

intelectual latinoamericano comprometido que constituye uno de los debates más significativos en el ámbito latinoamericano desde los años sesenta y hasta la actualidad.

El sexto ensayo Sosnowski regresa al tema de la memoria de la represión pero ahora desde una mirada que, en 2005, le permite imprimir a sus observaciones cierta distancia y mayor libertad de observación. "El lugar de la memoria" se publicó ese año en *Escrituras, imágenes, escenarios ante la represión*, editado por Elizabeth Jelin y Ana Longoni y publicado en Madrid. No es casual que este sea el capítulo elegido para cerrar el volumen puesto que en él se propone, además de reflexionar sobre el primer período postdictatorial en relación con los primeros trabajos sobre la memoria llevados a cabo durante los años noventa, dejar planteada una pregunta que se reviste de implacable actualidad y que apunta directamente a la función social de la cultura y de la crítica en cuando protectoras de la continuidad democrática.

Como ha quedado constatado en estos comentarios, "Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria" no solamente invita al lector a releer las páginas de uno de los críticos que con mayor agudeza ha analizado la literatura latinoamericana de los últimos cincuenta años, sino también a actualizar algunos de los debates centrales de esa literatura que, ante nuevas escenas políticas, sociales y culturales en el siglo veintiuno, adquieren un renovado e innegable vigor.

Paula Simón  
Universidad Nacional de Cuyo

**Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014. 144 pp.**

La fotografía—como práctica, tecnología, aparato representacional, objeto material—se ha convertido en los últimos quince años en el foco de numerosas investigaciones. Temas como el rol de la fotografía en la construcción de raza, género e identidad nacional desde mediados del siglo diecinueve, la creación y preservación de archivos fotográficos y las políticas y los mecanismos de poder implicados en su constitución, los usos públicos y privados de fotos pertenecientes al álbum familiar, la importancia de las imágenes diseminadas en revistas y periódicos en períodos de represión y de violencia, la incorporación de materiales fotográficos en prácticas artísticas y el uso del dispositivo fotográfico como forma de expresión artística, han atraído la atención de numerosos investigadores, críticos y académicos en diversas disciplinas y áreas de conocimiento.

Una significativa contribución en este contexto es *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (2014) de Natalia Fortuny. En este libro, Fortuny monta y organiza admirablemente un corpus extenso de obras artísticas contemporáneas realizadas en los últimos veinte años. Todos los "artefactos visuales artísticos" (14) analizados por Fortuny evocan, se refieren o se relacionan con el pasado reciente de Argentina desde el dispositivo fotográfico—de ahí la importancia de la noción de *memorias fotográficas* en torno a la cual Fortuny trama este corpus. Tres cualidades que vinculan estas *memorias fotográficas* es su condición de "memorias sociales de un pasado común" (14), el formato visual fotográfico y su elaboración artística (en tanto se trata de la creación y la puesta en marcha de recursos visuales singulares). La condición de temporalidad desplazada de estas obras es un aspecto

central en *Memorias fotográficas* y Fortuny se encarga de enfatizarla en su análisis mediante nociones como “reconstrucción”, “artificio”, “resto”, “montaje” y “arreglo”.

En el primer capítulo, “De restos y huellas: la desaparición en el espacio público”, Fortuny se concentra en una serie de artistas que elaboran en sus obras un discurso sobre la desaparición y sobre los rastros de la violencia en el espacio público. Artistas como Res, Juan Travnik, Hugo Aveta y Fernando Gutiérrez encuentran en la fotografía un medio apto para explorar el evento de la desaparición en el espacio público, sin dejar por ello de tensionar las condiciones de “registro”, “huella” y “rastro” comúnmente asimiladas al aparato fotográfico. En relación a algunas imágenes de la serie *¿Dónde están?* (1984-1989) de Res y de *Los restos* (2007) de Juan Travnik, Fortuny reflexiona acerca del problema de la temporalidad y de la condición ‘no resuelta’ que evocan estas imágenes en el momento de la vuelta a la democracia; Fortuny contrapone asimismo los “restos físicos” y visibles que aparecen en la obra de Travnik con el montaje fotográfico realizado por Hugo Aveta en *Calle 30 No 1134* (1998), a partir de una maqueta de una casa “real”. Esta lectura ilumina el modo en que artistas como Aveta aprovechan, a la vez que problematizan, el asumido “anclaje en lo real” del dispositivo fotográfico. El capítulo termina con el ensayo fotográfico *Treintamil* de Fernando Gutiérrez, el cual también presenta “un mundo de restos”. Todas estas obras, observa Fortuny, “deshabitúan y vuelven extraño lo cotidiano para instalar en quien mira una interrogante” (59), emprendiendo así “una estética de la desaparición”. Estos artefactos visuales tensionan la condición de huella o de registro del dispositivo fotográfico para instalar el problema político de la desaparición en el campo de lo visible y de lo estético.

A diferencia de las obras analizadas en el primer capítulo, las fotos analizadas en “Máquina fotográfica: los dispositivos y las tecnologías de la represión” escarban “ahí donde las configuraciones del poder no pueden esconderse: en las máquinas que lo componen” (62). Fortuny no deja de señalar aquí la coincidencia entre la fotografía como aparato de control y la máquina de represión y de muerte como productos de la modernidad. Algunas de estas máquinas son móviles, como el Falcon (la autora rastrea la historia de la llegada de estos automóviles a Argentina y explica por qué los servicios de inteligencia implementan y masifican su uso) y los aviones en los que los militares realizaban los infames “vuelos de la muerte”. Fortuny analiza fotos de *Secuela* (2001) y de *Treintamil* (1997) de Gutiérrez, así como de *Desapariciones* (2009) de Helen Zout—un trabajo realizado entre 2000 y 2006. Otras series se enfocan en máquinas o espacios fijos: *El matadero* (1998) de Paula Luttringer (la primera muestra que realiza en Argentina luego de regresar del exilio), serie fotográfica en que la relación con la violencia y la represión militar es planteada de manera alegórica; *El lamento de los muros* (2000-2010), también de Luttringer, serie realizada al interior de ex centros clandestinos de detención, la cual la fotógrafa monta junto a testimonios de mujeres víctimas de la dictadura; *Santa Lucía. Arqueología de la violencia* (2001-2008) de Diego Aráoz, serie que se enfoca en sitios y espacios abandonados en sectores rurales; *ESMA* (2011) de Inés Ulanovsky; y algunas fotos de los sobrevivientes de esta máquina de represión, tortura y muerte realizadas por Zout e incluidas en *Desapariciones*. En cada caso, Fortuny destaca el uso de técnicas y estrategias visuales para evocar o representar la incertidumbre y la violencia generada en los cuerpos por estos dispositivos de la represión: cámaras movidas o barridas, sobreexposición, fragmentación y repetición.

El tercer capítulo entra en el espacio de lo privado. En “Fotos de familia: del álbum incompleto a la foto reconstruida”, Fortuny se detiene en obras que re-establecen vínculos entre hijos e hijas y sus padres desaparecidos: *Arqueologías de la ausencia* (1999) de Lucila Quieto; *El rescate* (2007) de Verónica Maggi; *Recuerdos inventados* (2003) de Gabriela Bettini; *Ausencias: detenidos-desaparecidos y asesinados de la provincia de Entre Ríos. 1976-1983* (2008) de Gustavo Germano; *El viaje de papá* (2005) de Pedro Camilo Pérez del Cerro; *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona; y *Cómo miran tus ojos* (2007) realizada por María Soledad Nívoli (hija del detenido desaparecido Mario Alberto Nívoli) en colaboración con el fotógrafo Gustavo D’Assoro. Dos obras que Fortuny destaca como antecedentes en este capítulo son *Buena memoria* (1997) de Marcelo Brodsky e *Imágenes en la memoria* (2007) de Gerardo Dell’Oro. Todas estas obras surgen en un contexto en que los relatos de memoria y las denuncias a las violaciones de los derechos humanos cometidos durante la dictadura adquieren gran relevancia en Argentina. Como en otros capítulos, Fortuny enfatiza lo que en estas obras hay de artificio, de construcción, de montaje: “La fotografía, de por sí ligada a los procedimientos de construcción de lo real, se vuelve *reconstrucción* de un pasado en las fotos aquí trabajadas” (81). Es precisamente en torno a la noción de reconstrucción que Fortuny articula su lectura sobre estas obras producidas por la “segunda generación” o la generación de la “posmemoria”, en la formulación de Marianne Hirsch. Si bien Fortuny cita a Hirsch y menciona (de manera extremadamente resumida) la crítica de Beatriz Sarlo al prefijo “pos”, no se detiene mayormente en esta importante reflexión teórica—y central para el tipo de obras con las que trabaja—y opta por articular su lectura en torno a la noción de reconstrucción. Pero, se podría argumentar que precisamente porque Fortuny plantea que “las memorias de la segunda generación no están reñidas con lo público sino que más bien, entremezclan de diferentes y nuevas formas las instancias de lo público y lo privado en la propia visualidad y circulación de las obras” (80) es que pensarlas desde la noción de posmemoria de Hirsch—expandiéndola, contextualizándola—resultaría extremadamente productivo.

El cuarto capítulo, “Cajas chinas: la foto dentro de la foto y el retrato como tesoro”, comienza con una discusión de diversas formas derivadas del género del retrato fotográfico de difuntos en la época temprana de la fotografía, como la del retrato doble. Retomando los planteamientos de Hirsch sobre los retratos de familia (se trata de objetos visuales que intentan conformar con el mito de la familia ideal, más allá de las experiencias reales de la familia retratada), Fortuny plantea que el ideal de familia que los retratos dobles realizados por la “segunda generación” en Argentina proponen un “ideal de familia completa” (107). En estos retratos dobles, la fotografía viene “a cerrar gracias a su artificio visual el círculo de la familia quebrada” (107). Sin embargo, a diferencia de los antiguos “retratos dobles”, Fortuny observa que en estas *memorias fotográficas* “la foto del cuerpo no reemplaza el cuerpo porque no hay cuerpo muerto [...] no se trata de epitafios familiares o de papel, sino de relaciones que entablan los presentes, desde el presente, con el recuerdo de la vida del ausente materializado en sus fotografías, y con su ausencia” (115). Si bien toma como punto de partida el uso podríamos decir “histórico” de retratos de detenidos desaparecidos por parte de familiares (Madres de la Plaza de Mayo) y de distintos movimientos de DDHH desde fines de los setenta, Fortuny se concentra en los usos y artificios que desde el arte y en el período posterior, diferentes artistas le dan a estos retratos. Las obras analizadas son *Fotos tuyas* (2006) de Inés Ulanovsky, *Los hijos. Tucumán veinte años después (1996-2001)* de Julio Pantoja, y *ADN* (2008) de Martín Acosta. El análisis de Fortuny enfatiza el uso de la

foto como objeto, materialidad e incluso como tesoro—este es el caso de Ulanovsky—sin dejar de lado los textos que en algunos casos acompañan estas series.

El quinto y último capítulo se enfoca en un aspecto fundamental del corpus de Fortuny: la relación entre texto e imagen. En “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria”, Fortuny sugiere que la relación que estas *memorias fotográficas* entablan entre texto e imagen no es jerárquica, sino que funciona siempre en ambas direcciones: la imagen complejiza, problematiza el texto, y viceversa. Fortuny analiza *Nexo* (2011) de Brodsky, y revisita varias de las obras previamente analizadas: *El lamento de los muros* de Luttringer, las fotos intervenidas de Pérez del Cerro en *El viaje de papá*, *Desapariciones* de Zout, los *Recuerdos inventados* de Bettini, *Treintamil* de Gutiérrez, *Imágenes de la memoria* de Dell’Oro y *ADN* de Martín Acosta. Esta suerte de re-lectura al cierre no solo enriquece las interpretaciones previas de Fortuny, sino que además enfatiza el potencial crítico y el dinamismo de las obras.

Si todo álbum de fotografías es un montaje o un arreglo, la constelación de obras tramadas por Fortuny en *Memorias fotográficas* conforman también, a su modo, un álbum. Sin embargo, de este álbum-montaje, la lectora habría ansiado ver más fotos. En un apartado incorporado al comienzo del libro, antes de los capítulos, aparecen reproducidas a color algunas de las imágenes analizadas, pero significativamente menos de las que comenta la autora. Las detalladas descripciones que Fortuny ofrece en cada capítulo de imágenes no reproducidas en este apartado, obligan a la lectora a preguntarse por el criterio de selección de obras reproducidas (¿por qué no habrá incluido la autora algunas de las imágenes que describe tan detalladamente?). No queda sino pensar que esta falta se haya debido seguramente a las complejidades técnicas que la reproducción de imágenes en un libro académico conlleva.

Angeles Donoso Macaya  
Borough of Manhattan Community College, CUNY

**Elena Romiti. *Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo y Córdoba: Biblioteca Nacional de Uruguay y Universidad Nacional de Córdoba, 2013. 313 pp.**

Este libro, el sexto de Elena Romiti y ganador del Premio Nacional de Literatura de Uruguay en 2015 en la categoría de ensayo literario, adopta como centro de análisis la figura social de la *poetisa*. A través de un genuino ejercicio de análisis comparado, Romiti procura mostrar las connotaciones que el definirse – y ser definida – como “poetisa” acarreó para cuatro autoras centrales en las primeras décadas del siglo pasado: las uruguayas Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, la argentina Alfonsina Storni, y la brasileña Henriqueta Lisboa (el análisis no se limita a estas autoras, sino que va mucho más allá, pero en ellas tiene su centro). Una de las nociones clave a partir de las que Romiti construye su argumento es la de red literaria. A través de una lectura detallada y perspicaz este libro muestra la recurrencia de una serie de imágenes empleadas centralmente en los universos poéticos de todas ellas, principalmente en relación con la autorrepresentación (el capítulo segundo, por ejemplo, se enfoca en fragmentos autobiográficos de varias poetisas, en las que se narra la primera escena de lectura como una forma de transgresión que implica muchas veces la expulsión o la prohibición). Si bien Romiti lee algunos poemas ya conocidos y estudiados, la