

## Miradas nostálgicas en *Pozo de aire*, de Guadalupe Gaona

*Nostalgic gazes in Pozo de aire, by Guadalupe Gaona*

**Anna Forné**

Universidad de Gotemburgo

anna.forne@sprak.gu.se

### RESUMEN

En *Pozo de Aire* la fotógrafa y poeta argentina Guadalupe Gaona traza desde el presente fragmentos de sus memorias de la infancia por medio de un ensamblaje de fotografías y breves poemas narrativos, antecedi-dos por un prólogo de carácter testimonial. Esta combinación de regis-tros texto-visuales articulados por una voz poética omnipresente más esquiva, excede los horizontes de expectativa asociados a la configura-ción de las memorias de la segunda generación en Argentina porque se resiste a elaborar una historia prospectiva. En este artículo abordaré las especificidades estéticas de *Pozo de aire* enfocando en primer lugar en las relaciones entre sujeto y objeto a partir de la idea de una poesía camarógrafa y, en segundo lugar, propondré una lectura del texto a partir del concepto de nostalgia.

**Palabras clave:** memoria; poesía; autoficción; nostalgia; postmemo-ria; Argentina.

### ABSTRACT

In *Pozo de aire* [Well of air] the Argentine photographer and poet Gua-dalupe Gaona traces from the present her childhood memories by means of an assemblage of photographs and short narrative poems, preceded by a testimonial prologue. This combination of textual and visual registers articulated by an omnipresent but evasive poetic voice, exceeds the horizons of expectations of the configuration of memories of the second generation in Argentina because it resists to elaborate a prospective history. In this article I will approach the aesthetic speci-ficities of *Pozo de aire* in the first place looking at the relations between the subject and the objects departing from the idea of a camera-graphic poetry. Secondly, I will propose a reading of the text from the concept of nostalgia.

**Keywords:** memory; poetry; autofiction; nostalgia; postmemory; Ar-gentina.

En *Pozo de Aire* (2009) la fotógrafa y poeta argentina Guadalupe Gaona traza, desde el presente, fragmentos de sus memorias de la infancia por medio de un ensamblaje de fotografías y breves poemas narrativos, antecidos por un prólogo de carácter testimonial<sup>1</sup>. Esta combinación de registros texto-visuales, articulados por una voz poética omnipresente mas esquiva, excede los horizontes de expectativa asociados a la configuración de las memorias de la segunda generación<sup>2</sup> en Argentina porque se resiste a elaborar una historia prospectiva a partir de las fotografías encontradas<sup>3</sup>.

En este artículo abordaré las especificidades estéticas de *Pozo de aire* enfocando, en primer lugar, en las relaciones entre sujeto y objeto a partir de la idea de una poesía camarógrafa y, en segundo lugar, propondré una lectura del texto a partir del concepto de nostalgia. A lo largo del artículo trazaré algunos paralelos con la serie artística de los hijos de desaparecidos en Argentina, a la cual *Pozo de aire* pertenece temáticamente, pero de la que se distingue por sus apuestas estéticas que, en palabras de Mariana Enríquez, destacan por su extrañeza. En su reseña de *Pozo de aire* Enríquez cita a la autora, quien cuenta que al elaborar *Pozo de aire* estuvo: “conectada con los trabajos de Albertina Carri, Nicolás Prividera, Lola Arias, los cuentos de Félix Bruzzone...” (s. p.), señalando como crucial la intersección de lo biográfico y lo artístico:

Hay un epicentro muy fuerte que es la desaparición de mi papá. Es un punto de partida que después resignifica todo. Pero traté de no saturar ese tema: es muy complicado encararlo en un proyecto artístico, y más si es biográfico. Para mí el libro es otra cosa, pero eso es tan fuerte que termina atravesando todo (s.p.).

En efecto, *Pozo de aire* tiene una fuerte impronta biográfica, que toma la forma de una autoficción especular, en el

---

<sup>1</sup> *Pozo de aire* ha sido llevado al cine por Milagros Mumenthaler bajo el título *La idea de un lago* (2017).

<sup>2</sup> La literatura de la segunda generación en Argentina se refiere, en palabras de Teresa Basile, a: “un corpus elaborado por un grupo que pertenece a una segunda generación, formado por quienes fueron los ‘hijos de’ las víctimas de la última dictadura argentina (1976-1983)” (17).

<sup>3</sup> Al referirse al impulso de archivo en relación a la postmemoria del Holocausto, Marianne Hirsch (2012) habla de una labor prospectiva con respecto a las fotos encontradas.

sentido que da Vincent Colonna (115) al término, es decir, un texto que se desvía de la verosimilitud y en el cual la figura de autor se sitúa de manera oblicua y tangencial, en forma de un reflejo o una silueta. Tal como señala Verónica Leuci (5) a partir de Gerard Genette y José Amícola, esta suerte de puesta en abismo del autor, que entra de forma sesgada en la escena, se asocia a la técnica de la metalepsis de las artes plásticas, denominada ‘in figura’ en el arte renacentista y barroco<sup>4</sup>. Esta forma de infracción de los niveles narrativos produce incertidumbre receptora, o sea, se instaaura el famoso pacto ambiguo de la autoficción a causa de la desviación referencial.<sup>5</sup> Por lo tanto, la autoficción aquí se entiende, por una parte, como una modalidad de autfiguración y, por otra parte, como una forma de lectura que, en palabras de Leuci, busca “reconocer los guiños que asoman ostensiblemente en la obra y que exceden su estatuto puramente verbal, proyectando una (re)creación de la figura del autor en el plano ficcional” (14). En *Pozo de aire*, esta figuración se despliega de manera sesgada, entre lo visual y lo textual, esquivando cada intento de establecer un anclaje referencial estable y evidente, más allá de los indicios suministrados en el prólogo del libro.

Las pocas lecturas críticas disponibles de *Pozo de aire* en gran medida pasan por alto los poemas de Gaona a favor de un análisis principalmente enfocado o por lo menos anclado en las fotografías, leyéndolas en clave de los clásicos textos de Marianne Hirsch sobre el álbum de familia y la posmemoria, así como las intervenciones de Beatriz Sarlo sobre el giro subjetivo de la memoria a principios del nuevo milenio, o bien a partir del pensamiento de Walter Benjamin y Georg Didi-Huberman sobre la fotografía. Según estas líneas de reflexión, los artistas de la segunda generación se apropian de los soportes visuales para denunciar y visibilizar la ausencia de los desaparecidos. Propone Natalia Fortuny que en *Pozo de aire* se trata de una búsqueda de memoria en los paisajes que los padres habían contemplado

<sup>4</sup> Aquí habría que añadir también a las artes visuales dado que la transgresión de los niveles diegéticos en el cine en primera persona es una técnica eficaz de desdoblamiento de la figura del realizador, que podemos observar en el ejemplo paradigmático de *Los rubios* (2003) de Albertina Carri.

<sup>5</sup> La operatividad del concepto de autoficción en el ámbito de la poesía ha sido abordada de manera puntual por Laura Scarano (2007; 2012; 2014), Susana Reisz (2008), Ana Luengo (2010), María Beatriz Ferrari (2015) y Verónica Leuci (2015).

antes de desaparecer (101), eso es, una suerte de repetición en el presente de un campo visual del pasado.

De acuerdo con estas aproximaciones, la extrañeza de *Pozo de aire* reside en la disociación temporal de las fotos y las miradas, que reitera la ausencia del desaparecido (Blejmar y Fortuny 217). En este sentido, Jordana Blejmar y Natalia Fortuny sugieren que las fotos de paisajes vacíos, sacadas por Gaona en el presente, son un intento fallido de reinstauración repetitiva de una escena del pasado, una operación que sugieren también se realiza en los poemas:

Estas fotos de paisajes vacíos se convierten en intentos repetitivos que buscan –una y otra vez– reponer el telón de fondo donde algo transcurrió: las luces del bosque de un claro, unas rosas o margaritas, la superficie brillante del lago, las montañas nubosas. Igual trabajo que las fotos hacen los poemas, tanteando en las imágenes de la memoria para (re)construir un momento en fuga. Guadalupe intercala sus textos entre las fotos para presentar difusamente algunos momentos vividos, siempre entremezclados con percepciones presentes. Las palabras subrayan los contactos entre mundos de ahora y del pasado que las fotos proponían y, así como las fotos, fallan justo al querer proponer un sentido (214).

A continuación, exploraré las relaciones entre el sujeto perceptor y los objetos percibidos en *Pozo de aire* a partir de la noción de una poesía camarógrafa, para luego pasar a una lectura del fotopoemario de Gaona a partir de la noción de nostalgia.

### **Una poesía camarógrafa**

*Pozo de aire* abre con un prólogo en prosa en el que la voz narrativa describe el intento de encontrar un equilibrio entre el calor y el frío, alusión a la dificultad de encajar las memorias de los veranos de la infancia con el mismo lugar visitado en el presente:

O me pongo al sol y me pica la espalda o acostada a la sombra el viento helado me pone la piel de gallina. Así, atravesando mi cuerpo, mitad por el calor, mitad por el frío, consigo la temperatura perfecta. Me tiro en el pasto, con bikini y sweater, a disfrutar de las vacaciones. Todos los veranos se proyectan en mi mente al mismo tiempo”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> La edición carece de paginación, por lo que tampoco señalaré la página al citar *Pozo de aire*.

En *Pozo de aire*, el lenguaje transmite las miradas, las sensaciones y las emociones del sujeto poético que busca serenidad para poder permitir que cobran cuerpo y dejan proyectarse en el presente las memorias de la infancia, por medio de la palabra y la imagen. La prosa inmediata y urgente del prólogo que enmarca referencialmente al texto, además sostenida por las fotografías familiares del pasado, pronto se transforma en una poesía escueta pero descriptiva que visibiliza, de forma entrecortada y fragmentaria, las proyecciones de los objetos en el sujeto y las percepciones del mundo de este último, también registradas en las fotografías de la naturaleza patagónica, tomadas en el presente.

Los recuerdos de los viajes a la Patagonia atravesando el desierto en un Renault 4 verde se sostienen y autentifican en el libro mediante la intercalación de una fotografía de la época que retrata al padre posando al lado del auto. La importancia del registro fotográfico para el proceso de memoria se hace aún más evidente cuando la voz narrativa revela que posee una sola foto con su padre, sacada unos pocos meses antes de su desaparición en 1977:

Me paro en la proa del bote, mi papá en la isla, un conquistador en malla, me da la mano. Mi mamá corre a buscar la cámara. Clic. Esta es la única foto que voy a tener sola con mi papá. El invierno llega más rápido de lo esperado y se lleva todo. El 21 de marzo de 1977 desaparece mi papá. Pero esa foto queda. Y muchas fueron las veces que revisé el cajón de la mesita de luz de mi mamá para mirarla. Es en la imagen que más confío.

En *Pozo de aire*, el gesto autobiográfico de carácter referencial, por tanto, termina siendo invertido una vez traspasadas las páginas iniciales. Es decir, más allá del testimonio emitido en el prólogo acerca de la desaparición del padre, acompañado por la declamación de la confianza puesta en la imagen, como si fuera el único registro que permitiría retener el pasado, se deshacen los anclajes referenciales a favor de una narración que desconfía de la lengua para nombrar las cosas. En efecto, la descripción de la única foto que tiene Gaona con su papa, que es la imagen vertebral de *Pozo de aire*, junto con la del padre y el Renault 4, es el único ejemplo del fotopoemario cuando palabra e imagen se sostienen de modo referencial. En este sentido, *Pozo de aire* parte

de la idea de que la fotografía consiste en un registro fidedigno de la realidad, para después desplegarse en el sentido inverso, a efectos de representar la realidad destrozada por la desaparición. En el presente de la narración, los lazos rotos entre palabra e imagen producen indeterminación y una sensación de desconcierto, que es el efecto de la ruptura provocada por el trauma de la infancia al cual retorna Gaona en este libro.

Todas las fotos de la casa de verano que aparecen en *Pozo de aire* la muestran desde el exterior, a la distancia. Solo en dos de las imágenes de la casa aparecen personas, en la primera de la serie la cámara observa desde una posición alejada y solo se ven las siluetas de dos personas interactuando en el interior de la casa. Esta imagen es en color y su disolución y coloración hace pensar que es una de las fotos tomadas por la artista en el presente, en el momento de regresar al lugar donde en su infancia se sacó la primera y única foto con su papá. La segunda imagen en la que aparece gente es una típica foto de álbum familiar, con el aspecto de una instantánea polaroid sacada justo antes de partir, volviendo a la ciudad, una vez terminadas las vacaciones. La casa es la misma, solo la naturaleza es un poco distinta y con el tiempo también la composición de la familia. En la foto del presente los miembros de la familia ya no posan alegremente en el pasto fuera de la casa, sino que solamente se ven a la distancia dos sombras encerradas.

A pesar de estar insertadas de modo accidental en el libro y carecer de pies las fotografías de *Pozo de aire* piden ser leídas en serie y de modo referencial, según la lógica del álbum familiar, o bien en relación a los mecanismos de lectura de la serie artística de la segunda generación en Argentina, que durante las últimas dos décadas ha desarrollado sus propios horizontes de lectura. En modo de comparación contrastiva se puede observar cómo en *Ausencias* Gustavo Germano opera de un modo más directo, por medio de una exposición textovisual tajante de los vacíos materiales y sentimentales que dejó como huella la desaparición forzada<sup>7</sup>. Las fotografías de Germano se estructuran en forma de

---

<sup>7</sup> Posteriormente a la serie argentina de *Ausencias*, Germano elaboró *Ausencias Brasil* (2012), *Ausencias Colombia* (2015) y *Ausencias Uruguay* (2016). Además, en *Distancias* arma una serie de fotografías sobre los exilios y desapariciones de la Guerra Civil en España, y en *Búsqueda* contrasta las fotos de familiares que buscan los bebés robados en España de 1940-1990 con algunas

una serie paralela de 14 pares de imágenes en las que el presente contrasta con el pasado a través de una repetición de los mismos escenarios –en el presente vaciados de algunos de sus protagonistas– tres décadas más tarde. Además, en el pie de la foto la ausencia se visibiliza reemplazando el nombre del familiar desaparecido por un punto, así el nombre representa un cuerpo y el punto representa una ausencia (van Dembroucke 23). En ningún momento las fotografías en *Ausencias* se solapan, se cruzan o se sobreponen (Forné s.p.), y la brecha temporal además se intensifica en los casos cuando las fotos del presente son en color, a diferencia de los originales que en su mayoría son en blanco y negro. En comparación con la serie de Germano, el ordenamiento de las imágenes de *Pozo de aire* es imprevisible e incoherente y en ese sentido no habilita una descodificación inmediata.

Además de la dislocación espacio-temporal de las fotos, en la mediación de la memoria de Gaona las palabras no sostienen, refuerzan o reflejan la ausencia materializada en la foto presente de modo gráfico, como es el caso de *Ausencias*. En este sentido, mientras que el rompecabezas de Germano carece de una pieza y la visibiliza por medio de la obra de arte, en el de Gaona las piezas están expuestas, pero aparecen entreveradas o bien desencajan creando una sensación de extrañeza y atemporalidad.

En *Pozo de aire*, las palabras son igual de herméticas que las imágenes, descontadas las dos páginas introductorias que ubican el foto-poemario de Gaona en el entramado de la serie artística de los hijos de desaparecidos. A diferencia del caso de *Ausencias*, en *Pozo de aire* los textos no ocupan el lugar de un pie de foto explicativo o ilustrativo, sino que comunican la misma sensación de extrañamiento, incomunicación, distanciamiento y reclusión que hacen las fotografías del paisaje. Así, la textualidad en *Pozo de aire* está teñida de la mirada fotográfica, que capta la materialidad y reproduce el orden visual como una forma de mediar la memoria del padre desaparecido:

La mujer sentada  
 hunde los codos  
 en su campera roja.  
 Hay un momento en que lo demás  
 también se hunde;

---

fotos de reencuentros entre familiares, sacadas en Argentina. Ver: [www.gustavogermano.com](http://www.gustavogermano.com).

como cuando metemos una regla en el agua  
y parece quebrarse.

Por medio de las fotografías y las palabras, en *Pozo de aire* el sujeto poético reivindica una relación con el mundo que podría asociarse al objetivismo poético argentino, que se construye a partir de las percepciones de lo cotidiano al tiempo que revela una conciencia de los límites de la lengua para nombrar las cosas. Describe Francine Masiello las relaciones entre el yo poético y los objetos en la poesía objetivista argentina de la siguiente manera:

No se trata de una poesía que haya quitado el énfasis al yo [...] sino que, más bien, el intercambio con los objetos representa el punto de encuentro para explorar las superficies, para calcular las distancias y las cercanías que nos unen, para pensar la fluidez del tiempo y, a consecuencia de ello, para llegar a un yo escondido (144).

Prieto y Helder, por su parte, señalan el carácter ontológico del objetivismo enfatizando que “el ser no está más allá de las cosas” y que la “percepción ocupa un lugar de preferencia por encima de la memoria y la intuición, aunque las formas de abstracción no desaparecen por completo” (s.p.). Es en este sentido que Edgardo Dobry habla del *poeta camarógrafo* que transcribe un orden visual, o sea, que filma “la realidad en el mismo caos y en los mismos chirridos con que se manifiesta [...] están los fragmentos, los rollos de filme impresionado, pero falta el montaje ‘artístico’, la mano que corta y pega” (45). En la poesía camarógrafa del yo en *Pozo de aire*, las percepciones en el presente transmitidas por la voz y la imagen presentan una forma de acercarse a las memorias traumáticas de la infancia por medio de la materialidad concreta de los objetos percibidos y sentidos. Sin embargo, la distancia espacio-temporal entre sujeto y mundo parece infranqueable a pesar de los intentos repetidos de acercamiento. Así, en los versos y en las fotografías de *Pozo de aire* sobresale la sensación de no pertenecer, de estar alejado de lo demás y de los demás:

Espero que mi madre se levante y me junte  
del sillón dorado donde duermo.

La familia que choca sus copas  
y ríe a carcajadas apenas me arrulla.

Entre ellos y yo  
hay un pozo de aire.

Sus sombras se prolongan en la pared.  
Los genios discuten entre las perdigonadas  
de comida húmeda y apelmazada del mantel.

La interrogación de los objetos tangibles desde la poesía y la fotografía de Gaona, lo que Masiello denomina con relación a la poesía objetivista el intercambio del sujeto con los objetos, es una práctica estética que plantea preguntas sobre cómo pensar esta suerte de relatos de memoria en los que el sujeto interactúa con y se escribe en relación a los rastros y los objetos materiales expuestos. Esta perspectiva implica una problematización de la posible agencia de los objetos en interacción con la del sujeto autorial, significativa para repensar el papel de la materialidad en las prácticas de memoria.

Sobre la base de Walter Benjamin, así como a partir de las ideas más recientes de Bill Brown en torno a las cosas y la teoría de actor-red de Bruno Latour, Andreas Huyssen propone una conceptualización de la relación entre sujeto y objeto que resalta precisamente que la memoria *en* y *de* los objetos siempre se basa en un intercambio entre el sujeto y los objetos. Señala Huyssen que la proyección del objeto en el sujeto está ligada a la misma materialidad del objeto, que a su vez posibilita las proyecciones generadas por el sujeto: “memory in and of objects is always based on a reciprocal interchange between self and object world, affective human perception, and the thing in question” (108). En esta línea de pensamiento posthumanista y neomaterialista, Ann Rigney destaca las percepciones innovadoras en torno al poder y agencia de los objetos en el marco de los estudios de la memoria:

In short, materialities have an active role to play in the production of memory, triggering and shaping recollection and linking people to each other across generations. They are ‘vibrant’ in that they generate action and affect in other parties; or to echo Bruno Latour as well as Jane Bennett, they are actants in a network constituted by human and non-human interactions (474).

En esta obra son efectivamente los objetos percibidos que desencadenan el proceso de rememoración de la voz poética. Con una mirada camarógrafa el sujeto percibe las cosas cotidianas de

su entorno, al mismo tiempo que es afectivamente interpelado por los objetos percibidos, a la deriva entre el pasado y el presente. Sin embargo, en el fotopoemario de Gaona la agencia de los objetos no promueve el lazo intergeneracional y transtemporal mencionado por Rigney sino que, al contrario, se incrementa la distancia y el extrañamiento del sujeto poético con el mundo porque, como señalan Fortuny y Blejmar: “las palabras subrayan los contactos entre mundos de ahora y del pasado que las fotos proponían y, así como las fotos, fallan justo al querer proponer un sentido” (214).

Hago que no la veo, que no la escucho.  
 Hago que no tengo madre.  
 Mejor soy el bote suelto en el lago.

A sus espaldas una frase  
 está por salir de la luz.  
 Su boca polar  
 Le dice algo.

Pero las palabras se pierden  
 entre los escasos dedos de una mujer.  
 Entre los ojos de ella  
 Se las devuelven igual  
 que el eco.

Limpias de significado.

Este extrañamiento, e incluso rechazo, de entablar relaciones afectivas con el otro (en forma de sujeto y objeto), a pesar de las constantes proyecciones mutuas, redundante también en las fotografías, entre las que destacan las de la naturaleza patagónica. Algunas retratan el paisaje en plano abierto, otras muestran detalles de la naturaleza como puede ser la rama o el tronco de un árbol, o un primer plano de unas plantas. Al igual que las fotos de la casa, hay motivos paisajísticos que se repiten, con alguna modificación en el recorte, el plano y el color. Vemos el lago desde arriba, o bien la orilla del lago y el bosque atrás desde el lago, o desde arriba. En este paisaje, contemplado en un tiempo indefinido, se suceden diferentes miradas atemporales de una subjetividad sesgada y especular, en el sentido de mirarse en el objeto. En varias fotos aparecen personas, algunas veces interactuando con el sujeto que sostiene la cámara, otras veces están alejadas y aparentemente sin darse cuenta del ojo que mira.

A diferencia de las fotos de la casa, en las de la naturaleza se anula toda suerte de referencia temporal porque no es posible detectar cambios en la constitución del espacio; en el duplicado de la toma del lago desde arriba de la casa aparece el mismo árbol con el lago en el fondo, captado casi desde el mismo lugar. En la segunda reproducción el campo visual es mayor, y la escena se reproduce en colores. Sin embargo, no hay huellas que permitan hacer una lectura acerca de la relación temporal entre la una y la otra; la naturaleza captada o el modo de representación no revelan la distinción entre lo que ha sido y lo que es. Quizás por eso, la voz poética sugiere que en el lago el tiempo no pasa, las cosas y los animales no tienen que sobrellevar el paso del tiempo como debe hacer el ser humano, a pesar de contemplar el mundo de forma ajustada a través de un objetivo de cámara:

En el lago las cosas están congeladas.  
Seguro que los peces finos y largos  
no sufren el paso de tiempo.

Esta observación nos lleva a considerar brevemente las relaciones entre presente y pasado en el fotopoemario a partir de la noción de nostalgia.

### **Repetir lo irrepetible**

Mieke Bal se refiere a la gama de coloraciones y estados de ánimo que puede comprender la memoria, mencionando que la nostalgia es un modo de recordar que a menudo se ha asociado de forma restringida a una añoranza romántica y regresiva, a pesar de que puede abarcar, según el contexto, muchas más aproximaciones y usos: “Nostalgia, then is only a structure of relation to the past, not false or inauthentic in essence” (xi). En *The Future of Nostalgia* Svetlana Boym destaca la centralidad del espacio para el concepto de nostalgia, que etimológicamente significa añoranza (Gr. *algia*) de una casa (*nostos*) que ya no existe o que nunca existió. Explica Boym que la nostalgia es una sensación de pérdida y desplazamiento que desborda los confines convencionales del tiempo y el espacio, una estructura de sentimiento de carácter esencialmente ambivalente:

Nostalgia tantalizes us with its fundamental ambivalence; it is about the repetition of the unrepeatable, materialization of

the immaterial [...] Nostalgia charts space on time and time on space and hinders the distinction between subject and object" (xvii-xviii).

Acabamos de ver cómo en *Pozo de aire*, el sujeto poético ensaya repetir lo irreplicable (la infancia antes de la desaparición del padre) por medio de la materialización de las memorias a partir de los objetos percibidos, tanto en las fotografías como en los poemas, proyectando de esta manera una suerte de espacio atemporal (o pretemporal), asociable a un *locus amoenus* pastoril en el sentido de configurar "un imaginario nostálgico de un estado previo a las enajenaciones del presente" (Beverley 108). O bien, como plantean Prieto y Helder acerca de la poesía objetivista, en esta suerte de representaciones el ser no está más allá de las cosas, o sea, la interacción hace que se desdibuje la distinción entre sujeto y objeto, eso a pesar del enajenamiento sufrido por aquél en el presente. Al respecto advierte Stuart Tannock (456-57) que la nostalgia responde a una experiencia de discontinuidad y de separación de un pasado recordado imaginariamente y al retrotraer este pasado perdido, textual o visualmente, el autor crea una sensación de continuidad. Tannock describe la nostalgia como una práctica retórica que opera en forma de una emoción periodizadora que engloba tres momentos: primero el de un mundo prelapsario (la edad de oro, la casa, la infancia); segundo el "lapso" (un corte, una catástrofe o una caída); y tercero el mundo presente y postlapsario, vivido como insuficiente. Del mismo modo, Boym destaca que es la desfamiliarización y una sensación de distancia que impulsa la elaboración narrativa de las relaciones entre pasado, presente y futuro en los relatos que ella etiqueta como de nostalgia reflexiva (50).

En *Pozo de aire*, las fotografías análogas rescatadas y (re)creadas indudablemente invocan una mirada anacrónica y nostálgica que, a través de la repetición, reivindica una sensación de continuidad entre el pasado y el presente, que en seguida se deshace a causa de la insuficiencia de las palabras y las imágenes que, al fin y al cabo, solo pueden exponer la distancia y la discontinuidad espacio-temporal entre el sujeto y el mundo, y la imposibilidad recrear lo que fue antes de la desaparición del padre.

En *The Future of Nostalgia* Svetlana Boym sugiere que una imagen cinematográfica de la nostalgia consistiría en una doble exposición o la superimposición de dos imágenes –de la casa

y del extranjero, del pasado y el presente, del sueño y de la vida cotidiana— y en el caso fusionarlas el marco se rompería o se quemaría la superficie (xiii-xiv), o sea, el imaginario nostálgico se destrozaría. Es decir, la práctica retórica de la nostalgia presupone la discontinuidad y la separación espacio-temporal de los tres momentos descritos por Tannock, y al proceder de esta manera las miradas anacrónicas y nostálgicas de Gaona se distinguen por ejemplo de los fotoensayos palimpsesticos de Lucila Quieto, en los que la imagen del presente se sobrepone y parcialmente se funde con las fotos del pasado sin borrarlas totalmente.

En *Arqueología de la ausencia* las fotografías captan la puesta en escena de un encuentro entre un desaparecido y su familiar, realizado mediante la proyección en una pared de la diapositiva de un familiar desaparecido, donde después se introduce el hijo/a para que su cuerpo-imagen parcialmente se integre con el del familiar, proyectado en la nueva fotografía. De esta manera se escenifica y se perpetúa en forma de una foto-palimpsesto un encuentro imposible, en el que los rastros del pasado se perciben en la capa textual del presente. Conjugando la idea de capas transparentes con la sensación de mantener ante el ojo a alguien que materialmente ya no está, los ensayos fotográficos de Quieto representan según la artista un “*tercer tiempo*: un tiempo inventado, onírico, ficcional” (Amado et al. 55), o en palabras de Ana Longoni, “el cruce entre *lo que ha sido* y *lo que es* deviene en que *lo que ya no puede ser* aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador” (s.p.). En cambio, en *Pozo de aire*, este tiempo onírico pertenece solo al pasado, a la esfera imaginaria nostálgica del *locus amoenus* de la infancia, separada del presente. En este sentido, tal como advierte Masiello, la interacción del sujeto con los objetos se realiza para calcular distancias y cercanías espaciotemporales, con el fin de poder llegar a un yo escondido.

### **Palabras finales**

En este libro peculiar de Guadalupe Gaona se combinan las fotografías, en las que confiesa fiarse la narradora, con las “palabras limpias de significado” (así las describe la voz poética), en una apuesta estética en la que se registra un tiempo-espacio sin continuidad entre el pasado y el presente, eso a pesar de las repeticiones presentes del campo visual del pasado que el yo poético

intenta recrear. Así, en *Pozo de aire* la poesía camarógrafa de la nostalgia se distingue por su extrañeza; se transgreden los horizontes de expectativa asociados a la configuración de las memorias de la segunda generación en Argentina principalmente porque en esta obra no se establece el lazo intergeneracional y transtemporal por medio del cual el sujeto dañado se puede reconstruir. Es en este sentido que *Pozo de aire* se resiste a elaborar una historia prospectiva del yo, que permanece separado de este pasado recordado, que intenta retrotraer al presente.

### **Bibliografía**

Amado, Ana María, et al. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós, 2004.

Bal, Mieke (ed.). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover NH, University Press of New England, 1999.

Basile, Teresa. *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Villa María, EDUVIM, 2019.

Beverley, John. *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Woodbridge, Tamesis, 2008.

Blejmar, Jordana, y Fortuny, Natalia. “Miradas de otro. El regreso a lo perdido en dos ejercicios fotográficos de memoria”. *Revista Estudios*, vol. 0, n.º 25, septiembre, 2011, pp. 205-218.

Boym, Svetlana. *The future of nostalgia*. Nueva York, Basic Books, 2001.

Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram, 2004.

Dobry, Edgardo. “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 588, 1999, pp. 45-58.

Enríquez, Mariana. “El último verano”. *Página/12*, 6/12/2009, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5734-2009-12-06.html>.

Ferrari, Marta B. “La operatividad del concepto de autoficción en lírica”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*,

n.º 40, 2015, pp. 421-28.

Forné, Anna. “El arte de la reversibilidad en cuatro relatos de familiares de desaparecidos”. *alter/nativas revista de estudios culturales latinoamericanos*, n.º otoño 5, 2015, s.p.

Fortuny, Natalia. “Glances in the landscape: Photography and memory in the work of Guadalupe Gaona”. *Journal of Romance Studies*, vol. 13, n.º 3, diciembre, 2013, pp. 99-109.

Gaona, Guadalupe. *Pozo de aire*. Bahía Blanca, Vox, 2009.

Germano, Gustavo. *Ausencias*. Barcelona, Casa América Catalunya, 2007.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Visual Cultures after the Holocaust*. Nueva York, Columbia University Press, 2012.

Huysen, Andreas. “Memory things and their temporality”. *Memory Studies*, vol. I, n.º 9, 2016, pp. 107-110.

Leuci, Verónica. “Autoficción, poesía y nombre propio: un debate con puertas abiertas”. *Recial*, vol. 6, n.º 7, julio, 2015.

Longoni, Ana. “(Sobre Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia) Apenas, nada menos”. *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*, Buenos Aires, Casa Nova, 2011, s.p.

Luengo, Ana. “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía”. *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Vera Toro et al. (ed.), Madrid, Iberoamericana; Vervuert, 2010, pp. 251-67.

Masiello, Francine. “Cuerpo y materia: una lectura de la poesía contemporánea argentina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, n.º 76, 2012, pp. 143-72.

Prieto, Martín, y Daniel García Helder. “Boceto Nº 2 para un... de la poesía argentina actual”. *El Interpretador*, n.º 32, diciembre, 2007, <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/03/22/boceto-no-2-para-un-de-la-poesia-argentina-actual/>.

Quieto, Lucila. *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires, Casa Nova, 2011.

Reisz, Susana. “Nuevas calas en la enunciación poética”. *INTI*, n.º

67/68, 2008, pp. 97-116.

Rigney, Ann. "Materiality and Memory: Objects to Ecologies. A Response to Maria Zirra". *Parallax*, vol. 23, n.º 4, 2017, pp. 474-478.

Scarano, Laura. *Ergo sum: Blas de Otero por sí mismo*. Binges, Editions Orbis Tertius, 2012.

---. *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2007.

---. *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2014.

Tannock, Stuart. "Nostalgia critique". *Cultural Studies*, vol. 9, n.º 3, octubre, 1995, pp. 453-64.

Van Dembroucke, Celina. "The Absence Made Visible". *Intensio-nes*, n.º 4, 2010, pp. 1-29.

Recibido: 4 de junio de 2019. Revisado: 18 de diciembre de 2019. Publicado: 31 de enero de 2020. *Revista Letral*, n.º 23, 2020, pp. 8-23. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi23.9451>



Este artículo ha sido publicado bajo una licencia  
[Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).