfica, las convierte en memoria(s) que se transforma(n) y “(...) *consiste en la irrupción de resentimientos acumulados en el tiempo y de una memoria de la dominación y de sufrimientos que jamás pudieron expresarse públicamente. Esa memoria “prohibida” y, por lo tanto, “clandestina”, ocupa toda la escena cultural (...) comprobando, si fuera necesario, el abismo que separa de hecho la sociedad civil y la ideología oficial de un partido y de su Estado que pretende la dominación hegemónica. Una vez roto el tabú, una vez que las memorias subterráneas logran invadir el espacio público, reivindicaciones múltiples y difícilmente previsibles se acoplan a esa disputa de la memoria*” (Pollak, 2007:19).

Y así como Germano se (re)apropia de los registros fotográficos de otras familias para ensayar una reflexión sobre el Proceso de Reorganización Nacional; Verónica Maggi (Córdoba, 1976) opera en otra dirección también utilizando fotografías de familia. Toma las imágenes del álbum heredado y produce la serie “*El rescate*” (2007).

El resultado son también 14 imágenes digitales producto de la proyecciones de algunas fotografías de su madre/desaparecida proyectadas sobre su propio cuerpo desnudo. La acción performática se convierte en un diálogo virtual con ese otro cuerpo que no llegó a conocer.

Un diálogo<sup>3</sup> mudo, sin palabras, construido desde los fragmentos. Fragmentos de instantes detenidos (en las sierras, el mar, un patio) y fragmentos de un cuerpo entregado al (auto)reconocimiento en esas fotografías del pasado. Diálogo gestual de ver su cuerpo reflectado en el cuerpo que le dio vida. Y una vida arrebatada que trasmuta en la vida presente de la artista-fotógrafa.

Puede ser también comprendido como una (re)aparición; sobre-inscripción en el cuerpo vivo de ese otro cuerpo detenido, desaparecido.

Rescatar, entonces, implica en algún sentido *recobrar el tiempo o la ocasión perdidos* y, en el caso de las viejas fotografías familiares, recuperarlas en tanto objetos que se tenían en algún cajón de su casa. Desempolvar un pasado que le es ajeno –a su tiempo y espacio históricos- para liberarlo del peligro del olvido.

Sobre la desnudez –el cuerpo como lienzo- Mirta cobra nuevamente vida. Es la continuidad existencial. Es el palpar de su sangre en las venas de su hija.

Y si bien ambos autores, desde dos modos diferentes de operar en relación con la noción de retrato y de “álbum familiar”, dan cuenta de la imposibilidad de clausura o *sutura ideológica* de este período de la historia argentina reciente porque quedan ambos sujetos a la simple mostración, a la exhibición espectacular.

Digo dos modos diferentes porque no es lo mismo colocarse como mediador entre una fotografía tomada en un momento de plenitud de la vida de unas personas hasta entonces desconocidas para re-hacer o fabricar ese mismo instante –que es al mismo tiempo otro diferente al estar marcado por la falta de uno de los cuerpos y enfatizando el peso tangible del transcurrir del tiempo- con el objetivo de dar cuenta de las vidas truncadas por la dictadura; que reapropiarse de las imágenes de

---

<sup>3</sup> Es la propia Maggi quien en su página web sostiene la idea de diálogo.

la persona que le dio vida al artista/fotógrafo para colocarlas sobre ese cuerpo desnudo que la madre no pudo ver crecer y transformarse.

O lo que es lo mismo: en el caso de Germano su acción implica hacer público ámbitos privados ajenos; Maggi –por el contrario- escenifica en su propio cuerpo las imágenes familiares propias.

No obstante, ambos son modos de “hacer ver”, de tornar presentes los cuerpos ausentes desde la readecuación y resignificación de la función hegemónica de la fotografía familiar.

Dos operaciones visual-discursivas donde las imágenes fotográficas buscan no sólo restituir cuerpos ausentes, sino (de)volverles sus identidades borradas (en el espacio de lo público) en tanto singularidades *únicas e irrepetibles*.

En este sentido, podría pensarse que si el dispositivo fotográfico funciona como un modo de “bloquear la realidad” (al mediar protegiendo) del “*shock perceptual*” con el objetivo de “*adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria*” (Buck-Morss, 2005:190) y de este modo disciplinar los cuerpos y cancelar cualquier expresión política; las fotografías de Germano y Maggi son un intento de de-volver no sólo materialidad a los cuerpos ocluidos; si no que nos invitan también a re-actualizar nuestro pasado reciente. Activar la memoria.

Porque las fotografías –que históricamente se han constituido como certificados de la experiencia- en estos casos se nos presentan como los certificados de 30.000 cuerpos vivientes, *sintientes* (si cabe el neologismo), sufrientes. Vidas arrebatadas por el más fatal de los procesos.

Pero además, certifican que las heridas continúan abiertas. Son intransferibles siempre y, tal vez, imposibles de cerrar.

## Bibliografía consultada

- Boito, María Eugenia (2007): "La dimensión política de la expresividad social. Primeras reflexiones en un acercamiento a ciertas acciones de protesta desde las modalidades estéticas y los recursos expresivos que actualizan" en Scribano, Adrián (comp.): *Mapeando interiores. Cuerpo, Conflicto y Sensaciones*. Córdoba: Jorge Sarmiento.
- Bourdieu, Pierre (2002): *Un arte medio*. Barcelona: Gili.
- Buck-Morss, Susan (2005): "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Freund, Gisèle (1997): *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gili.
- Newhall, Beaumont (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gili.
- Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge (eds) (2003): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gili.
- Pollak, Michael (2007): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Al Margen.
- Sontag, Susan (1980): *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GERMANO, Gustavo: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com>. Abril de 2009.
- MAGGI, Verónica: <http://www.veronicamaggi.net>. Abril de 2009.