

Vila, María del Pilar: "Acerca de *Fotos tuyas* y *Las fotos* de Inés Ulanovsky". *Anclajes*, vol. XXIX, n.º 3, septiembre-diciembre 2025, pp. 73-89.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2935>

ACERCA DE *FOTOS TUYAS* Y *LAS FOTOS* DE INÉS ULANOVSKY¹

María del Pilar Vila

Universidad Nacional del Comahue
Argentina
mpilarvila@gmail.com
ORCID: [0000-0003-2610-5073](https://orcid.org/0000-0003-2610-5073)

Fecha de recepción: 13/02/2024 | **Fecha de aceptación:** 28/06/2024

Resumen: La argentina Inés Ulanovsky en *Fotos tuyas* y *Las fotos* otorga una importancia notable a la fotografía en cuanto prueba, pero también símbolo de las ausencias. Para ello, se detiene en objetos que parecían carentes de valor o que solo estaban reservados para el plano íntimo, los saca a la luz y los transforma en custodios o testigos de otros momentos. Logra, de este modo, conformar una especie de raíz que da como resultado la solidificación y exhibición de historias que se pretendieron borrar y que, en estos libros, se mantienen vivas y actualizadas. *Fotos tuyas* y *Las fotos* evidencian una cierta función "filiativa" y "afiliativa". Asimismo, es de destacar el trabajo de Ulanovsky con el archivo. La argamasa que sostiene ambos libros es el peso de la memoria y sus implicancias en el contexto de la posdictadura argentina.

Palabras clave: Inés Ulanovsky; *Las fotos*; *Fotos tuyas*; Literatura argentina; Siglo XXI

About Fotos tuyas and Las fotos by Inés Ulanovsky

Abstract: In her works *Fotos tuyas* and *Las fotos*, the Argentine artist Inés Ulanovsky assigns significant importance to photography as both evidence and a symbol of absences. To achieve this, she focuses on objects that seem devoid of value or were reserved solely for the intimate realm. The author brings them into light and transforms them into custodians or witnesses of other moments. In this way, she manages to create a kind of root that results in the solidification and exhibition of stories that were intended to be erased. Thanks to these books, these stories remain alive and updated. *Fotos tuyas* and *Las fotos* reveal a certain 'filiative' and 'affiliative' function. Likewise, Ulanovsky's work with archives stands out. The mortar that holds these books together is the significance of memory and its implications for post-dictatorship Argentina.

Keywords: Inés Ulanovsky; *Las fotos*; *Fotos tuyas*; Argentine Literature; 21st century

- 1 Una versión abreviada de este trabajo se presentó para optar por la aprobación del curso de posgrado "Autoras, escritura y contextos. Lecturas desde el feminismo" dictado en forma virtual por docentes e investigadoras de IDES/UNTREF en agosto de 2023. Agradezco las esclarecedoras observaciones de quienes lo evaluaron y aprobaron.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

Sobre Fotos tuyas e Las fotos de Inés Ulanovsky

Resumo: A argentina Inés Ulanovsky em *Fotos tuyas* e *Las fotos* concede notável importância à fotografia como prova, mas também como símbolo de ausências. Para isso, detém-se em objetos que pareciam sem valor ou que estavam reservados apenas ao nível íntimo, os traz à luz e os transforma em guardiões ou testemunhas de outros momentos. Dessa forma, consegue formar uma espécie de raiz que resulta na solidificação e exposição de histórias que se pretendiam apagar e que, a partir desses livros, permanecem vivas e atualizadas. *Fotos tuyas* e *Las fotos* mostram uma certa função “filiativa” e “afiliativa”. Da mesma forma, vale destacar o trabalho de Ulanovsky com o arquivo. A argamassa que sustenta os livros é o peso da memória e suas implicações no contexto da pós-ditadura argentina.

Palavras chave: Inés Ulanovsky; *Las fotos*; *Fotos tuyas*; Literatura argentina; Século XXI

Sus fotos eran eficaces, captaban la violencia, la congelaban sin estilizarla, huyendo de toda poesía, de toda consigna...

Álvaro Bisama, *El brujo*, 2016, p. 23

■ **¿E**s posible apropiarse del pasado? ¿Se puede confiar en los recuerdos? La nostalgia, ¿garantiza que el pasado haya sido mejor que el presente? Estas preguntas no siempre encuentran unívocas respuestas pero que están en el interior de muchas obras de escritoras/es latinoamericanas/os contemporáneas/os, en particular de las de quienes vivieron directa o indirectamente procesos dictatoriales. Elizabeth Jelin entiende que “[e]l espacio de la memoria es, ... un espacio de lucha política, y no pocas veces esta es concebida en términos de la lucha contra el olvido: *recordar para no olvidar*” (*Los trabajos* 28. Destacado en el original).

En la actualidad, se observa la relevancia que tiene la cuestión memorialística a partir de ese interés por la idea de coleccionar, o juntar casi compulsivamente, objetos, como fotografías o recuerdos de carácter familiar y privado, los transforman en vehículos de actualización de la memoria y aseguran la transmisión de lo acontecido. Aquellas cosas u objetos, que parecían carentes de valor o que solo estaban reservados para el plano íntimo, son incorporados a los archivos y comienzan a funcionar de manera semejante a custodios o testigos de otros momentos y de las más diversas historias. En razón de que la memoria, en cuanto vínculo con el pasado, puede estar mediada por distintas tecnologías, se constituye en una suerte de raíz que afianza y solidifica las historias que se pretendieron borrar², con el propósito de mantenerla viva y actualizada. La fotografía es, en

2 Andreas Huyssen, acertadamente, señala la relevancia de tomar el tema del Holocausto como disparador del tratamiento de las historias que se pretendieron esconder. Estas dejan de ser una metáfora específica para ampliarse y ser asociadas con otras historias complejas y traumáticas. En función de estas afirmaciones, son sustanciales los aportes de Marianne Hirsch, (*La generación de la posmemoria*) quien inicia sus investigaciones, precisamente, a partir del Holocausto.

consecuencia, un soporte sustantivo, puesto que aquello que “reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes 28-9).

En esta ocasión, me interesa detenerme en *Fotos Tuyas* y *Las fotos* de Inés Ulanovsky. En ambos libros, queda explicitada la importancia que la argentina le da a la fotografía en cuanto prueba, pero también, símbolo de las ausencias. Las fotos certifican el vínculo existente entre los que aparecen en ellas y sus familiares –quienes, además, escriben breves referencias de los fotografiados. Esta mínima escritura, casi microrrelatos, enfrenta al lector con una zona que, si bien es privada, lo interpela y lo lleva a tensar su mundo afectivo. Son, en palabras de Leonor Arfuch,

Pequeños relatos que podemos *escuchar*³ ... aun en el silencio de la escritura, en el testimonio que da cuenta de una memoria traumática, compartida, en la historia de vida que ofrece al investigador como rasgo emblemático de lo social ... o en las imágenes –a menudo sin voz– de la catástrofe y el sufrimiento, que los medios han convertido en uno de los registros paradigmáticos de la época. (*Memoria y autobiografía* 20)

Los escritos muestran, además, que la violencia estatal, generada por la dictadura, permeó todos los estratos sociales, tal como se observa en la escritura. Estos textos –“Mi viejo./ Se iba mientras y llegaba./ Nunca pudimos vernos las caras.”; “Me gustan las fotos de mis viejos porque son momentos de ellos que me quedaron a mí para siempre.”; “Guardamos muchas fotos de él, Mirarla es entenderlo a Mario a la distancia. Las fotos viajaron con nosotros a cada lugar del mundo en donde vivimos”; “Me llamo Virginia Croatto. Mi papá, Armando Croatto, fue militante peronista. Lo asesinaron en el año ’79. Todavía lo extraño”.–, que no pertenecen a Ulanovsky, les dan sentido a las fotografías, las encuadran en un tiempo y en un espacio. Las evocaciones –tanto fotográficas como escritas– “cobran centralidad en el proceso de interacción social” (*sic* Jelin *Los trabajos* 44).

Los dos libros exponen una cierta función “filiativa” y “afiliativa”. Empleo el primer concepto al amparo de las teorizaciones de Dominique Viart, quien entiende que la categoría “filiativa” se orienta a señalar que los silencios paternos “suscitan interrogaciones de parte de los hijos y promueven ... textos en los que se despliega una verdadera búsqueda del pasado de los padres o ascendientes.” (“El relato de filiación” 6). Por su parte, la categoría “afiliativa” remite a las teorizaciones de Edward Said, quien la define como una herramienta fundamental para pensar los vínculos que tiene un crítico –o un escritor– con cuestiones que están fuera del texto, pero que remiten a las relaciones que tiene con su entorno. Y esto, sin dudas, es una opción que el crítico o el escritor elige deliberadamente.

En el caso de Ulanovsky, la función filiativa se puede asociar con su condición de hija de una fotógrafa (Marta Merkin) y de un periodista (Carlos Ula-

3 Destacado en el original.

novsky). La segunda –afiliativa– a la elección ideológica que la vincula con la defensa irrestricta de los derechos humanos y con el peronismo. A su vez, se observa cómo la argentina opta por líneas teóricas deudoras de las postulaciones de Jacques Derrida y George Didi-Huberman. Tanto uno como otro están presentes en el trabajo que hace con el archivo. La escritora argentina apela a buscar las huellas de aquellos hechos que fueron borrados y destruidos por los represores de la última dictadura argentina. Ahí están los aportes de Derrida provenientes de *Mal de archivo*. Las fotografías, en tanto, son formas que contribuyen a darle presencia al archivo. En cuanto a las deudas de Ulanovsky para con Didi-Huberman provienen de las reflexiones acerca de lo difícil que resulta ordenar fragmentos, desenvolverse en una suerte de laberinto en el que se mezclan imágenes que deben ser armadas o montadas “para otorgar ...consistencia epistémica a [esos] jirones del saber” (“Cuando las imágenes tocan lo real”; s/n). Traer las fotografías al presente es una manera de testimoniar lo acaecido, pese a la dificultad que implica su organización y la certeza de que solo aportan datos inconclusos, porque su origen se generó en distintos tiempos o en diversas situaciones. Las imágenes asignan, como dato cierto, el hecho de que los fotografiados participaron de proyectos políticos y creían en lo que hacían o se proponían hacer. Asimismo, queda claro que esos fogonazos de felicidad, que reproducen las fotografías, no podrán ser recuperados. A partir de la unión de las funciones filiativa y afiliativa, surge la pregunta: ¿La filiación se reemplaza por la afiliación? Las dos se contienen y se potencian. Basta conocer someramente la historia de vida de Ulanovsky para entender la contención, en sus escritos, de las dos categorías de análisis. Las herencias familiares están en el uso de las fotografías y de los brevísimos textos que, si bien son ajenos, acompañan las fotos incluidas, integran el armado del “álbum familiar” –su propuesta creativa–. Su posicionamiento político e ideológico también está presente, en especial, en la elección que realiza de las fotos y de los familiares. Imagen y palabra remiten a esta reunión de categorías y de cómo una no es más importante que la otra.

La circunstancia de que Ulanovsky ligue su experiencia con la de quienes vivieron situaciones semejantes genera una apertura interesante en la medida en que no se focaliza exclusivamente en su propio exilio, en las consecuencias de esos desarraigos o en su historia personal, sino que es una operación cooperativa que se espeja en la de quienes ya no están o debieron exiliarse. Ulanovsky trata de ver, en los otros, parte de sí misma (Hirsch, *La generación de la posmemoria* 100-01).

Imágenes y palabras

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, estas significan algo «exterior», y tienen la finalidad de hacer que ese «algo» se vuelva imaginable para nosotros

Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 1990, p. 11.

Como argenmex⁴, la experiencia de exiliada de Ulanovsky está en el valor de las fotografías y de los textos que las acompañan y que sirven para contextualizar tanto el pasado como el presente. Las fotos intervienen el espacio biográfico y permiten que la/s historia/s se ancle/n para mostrar un espacio de resistencia. En algún punto, crean una nueva familia. En tal sentido, son relevantes las afirmaciones de Marianne Hirsch cuando dice que:

La propuesta de hablar de la “familia” a través de la práctica de la fotografía es precisamente subrayar su contingencia, delinear la apertura de sus fronteras y los numerosos factores, más allá de la biología, que ponen de relieve su poder de definición. La “familia” es un grupo de asociaciones, y las afiliaciones que la crean se construyen a través de diversos procesos relacionales, culturales e instituciones, como la “visión” y la fotografía, por ejemplo. (*Marcos familiares*, 33)

Las fotografías son, por lo tanto, una expresión visual y escrituraria de la forma en que se pueden visibilizar las ausencias, puesto que se recuerda a través de imágenes, se lee la historia pasada en las fotografías de otros momentos y se los actualiza a través de los escritos. Los afectos quedan a la vista: van desde la añoranza del pasado que no fue, a la tristeza por las fotos robadas por los agresores, es decir por quienes los secuestraron, los mataron o los hicieron desaparecer. Es precisamente el amor lo que siempre impulsó la búsqueda y, gracias a fotografías impregnadas de sentimientos, las identidades no están “desaparecidas”⁵. En tal sentido, la fotografía tiene la facultad de llevar a quien la ve a otros espacios, a otras situaciones, es decir, se corre hacia nuevos territorios. Así, se produce una suerte de colaboración constante entre lo visual y lo verbal, reunión que permite que cohabiten productivamente. Quien la recoge —junto con los escritos solicitados— va descubriendo —en algunos casos oblicuamente, pero siempre invitando a ser parte de esa imagen— la relación del yo con el otro. Puede decirse que Ulanovsky arma nuevos álbumes de familia a partir de la afectividad para, desde ese lugar, detenerse en escenas de matiz amoroso ya que el amor operará como vector de búsqueda. Es una manera de hacer que la ausencia se haga presente, aun con la certeza de las “desapariciones”, o una forma de hacer visible la tragedia a través del amor; así encuentra “el lugar donde la ceniza no se ha enfriado” (Didi-Huberman “Cuando las imágenes”· s/n).

Por su parte, Diana Kordon y Lucila Edelman señalan que la desaparición implica una presencia-ausencia que se mantiene a lo largo del tiempo e incluso, a pesar de conocer la muerte del desaparecido, genera una situación de *duelo prolongado*. El duelo, necesario, permite procesar no solo los dolores sino, también, las

4 Denominación que se refiere al modo en que los exiliados políticos argentinos, que llegaron en los años setenta a México, decidieron llamarse. El neologismo alude al país de origen y al adoptivo.

5 El término “desaparecido” ha sido motivo de los más variados análisis tanto desde el campo semántico, literario, psicológico como político. Gloria Elgueta entiende que la desaparición, apelando al secreto y a la mentira, trata de ocultar el horror y, al mismo tiempo, es una suerte de “manipulación a gran escala” (34)

ausencias. Nelly Richard denomina a este proceso “duelo es suspenso” (17) porque entiende que

La ausencia, la pérdida, la suspensión, el *desaparecimiento*, evocan el cuerpo de los detenidos desaparecidos en la dimensión más brutalmente sacrificial de la violencia, pero connotan también la muerte simbólica de la fuerza movilizadora de una historicidad social que ya no es recuperable en su dimensión utópica. (*Residuos y metáforas* 18. El destacado es mío)

Se trata de hacer visible lo irrecuperable —o lo “desaparecido”— de ese tiempo, de esos cuerpos, de esos momentos de felicidad y, fundamentalmente, de los proyectos que, en algún sentido, ligan a todos los fotografiados y a todos los que los recuerdan y que, al carecer de los cuerpos que certifiquen sus muertes, tratan de aprehenderlos desde el presente. Es una manera de anular la categoría “desaparecido”. Por otra parte, esas imágenes manifiestan la “muerte simbólica” de muchos proyectos y de su irrecuperabilidad. Las emociones, las vivencias están en las imágenes congeladas y parecería que, al ser recuperadas y compartidas, el pasado vuelve a hacerse presente, la memoria se activa.

Con respecto a *Fotos tuyas* y *Las fotos*, es preciso considerar los modos de enunciación, puesto que quien habla es alguien que ha tenido una experiencia similar a lo planteado en ambos textos. Apelar a lo pequeño e íntimo es meterse dentro de lo que se cuenta, es poner en contexto el sentido de la ausencia, darle vida al archivo de la memoria, y, como dice Ana Amado, una vez “[b]orrados el espacio y el tiempo, [los] cuerpos y lugares se vuelven uno en palabras que funden, de este modo, nuevas representaciones para rehacer las huellas de los vínculos” (*Herencias* 143).

Las distintas fotografías muestran cómo la ausencia las atraviesan. En cuanto al uso que hace Ulanovsky de ellas, se observa que apela a sus vínculos filiativos, pero también lo hace con los breves y muy privados textos solicitados. Aquí está el contexto familiar; sus padres son su *paideia*, de ellos hereda “el *ethos* parental” (Viart 4). De ellos proviene esa enseñanza, esa apropiación de la técnica, aunque también se origina en el mundo de los afectos, del saber, de la experiencia exílica; en síntesis, del aprendizaje que se genera en una mirada que atraviesa lo profundo de los seres humanos.

Al igual que la artista visual chilena Lotty Rosenfeld⁶, Ulanovsky explora la manera en que, tanto el arte como las perspectivas sociales, crean contextos en

6 Rosenfeld, cuyo nombre completo es Carlota Eugenia Rosenfeld Villarreal, fue miembro activo de C.A.D.A. (Colectivo Acciones de Arte), un grupo interdisciplinario de artistas y escritores comprometidos con la reflexión crítica y el activismo en torno al arte y la política en particular con una mirada crítica con respecto a la dictadura de A. Pinochet. El grupo apeló a multiplicar los canales de difusión y a transformarlos en soportes de discursos de arte. En el ámbito de la literatura, los más activos fueron Diamela Eltit y Raúl Zurita. Las performances, videos y videoinstalaciones de Rosenfeld son creaciones conceptuales que expresan el modo en que busca enfrentar el autoritarismo. Estas fueron sus armas y sus recursos para indagar en acontecimientos diversos y entender las conexiones existentes entre la presunta estabilidad de nuestra vida y la

los que está presente la estética. Al respecto, considera la muestra que la chilena presentó bajo el título de *Por una poética de la rebeldía* (Sichel). En esta, dejó a la vista el modo en que el arte, junto con enfoques sociales, genera espacios en los que se apartan del canon tradicional. Berta Sichel señala con precisión que las obras de Rosenfeld:

intentan desestabilizar conceptos que damos por sentado. Ofrece puntos de vista alternativos del pasado y del presente que ponen en jaque la imagería pública creada por los medios de comunicación de masas. De ese modo, ofrece modos de ver diferentes, y en consecuencia formas distintas de entender hechos actuales muy relevantes.(s/p)

Esta operación deja la obra artística por fuera del canon tradicional. Ulanovsky logra poner en diálogo la escritura con el exilio; la imagen con la ausencia. En *Fotos Tuyas* y *Las fotos* se unen distintos lenguajes. Algo similar sucede con el cine. En esta línea, recuerdo *Los rubios* de la argentina Albertina Carri, al igual que otras películas que remiten a temas similares⁷. Es decir que el modo de articular los distintos tipos de violencia con diversos dispositivos tales como literarios, cinematográficos, intervenciones callejeras o fotografías se direcciona a contribuir –social, cultural y políticamente– con la visibilización y conservación “no olvidar” de lo sucedido

El tiempo queda detenido en las imágenes que Ulanovsky selecciona. Es la palabra la que obliga a que ellas sigan actuando, tanto desde lo personal como desde lo político. Alguien dijo –y esto es fácilmente comprobable– que, en las marchas de las Madres de Plaza de Mayo, los hijos e hijas siguen jóvenes, en cambio, las madres llevan las marcas del paso del tiempo. ¿Es posible congelar la ausencia? La memoria y su actualización ¿son suficientes para conseguir que aquellas cuestiones centrales: violencia del Estado y violencia doméstica, no reconocimiento de las diferencias, exilio, tensión entre vida privada y vida pública no queden en el olvido. Fernando Ansia afirma que la memoria individual abreva en las colectivas y que estas necesariamente se asocian con las individuales, en tanto que Richard (*Residuos y metáforas*) considera el valor de la estética como camino para rearmar la memoria y para ello destaca el peso significativo que tienen los relatos de los sobrevivientes. En sentido contrario, Daniela Pighin sostiene que las segundas generaciones –sería el caso de Ulanovsky– buscan producir una “contralectura” del pasado para “romper con el imaginario hegemónico que se impone como verdad absoluta” (123)⁸. Inés Ulanovsky no ignora ni cuestiona

complejidad del estado moderno. Nació en Santiago de Chile el 20 de junio de 1943 y murió en la misma ciudad el 24 de julio de 2020.

7 Solo a modo de ejemplo, pienso las películas de Benjamín Ávila, Marco Bechis, María Inés Roqué.

8 Es preciso señalar que Pighin focaliza su análisis en *El brujo* de Álvaro Bisama, novela en la que es posible adherir a lo postulado en su artículo.

lo que se ha recopilado de esos tiempos, solo se corre de lo público para ingresar en lo privado, pero siempre tiene presente las utopías de la generación anterior y la agresividad y la violencia del Estado. En gran medida, aludir a la experiencia propia y a la ajena permite transmitir las y generan un cambio de perspectiva en su consideración.

Por su parte, Elizabeth Jelin rescata de las teorizaciones de Maurice Halbwachs un concepto que es clave para estas cuestiones: la idea de “parte o cuadro social”; al respecto, sostiene que las memorias individuales deben ser entendidas en un contexto social porque se trata de “marcos... portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y de sus valores” (*Los trabajos de la memoria* 42). En este punto ingresa el valor de lo autobiográfico y de la familia y, obviamente, el contexto no solo social sino también ideológico.

Para Ulanovsky, lo autobiográfico adquiere una dimensión notable y constituye una categoría de análisis a considerar. No solo se trata de recuperar hechos —unos pequeños, otros no tanto—, sino que tienen la capacidad de intervenir en el arte; se complementan, puesto que vida y experiencia son núcleos fundamentales para considerar esta temática (Arfuch, *El espacio biográfico*). La imagen fotográfica adquiere una significación muy alta; lleva, junto a la nostalgia que provoca ese tiempo perdido, irremediablemente, a generar una reacción que invite, a quien la ve, a pensar en la rebelión o la resistencia. Las imágenes ayudan a recordar y armar historias que, si bien hoy no lo son, en algún momento, sí lo fueron. Ulanovsky dice “yo” desde el sitio de la lectora. Ella recopiló fotografías y breves mensajes y así logró rearmar lo perdido no solo porque algunos están muertos, otros “desaparecidos”, otros vivieron o viven el exilio, sino porque hacerlo es un modo de reflexionar y de acercarnos a quienes han padecido las consecuencias, en estos casos, de la violencia política. Claramente, hay un entrecruzamiento de cuestiones individuales. En palabras de M. Hirsch:

la relación de la fotografía con la pérdida y la muerte no hace que esta medie en el proceso de la memoria individual y colectiva, sino que nos devuelve el pasado bajo la forma de una aparición fantasmal, destacando, al mismo tiempo, el carácter inmutable, irreversible e irrecuperable del pasado. (*Marcos familiares* 65)

Se arma, en consecuencia, un archivo *afectivo* (Argañaraz). En este punto, los textos de Ulanovsky se distancian de otras expresiones artísticas de la cultura contemporánea, puesto que la inclusión de las fotografías tiene un peso mayor al intervenir en el espacio biográfico, en la medida en que ellas le dan cuerpo o entidad a lo recordado. No se trata de una exposición fotográfica. Va más allá de ser una presentación de este tipo de discurso. María E. Argañaraz llama “desarchivo” a esta tarea, en función de que estas fotografías están ligadas, curiosamente y casi como oxímoron, por la fragmentación. Eso es posible porque no necesitan ser explicadas, esto es, “narradas”, sino que “se explican a sí mismas. No actúan como complemento de lo textual porque se trabaja sobre y con las memorias del

pasado.” (Argañaraz 9). Marianne Hirsch, *Marcos familiares*) sostiene que, en el exilio, el archivo pierde el vínculo directo con el pasado, puesto que, las relaciones construidas por la comunidad y por la sociedad desaparecen. Ulanovsky enriquece el concepto de archivo porque lo rearma e incorpora su experiencia personal y su compromiso ético y afectivo con lo que pretende contar. Ese es el sentido último de armar un archivo con imágenes que pueden ser desconocidas para quien las ve, pero que buscan vincular al lector con el dolor de las ausencias.

Narraciones intimistas

Me pregunté qué faltaría para reunir las partes, para armar de nuevo el todo

Alia Trabucco Zerán, *La resta*, 2021, p. 47.

Las fotografías rearmen lo perdido, restablecen la idea de “haber estado allí” o ser parte de lo que muestra. Ulanovsky está afuera y es quien recolecta las fotos. Pero, ¿está afuera realmente? ¿O su intervención en ese espacio la hace partícipe? Ese archivo gestado por ella prepara un escenario que habla de una historia que atraviesa a América Latina y muestra un nivel de violencia que, en las fotos, está escondido porque parten de imágenes de alegría, de momentos de felicidad, de quienes hoy no están, y cuyas ausencias fueron generadas por la violencia. Said afirma –en lo referido a lo que las fotos “esconden”– que son esclarecedoras porque permiten leer por detrás de la imagen. Esta operación, además, está atravesada por referencias de la propia Ulanovsky, tanto de su vida privada familiar como de sus actividades profesionales: “En 1974 mi mamá era fotógrafa... En julio de 2021, yo también era fotógrafa” (55). En el recuerdo de las actividades de su madre, está el sepelio de Juan Domingo Perón; en la vida de fotógrafa de Ulanovsky está el trabajo realizado en el Archivo Nacional de la Memoria. En algún punto, se entrecruzan la experiencia subjetiva con la colectiva y, retomando a Said, se observa que “la afiliación se convierte en una forma de representar el proceso de filiación que puede hallarse en la naturaleza, si bien la afiliación adopta formas sociales y culturales no biológicas validadas.” Se genera así “la transferencia de legitimidad de la filiación a la afiliación ...” (39).

De varias de las personas incluidas en *Fotos Tuyas*, solo queda esa imagen y eso produce un nuevo modo de leer el trauma⁹. Aunque en el mundo actual las imágenes pueden aparecer como pasajeras, siguen invitando a considerar dónde está el límite de lo visual, qué deja o qué “inmortaliza”. Al mismo tiempo, impulsa a reflexionar acerca de la posibilidad o no de representar, en este caso, las ausencias. Por caso, la imagen familiar de los Pujadas muestra la unión (*Fotos*

9 El concepto de trauma fue abordado, entre otros, por Marianne. Hirsch en *Marcos familiares* quien entendió que esta cuestión sería una suerte de instrumento jurídico que avalara el activismo direccionado a lograr la restitución de hijos e hijas de desaparecidos. En otros casos, permite reunir e integrar el problema del trauma con la defensa de los derechos humanos.

tuyas s/p). Hirsch en *Marcos familiares* entiende que las imágenes fotográficas pueden ser diferentes de acuerdo con la cultura a la que aludan, pero sirven para tener una idea de cómo funcionan en ese marco las distintas familias. En la fotografía de los Pujadas, las sonrisas sugieren que están viviendo un momento de felicidad absolutamente real y no parecen imaginar lo que dejará la violencia. La palabra confirma la ausencia y el dolor: “Sería hermoso, reunirnos todos juntos, alguna vez, compartir unos mates, un asadito, e imaginar que todo esto nunca ocurrió! (sic) Siempre los amaremos!” (s/p). La certeza de las ausencias, la angustia expresada en “No podremos nunca más escuchar su voz”, genera empatía en el lector e invita, a quien lo lee, a conectarse con los ausentes y a compartir el trauma de quienes los evocan. Ulanovsky sabe de ese trauma, de las ausencias, de los exilios y se coloca en el lugar del custodio de un tiempo que también la tuvo como partícipe. Los distintos procedimientos narrativos que emplea son sus herencias. La mirada que deposita en ellos es su lugar no solo en la escritura sino, me atrevería a decirlo, en el mundo. El negativo de una foto registra la violencia que la sociedad esconde bajo la máscara del orden. Las escenas presentes en las fotografías reúnen espacio –familiar, hogareño– y también un tiempo –pasado, tal vez de felicidad–. Espacio y tiempo sucedieron, existieron y dibujaron vidas y, por qué no, también proyectos que se vieron cancelados por el accionar violento del Estado. En esta instancia, habría que preguntarse si es posible representar la violencia en cualquiera de sus formas, o si, en cambio, las fotografías y las *performances* “rellenan” los vacíos dejados por quien escribe y no encuentra el modo de decirlo. Queda en evidencia que la determinación de las/los hijas/hijos o familiares de los desaparecidos por contar es una manera de asegurar que la memoria siga viva, o de impedir que los vacíos queden como tales. La violencia está representada en la interrupción de los momentos de alegría, en la imposibilidad de comer ese asado que ha quedado en el pasado. De eso “hablan” las fotos y al decir contar, focalizo en la entrega. Dárselas a Ulanovsky para que ellas las organice del modo que prefiera es evitar que sean descartadas o que se pierdan en cajones o baúles familiares. Es impedir que se arrojen a la basura porque

Ver una foto ajena abandonada en la calle es inquietante. La persona que tira fotos no imagina que otro ser humano pueda encontrarlas antes que el camión de la basura. ... El que encuentra una foto que fue descartada por otros accede a la intimidad de las imágenes de un desconocido, pero además se convierte en un testigo del acto mismo del abandono de ese objeto. (*Las fotos* 91)

En el capítulo titulado “Nadie quiere encontrar sus propias fotos en la calle” (91-5), contenido en *Las Fotos*, Ulanovsky se detiene en el valor de las fotografías recuperadas y en el misterio que hay en torno a ellas. Al hacerlo, se transforma en un “prójimo privilegiado” (Ricoeur), en la medida en que cuando se apropia de fotos, comienza una suerte de cooperación entre el desconocido, que las tiró a la basura o las perdió, o se las robaron, y ella. Encuentra huellas de otros

momentos para así poder armar escenas que no vivió, pero que las conoció (Richard, *Residuos y metáforas* 78). Esta tarea de cooperación corresponde al proceso de revelado (fotográfico y narrativo). En este libro, hay otro capítulo titulado “Las fotos de Oscar”. Allí se detiene en una historia estremecedora y amorosa. Las referencias a las fotografías que Daniel Muchiut tomó de Oscar Ojeda no solo arman una vida de dolor sino que contribuyen a la recuperación de lazos frateros y a darle rostro a la violencia familiar¹⁰. Al igual que Muchiut, Inés Ulanovsky logró poner en escena y acercar al lector recuerdos de buenos y de malos momentos y así armar historia/s de vida/s. Trabajar con fotografías que testimonien el horror genera un fuerte impacto. La certeza de que “[s]in las fotos nosotros no íbamos a saber nunca por todo lo que pasó” (83) certifican el valor de esos documentos en la medida que recupera un tiempo pasado y abre paso a un futuro “[a]hora tienen fotos nuevas de los tres juntos” (84). El encuentro es también un encuentro con el otro. Estas dejan de estar en manos de coleccionistas, de familiares sobrevivientes o en la basura para ocupar un sitio más público y así interpelar(nos).

El trabajo de la argentina, entre esas dos generaciones -de las fotos y la de Ulanovsky- establece una relación simbólica muy fuerte, en la medida que pareciera guiarla una suerte de imperativo ético que la impulsa a que el lector pueda entender lo que resulta inexplicable. Quien recoge la información gesta un vínculo afectivo e ideológico con el agregado que implica su condición de sobreviviente y sobre todo de exiliada. Ese gesto amoroso de rearmar un nuevo álbum mitiga la crueldad implícita que contienen las fotos y los escritos. En tal sentido, resultan esclarecedores los comentarios que, con respecto al uso de las fotografías y su relación con la memoria, hace Hirsch cuando dice:

Las estructuras familiares de mediación y representación facilitan los actos *afiliativos* de la posgeneración. El lenguaje de la familia puede convertirse en una accesible lengua franca que facilite la identificación y la proyección, el reconocimiento y el desconocimiento a través de la distancia y la diferencia. Esto explica la omnipresencia de las fotos de familias y de las narrativas familiares como medios artísticos que lidian con las secuelas del trauma. (*La generación de la posmemoria* 13 cursiva en el original)

Argañaraz, por su parte, sintetiza, con precisión, la estructura del proyecto narrativo-visual de Ulanovsky al afirmar que:

conforma una arquitectura narrativa que introduce nuevos modos de recepción y también de historización de una memoria colectiva para expandir otras memorias

10 Visité esta muestra en F.O.L.A. (Fototeca Latinoamericana) en la ciudad de Buenos Aires en el año 2019. Recuerdo el impacto que me produjeron las fotos y la historia que allí se narraban. Leer el texto de Ulanovsky me generó la misma emoción. Fotografía y texto fueron el *punctum*, esa casualidad que me pinchó, como lo dice Barthes (59-79 y ss.), y que se expande más allá de la imagen o de lo que escriben.

personales, íntimas que habilitan retratos de experiencia en los cuales no solo se mira una foto, se la llega a comprender en toda su complejidad. (14)

Revivir en la imagen

*Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.*

Alejandra Pizarnik, “Tiempo”,
Las aventuras perdidas, 1958, p. 14.

En síntesis, los retratos o las fotos de familia interpelan al lector porque dejan a la vista que Ulanovsky ha logrado mostrar “retratos de experiencia” (Argañaraz; “Retratos de experiencias” 2). Si bien recurre a fotos que no son propias, se incluye en la(s) historia(s) narrada(s) al considerar que su vida transcurría casi junto a los acontecimientos y, en ese armado, está construyendo una historia que pasa a tenerla como protagonista, puesto que su involucramiento es evidente, al tiempo que testimonian vidas pasadas y hasta desnudan emociones. La alusión al atentado en la AMIA, en 1994, en Argentina, la encuentra en el sitio precisamente a partir de la referencia a una fotografía y al modo en que esta se enlaza con su vida privada: “Cuando los escaneé, lo confirmé: ese fotógrafo que se asomaba por una ventana era Diego Levy, mi marido. Le había sacado una foto antes de conocerlo” (20). Jelin precisa que “la experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros y otras ajenas que le han sido transmitidas” (*Los trabajos de la memoria*, 35). Junto a esa situación tan singular en la que conoce a quien sería su marido, están los datos aportados por otros y que fueron recibidos por distintos caminos. Todos ellos integrarán su propia experiencia pues entran en productivo diálogo.

La referencia personal no implica que la vida privada anterior y la posterior al exilio ocupen un lugar central, aunque cabe aclarar que, en la mayoría de los textos ficcionales de autores latinoamericanos nacidos entre los setenta y los ochenta, la familia, en sus distintas derivas, aparece como un eje fundamental ya sea para expresar lo que significa la violencia en sus distintas representaciones o para señalar cómo la violencia del Estado incidió en sus vidas¹¹. La fotografía se entrelaza con la escritura, remite a un tiempo oscuro, pero ilumina la búsqueda, renueva las vidas ausentes y trae al presente aquello que se pretendió ocultar o esconder. El recuerdo aparece con fuerza, pero siempre se habla de cómo cualquier

11 Entre quienes focalizan sus miradas en la violencia familiar de modo notable, están Andrea Jeftanovic y Nona Fernández, ambas chilenas. También aluden a la violencia estatal, al igual que Ulanovsky. La argentina, además, se detiene en algunas consecuencias de la violencia, en particular, en lo que implica el exilio.

experiencia vivida en el pasado puede sufrir alguna modificación (Argañaraz, “Retratos de experiencias”).

Ulanovsky, en *Fotos tuyas*, busca reconstruir lo cotidiano, el mundo de los afectos, pero también trazar una suerte de perfil político de quienes aparecen retratados y, sustancialmente, de los ausentes. En esta operación, está contenida su propia postura frente a los hechos representados. Se trata, por cierto, de dejar en evidencia que el rescate de las personas a través de las fotografías y de los textos solicitados constituye una manera de mantenerlos vivos y Ulanovsky se piensa como un testigo porque su memoria resguarda esas escenas, le da “cuerpo a su experiencia” y procura darle una “torsión al horror” (Strejilevich 29).

En *Las fotos* recupera, además, el valor de la crónica y lo une con su “archivo fotográfico personal”, porque comprende que, pese al desorden, deben ser descubiertas. Entiende, tempranamente, que esas fotografías “tienen la particularidad de atravesar al mismo tiempo universos sociales, políticos, personales, íntimos, materiales, históricos, familiares y simbólicos” (13). Es una manera de cancelar el anonimato, o, para decirlo en palabras de Strejilevich, puede recurrir al lenguaje para crear “la atmósfera en la que se irá sumergiendo la palabra” (31). En algún sentido estamos, frente a un “texto vacío ... que solo cuenta y escribe que cuenta ... Un texto que, en síntesis, al estar atravesado por “una afasia generalizada: debe ser producido, usado, manipulado, roto, hablado y preguntado por la actividad de la lectura” (Ludmer 9).

En el caso de estos dos libros de Ulanovsky, ella busca comunicar el horror y la angustia y, para ello, recurre a las familias quienes, en esta ocasión, asumen la voz de los que no están. Los que envían las fotografías y los breves textos son los que ayudan a no silenciarlos y Ulanovsky pasa a ser una suerte de voz colectiva y, para ello, da vida a las fotografías e impulsa al lector a compartir la experiencia. Construye a partir de las fotografías y de las historias que reclaman no ser olvidadas. Lo significativo de leer aquello que se desprende de lo fijo radica en el hecho de que el lector debe apartarse de lo estático y así poder acceder a otro orden y, esencialmente, contribuir a cancelar estereotipos de carácter estético o ideológico. La matriz de ambos textos está focalizada en la violencia del Estado, la que aparece metaforizada en las ausencias dolorosas expresadas en los textos agregados a las fotografías. Estas desanudan la memoria.

Si se retoman las palabras de Derridà, citadas por Stejilevich (41), se entiende el papel de la argentina en estos dos libros. Recuperar las fotografías, rearmar el álbum de familia, comprometiéndose a hacerlo desde su perspectiva, e incorporar textos ajenos, la transforma en un testigo del horror que, desde ese lugar, está diciendo “Heme aquí” (Derridà, *Mal de archivo*). Como heredera del exilio, del trauma de la violencia del Estado y como sobreviviente e integrante de la “segunda generación”¹², vive la necesidad de contar la experiencia, de encontrar el

12 Si bien son varios los teóricos que han empleado este término, tengo en cuenta las reflexiones al respecto de Marianne Hirsch quien la empleó para referirse a los hijos/as de los sobrevivientes de la Shoah, al modo en que se apropian del pasado para vincularlo con sus propias experiencias

camino para ligar sus fuentes con los hechos dolorosos vividos por otros. Procura representar lo que significó vivir acompañada por la tristeza y por el trauma del distanciamiento con su lugar de origen. Algunos críticos denominan esta función con el nombre de testigo-escucha, es decir el de quien va “al encuentro de la narración de lo ausente, de un pasado [y que] alude al narrador y al silencio que lo sumió la barbarie de su experiencia (María Belén Ciancio 507).

Ante la posible pregunta, si Ulanovsky se piensa como alguien alejado de lo sucedido, se puede afirmar que esto no es así porque ella deja de ser una recolectora. Es, por el contrario, quien arma una suerte de puente entre los que no están, los que quedaron y ella misma y entreteje su vida con aquellos con los que comparte el trauma del exilio y de la violencia política. Ulanovsky procura entender y desenmarañar esa herencia horrorosa. Busca interpretar vidas a través de las fotografías y de esos mínimos relatos que atesoran tanto la memoria como el presente de quienes escriben y comparten la/s ausencia/s con la fotógrafa-periodista (documentalista la llama María Moreno en la contratapa de *Las fotos*).

Un aspecto notable que atraviesa estos dos libros es la puesta en valor de la familia, tanto desde el punto de vista político como desde el afectivo. Ambos se entrelazan de modo evidente. En palabras de Jelin, lo que se muestra es la centralidad de la familia, cuestión que da lugar a lo que la investigadora denomina “familismo”¹³.

Así como la recuperación de nietos en la Argentina, por ejemplo, da lugar a lo que algunos consideran un segundo nacimiento y a una suerte de cancelación de la orfandad, el trabajo de Ulanovsky con las fotografías y los textos genera un renacer, una actualización de las vidas perdidas, una renovación de las ausencias. Se deposita, así, la presencia en esas imágenes congeladas, en las que el tiempo transcurrido no ha hecho mella y que aparecen como reiniciando una vida robada y, aunque el daño no pueda ser reparado, verlas lleva a repensar lo acontecido. De allí que los nombres adquieran un peso notable en este proceso, dado que es una manera de recuperación de identidad, una forma de volver a estar en el mundo. Ulanovsky da la mayor cantidad posible de datos filiatorios de quienes

y, así, poder interrogar su pasado (*La generación de la posmemoria*). Asimismo, se refirió a la *posmemoria afiliativa*, esto es la identificación de carácter intrageneracional y horizontal nacida de los vínculos entre el/los hijo/s y los compañeros de generación de los padres. [El destacado es mío] (Cfr. Hirsch, “Surviving Images”). Otro teórico que habló de la segunda generación es Dominique Viart; lo asocia con los relatos de filiación porque entiende que generan una doble *restitución* al tratar de “establecer lo que ocurrió, de *reconstituir* lo que se deshizo” y al mismo tiempo procurar “*devolver algo a alguien*.” [destacado en el original]

Teresa Basile también apela a este sintagma, no obstante, al referirse a los hijos de Argentina, señala una diferencia sustantiva entre quienes no vivieron directamente las experiencias de la violencia y los que asistieron a las prácticas del terrorismo estatales. A partir de esto, habla de la “doble memoria”: la de sus infancias y la de los proyectos revolucionarios de los padres (*Infancias*).

13 Al respecto, Jelin (*Pan y afectos*). realiza un pormenorizado análisis de cómo, en el contexto de la dictadura argentina de 1976, el estado se apropió de la imagen de familia para intervenir y manipular la vida familiar.

están en las fotografías para devolver o mantener activas sus identidades. De esta manera, la argentina organiza sus relatos en función del marco conceptual que se direcciona a cancelar el peso de las llamadas “narrativas restitutivas” (Basile. “Apropiación y restitución” 3). La fotografía, en este caso, muestra los sufrimientos y los padecimientos de las ausencias, el dolor de lo irrecuperable, aunque la mayoría esté mostrando momentos de felicidad. Es una forma de reunión de lo simple, lo cotidiano, lo evocado, con el dolor y la violencia.

Referencias bibliográficas

- Amado, Ana María. “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n.º 202, enero-marzo 2003, pp. 137-53.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Argañaraz, María Eugenia. “Retratos de experiencias: formas de narrar la vida en *Las fotos* y «¡Que tengan buen viaje!» de Inés Ulanovsky”. *Poligramas* n.º 53, 2021, pp. 1-15, <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i53.11428>
- Ávila, Benjamín, director. *Infancia clandestina*. Producida por Benjamín Ávila, Luis Puenzo, 2012.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2005.
- Basile, Teresa. “Apropiación y restitución en la narrativa de los hijos de desaparecidos de la dictadura argentina: los desaparecidos vivos”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* n.º 15, junio 2020, pp. 335-67, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11982/pr.11982
- Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. EDUVIM, 2019.
- Bechis, Marco, director. *Garage Olimpo*. Producida por Marco Bechis, Enrique Piñeyro, Amedeo Pagani, Éric Heumann, 1999.
- Bisama, Álvaro. *El brujo*. Alfaguara, 2016.
- Carri, Albertina, directora. *Los rubios*. Producida por Barry Ellsworth, Marcelo Céspedes, Pablo Wisznia, Paola Pelzmajer, 2003.
- Ciancio, María Belén. “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, vol. 7, 2015, pp. 503-15.

- Derrida, Jacques. Entrevista en *Staccato*, programa televisivo de France Cultural, 19/12/1997.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. “Cuando las imágenes tocan lo real”. Traducido por Juan Antonio Ennis. *Salónica FX Archivo Documentos y materiales*, n.º 1 mayo 2007, s/p.
- Didi-Huberman, Georges. *El archivo arde*. Editado por Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling. Traducido por Juan Antonio Ennis, Kadmos, pp. 7-32, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Elgueta, Gloria. “Secretos, verdad y memoria”. *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, Cuarto Propio, 2000, pp. 33-40.
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Mondadori, 2012.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. SIGMA, 1990.
- Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Albin Michel, 1994.
- Hirsch, Marianne. “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory.” *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14 n.º 1, 2001, pp. 5-37. Project MUSE, [dx.doi.org/10.1353/yale.2001.0008](https://doi.org/10.1353/yale.2001.0008)
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual*. Traducido por Pilar Cáceres, Columbia University Press, 2012.
- Hirsch, Marianne. *Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*. Traducido por Irene Depetris Chauvin, Prometeo, 2021.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Jelin, Elizabeth. *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Kordon, Diana y Lucila Edelman. *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos de desaparecidos*. Madres de Plaza de Mayo, 2007.
- López Casanova, Martina. Apuntes de clase seminario posgrado, “Autoras, escritura y contextos. Lecturas desde el feminismo”, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, Módulo I: “Tópicos (espacio propio y violencia contra las mujeres) Tradiciones”, 2023.
- Ludmer, Josefina. “Contar el cuento”. *Para una tumba sin nombre*, por Juan Carlos Onetti, Librería del Colegio, 1975, pp. 9-48.

- Pighin, Daniela. “Transmisión del pasado traumático: posmemoria y enseñanza de la historia reciente”. *Memoria Académica*, UNLP-FaHCE, n.º 27, 2018, pp. 118-26 Clío & Asociados. Memoria Académica, www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9490/pr.9490.pdf
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Lumen, 2019.
- Richard, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. EDUVIM, 2017.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Cuarto Propio, 1998.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, 1996.
- Roqué, María Inés, directora. *Papá Iván*, producida por David Blaustein, Gustavo Montiel Pagés, Ángeles Castro Gurría, Hugo Rodríguez, 2004.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Traducido por Ricardo García Pérez, Debate, 2004.
- Sichel, Berta. “Lotty Rosenfeld. Por una poética de la rebeldía”. Texto sobre la exposición Lotty Rosenfeld. *Por una poética de la rebeldía*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 8 de marzo – 21 de julio de 2013, <https://artishoc-kevista.com/2013/03/20/lotty-rosenfeld-una-poetica-la-rebeldia/>
- Strejilevich, Nora. *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. EDUVIM, 2022.
- Trabucco Zerán, Alia. *La resta*. Tajamar Editores, 2021.
- Ulanovsky, Inés. *Fotos tuyas*. Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- Ulanovsky, Inés. *Las fotos*. Paisanita Editora, 2020.
- Viart, Dominique. “El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea”. Traducido por Macarena Miranda, *Cuadernos LIRICO*, n.º 20, 2019, pp. 1-14, doi.org/10.4000/lirico.8883