

En Svetko, Fernando y Arese, Laura, *Cine, Política y Derechos Humanos: segunda compilación*. Córdoba (Argentina): UNC.

Emulsiones pese a todo: La materialidad de la memoria en Fotos de Familia.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (2016). *Emulsiones pese a todo: La materialidad de la memoria en Fotos de Familia*. En Svetko, Fernando y Arese, Laura *Cine, Política y Derechos Humanos: segunda compilación*. Córdoba (Argentina): UNC.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/19>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/ogB>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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

Emulsiones pese a todo: La materialidad de la memoria en *Fotos de familia*

Agustín Berti

I know this because the dead were less of a constant presence, then. Because there was once no Rewind button. Because the soldiers dying in the Somme were black and white, and did not run as the living run. Because the world's attic was still untidy.

-William Gibson, "Dead Man Sings"

Una foto pasada de mano en mano desde un compañero de celda hasta el hermano menor de los Pujadas, el metraje mudo y en blanco y negro de un paseo familiar en un parque a mediados del siglo pasado, unos documentos apócrifos que permiten el exilio. En torno a estos tres registros se organiza el montaje audiovisual que reconstruye la memoria social del crimen de la familia Pujadas. *Fotos de familia* (Izquierdo, 2011) recupera memorias familiares e institucionales mediante registros domésticos y documentos oficiales, alternando el archivo con el presente en una narración articulada en torno al regreso de Víctor, uno de los sobrevivientes de la masacre. Al crimen de la familia se superpone la historia de la militancia, encarcelamiento y ejecución extrajudicial de Mariano Pujadas en Trelew un año antes. El entramado da cuenta no sólo del terrorismo de Estado en Córdoba en los años previos al golpe de 1976, con la actuación del comando Libertadores de América, sino también de su articulación con la estructura represiva a nivel nacional.

El título del film acaso restrinja la lectura, centrándose en una tecnología particular y el rol histórico que ésta ocupaba en la configuración de la imagen de sí de las clases medias argentinas. A pesar de las recurrentes malas lecturas del ensayo seminal de Walter Benjamin, hasta que los escáneres y luego las cámaras digitales comenzaron a formar parte del mobiliario de una familia tipo, durante gran parte del siglo pasado no hubo nada más aurático que una foto de familia. Sus negativos siempre perdidos, protegidas en cajas de zapatos, pegoteadas en álbumes donde iban perdiendo fragmentos de imagen, mojadas, ajadas, enmarcadas, esas impresiones devenidas únicas e irreproducibles fueron depositarias privilegiadas de los recuerdos a los que acudir para preservar la memoria de los ausentes.

1. Retenciones

La memoria del pasado reciente no se compone de modo muy diferente a otras memorias del siglo XX pero, al igual que éstas, sí es radicalmente diferente a aquellas previas a la segunda revolución industrial. El carácter crecientemente compartido de la memoria desde fines del XIX tiene una escala inédita en la humanidad, íntimamente ligada al carácter urbano, industrial y comunicacional de la vida en occidente. Retomando a Husserl, el filósofo francés Bernard Stiegler ha identificado el rol de los “dispositivos técnicos de exteriorización” y el papel cumplen en los modos en que recordamos, no sólo como individuos sino también como comunidades. Esa imbricación, es decir, la necesaria relación entre estética y técnica en la constitución de la psiquis, es constitutiva de la política. Resumiendo la sistematización stiegleriana, la percepción de un primer estímulo constituye una “retención primaria” y el recuerdo de esta percepción, una “retención secundaria psíquica”, que a su vez habilita las “protensiones”, es decir horizontes de expectativas. Ahora bien, hay “retenciones secundarias colectivas” a partir de una acumulación de retenciones compartidas por los individuos de una comunidad, posibilitada por las “retenciones terciarias”, externas al cuerpo: pinturas rupestres, tablas de leyes, censos, periódicos, discos de pasta, films... (La lista puede abarcar a la totalidad de los productos de la cultura humana.) La novedad de las retenciones analógicas -a saber, la fotografía, la fonografía y la cinematografía- reside en su alcance y persistencia en el tiempo. Sin embargo para entender el cambio surgido desde la emergencia de estos modos retencionales debemos recuperar otra tesis stiegleriana: no hay nada más específicamente humano que la técnica, en tanto posibilita una exteriorización que por su existencia sostenida fuera del cuerpo permite el desarrollo de un “interior”. Interior y exterior son, entonces, aspectos co-constitutivos de la experiencia de lo humano.¹

El lenguaje (aquella organización que excede el mero grito instintivo de alerta) y el “utillaje” (la gramática elemental de los gestos impuesta por las armas y herramientas que se constituyen en los primeros estereotipos) son los dos modos en los que una memoria común, transindividual, comienza a consolidarse. Siguiendo esta lectura, una lanza o una clepsidra serán tan portadores de memoria comunitaria como un poema épico o una película documental. Sobre este entramado protético, *exterior al cuerpo*, se organiza la memoria que perdura en torno a distintos dispositivos retencionales de gestos y saberes, que constituyen las retenciones terciarias. Estas actúan sobre las retenciones secundarias, ya que al recordar recurriendo a estos depósitos de memoria, la retención secundaria se ve condicionada, pero también sobre la primaria, en tanto la percepción está sujeta a una previsión previamente

¹ Cf. Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo*, trad. Morales Bastos, B., Hiru, Hondarribia, 2002, especialmente, pp. 203-268.

informada, preparada a partir de esos estímulos preservados *fuera* del cuerpo, *en* los objetos.

La retención terciaria es, entonces, una forma de memoria exterior al cuerpo que además funda lo común al permitir el establecimiento de retenciones secundarias colectivas. Esta afirmación general parece explicar las causalidades de la evolución y creciente complejidad de los objetos y formas culturales, pero es también una explicación de la evolución y creciente complejidad de lo humano. Asimismo, la tesis de Stiegler supone que en las sociedades pre-industriales el ritmo de la memoria estaba dictado por el ritmo de los ingenios que permitían asegurar el sustento. Cada comunidad organizaba su memoria común en función de los dispositivos sobre los cuales ésta se iba depositando, bajo la preservación en rituales, libros o sistemas de riego.² El cine viene a modificar este estado de cosas al permitir generar una retención secundaria colectiva en las masas de migrantes, muchas veces sin una lengua común, que se hacían en las metrópolis emergentes de comienzos del siglo pasado. Walter Benjamin lo intuyó al afirmar que el cine es un entrenamiento perceptivo para atenuar el *shock*, el estímulo inasimilable propio de la experiencia de las urbes desde mediados del siglo XIX y acentuado después de la Primera Guerra Mundial.³

2. Gramatización

Hay en la lectura stiegleriana una relectura de la tesis benjaminiana sobre el cine. Continuando su discusión sobre la relación entre técnica y memoria, cabe pensar que la imposibilidad de asimilar lo percibido es la imposibilidad de compartir una retención más allá de su impacto en la psiquis individual. Pero el cine supone un entrenamiento para la asimilación del *shock*: al liberarlo de su mera percepción individual y volverlo colectivo, lo torna aprehensible. O en los términos del filósofo francés, la técnica funciona como *pharmakon*, controlando

² Cf. Bernard Stiegler, “*Ars* e invenciones organológicas en las sociedades de hipercontrol” en *Nombres*, nro. 28, 2014, pp. 147-163, y “La prueba de la impotencia: nanomutaciones, *hypomnemata*, gramatización” en Rodríguez P. et al., *Amar a las máquinas. Cultura y técnica en Gilbert Simondon*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 141-172. Sobre la necesaria dimensión técnica de lo comunitario en este último texto señala: “Las retenciones secundarias colectivas son retenciones secundarias psíquicas *transindividuales*. Y eso significa que la *tekhnè* está en el meollo de la individuación en sus momentos más originarios y en los más originales, dado que la estabilización de retenciones secundarias colectivas es lo que supone las retenciones terciarias, que son constitutivamente protéticas, y que son colectivas a ese precio: como *estabilidades* –son la *materia inorgánica organizada* por la cual se estabiliza el medio en el que nadan individuos psíquicos y sociales que no son sino metaestables.” *Ibid.*, p. 155. *Cursivas* en el original.

³ Cf. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-57 y “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 1998, pp. 212-170.

su toxicidad. Ese salto del individuo al colectivo implica necesariamente la posesión de una memoria compartida sobre la cual organizar comunitariamente los estímulos constantes. El cine como entrenamiento sensorial evita que el *shock* imposibilite la constitución de lo político al propiciar la emergencia de retenciones secundarias colectivas. Estamos ante una reformulación de la lectura optimista del cinematógrafo por parte de Benjamin: la propuesta del cine como herramienta para que las masas puedan percibirse a sí mismas; la contracara (o su toxicidad) es la utilización de ese modo de percepción que hace el fascismo, algo asimismo señalado en el ensayo de la obra de arte.⁴

Con todo, hoy es indiscutible que en cualquiera de las direcciones políticas que pudieran tomar, el cine, la radio y, posteriormente, la televisión fueron los grandes organizadores de una retención secundaria colectiva del siglo pasado, un fondo compartido de imágenes y saberes que forman parte del fenómeno que Stiegler presenta como “gramatización”. Esto fue precedido por la prensa (bien que sujeta a los vaivenes de la alfabetización, es decir de la escolarización, y de la subsecuente constitución de los migrantes y habitantes rurales en ciudadanos).⁵ Este desvío filosófico por la reproducción técnica me permite proponer una clave de lectura para *Fotos...* A diferencia de los precedentes, el siglo XX no es sólo el siglo de la memoria de nuestros mayores, es también el de la memoria de la nuestros inventos, fijada fuera de nosotros, en soportes

⁴ Dice Stiegler al respecto: “Pues esos términos (*poder, saber y querer*), que se constituyen por la relación que conforman, en el siglo XIX sufren una gran transformación –que comienza con el maquinismo como fase de lo que llamo proceso de gramatización–, y que es el proceso por el cual los flujos y continuidades que traman las existencias se *discretizan*: la escritura es, así, como discretización del flujo de la palabra, una fase de la gramatización.

Con la revolución industrial, el proceso de gramatización supera repentinamente la esfera del lenguaje –desearíamos decir también del *logos*– e inviste la de los cuerpos y, en primer lugar, los *gestos* de los trabajadores, que discretiza con vistas a su *reproducción automatizada* –mientras que en el mismo momento aparecen, e incluso en el *après-coup*, las reproductibilidades maquínicas y asimiladas de lo visible y de lo audible que tanto impresionaron a Benjamin,” *op. cit.* p. 142. Cursivas en el original.

⁵ A propósito del rol central de la prensa y la alfabetización para la constitución de cuerpos políticos en extensiones territoriales inabarcables por un único sujeto, cf. Anderson, B., *Imagined Communities*, Verso, New York/London, 1991, pp. 65-78, 133-134. En una revisión a su libro Anderson agrega a este proceso de imaginación de lo comunitario otras formas que podrían incluirse en la exteriorización stiegleriana como el censo, el mapa y el museo, *ibid.*, pp. 163-185. Mi tesis central en este artículo es que las fotos de familia (y en menor medida los videos hogareños) son elementos centrales de la constitución de una tonalidad del imaginario común, una retención colectiva secundaria, específico de las clases medias urbanas, al que se sobreimprimen otras formas de retención colectiva como las propiciadas por los medios de comunicación y por la institución escolar. Estas retenciones terciarias tienen así una carga política fundamental en la deriva de la memoria del cuerpo político a la memoria del cuerpo social, y de lo público a lo privado, que se constata en varias de las películas comentadas en el presente volumen.

diversos. (Y es, también, el siglo de los modos en que las diversas formas de lo político procuran organizar esa memoria compartida o disputada).⁶

Estas dinámicas son co-constitutivas de las formas políticas de la historia del siglo XX y, por eso mismo, de su memoria. *Fotos...* es un ejemplo elocuente de estas disputas *en y por* la memoria que para serlo son también disputas *en y por* los modos retencionales y la resignificación de las retenciones terciarias producidas con dispositivos diversos (cámara, super-8, video, video digital). Abordando un problema afín, en “Imagen-recuerdo y borraduras”, Nelly Richard se pregunta por las reproducciones de las fotos de los desaparecidos en las pancartas portadas por sus familiares en las marchas de comienzos de los años ‘80, es decir, por el devenir político de imágenes producidas mediante dispositivos automatizados, es decir, *a priori* discretos, gramatizables.⁷ La crítica chilena señala la paradoja existente entre dos tipos de fotografía y su relación indicial con el pasado. Por un lado, las fotos carnet, propias del archivo estatal, donde el sujeto normado por la ley que lo individualiza, aísla su identidad. Por el otro, las fotos del álbum familiar, en los que el sujeto aparece vinculado a su trama biográfica. El primer caso se corresponde a una tipología propia de las sociedades disciplinarias en tanto que el segundo pertenece a una cronología íntima, privada. Richard señala que ante esa oposición, la emergencia de las fotos carnet ampliadas en las manifestaciones de los familiares de los desaparecidos señalan “metonímicamente, el dispositivo de supresión de identidad que los hizo desaparecer”.⁸ Si bien su lectura del devenir digital de las imágenes presenta un tono apocalíptico en la relación que establece entre la codificación computacional y la tecnocracia neoliberal, una suerte de teleología negativa de la técnica opuesta a la teleología eufórica de la modernización en los ‘90, Richard detecta la existencia de un nuevo modo de organización de las retenciones que irrumpe a partir de la digitalización. La foto carnet, fotocopiada, ampliada, contiene una “opacidad del residuo” ausente en la digitalización de esas mismas imágenes, que al serlo devienen imágenes “cuyo brillo de superficie rechaza cualquier hendidura simbólica -cualquier desgarramiento subjetivo- que recuerde como pasado de la catástrofe”.⁹ La noción de “gramatización” complementa esta lectura, pero recuperando una politicidad más abierta. La retención terciaria digital produce retenciones secundarias colectivas para las que aún no contamos con un *pharmakon* como el que sí llegamos a desarrollar en el siglo XX para las “retenciones terciarias

⁶ Y digo “diversas formas” porque la disputa por la gramatización, es decir por una organización de las retenciones, excede al Estado como actor excluyente, al contrario de lo que supondría una lectura antipolítica de inspiración foucaultiana. Debo esta observación a Anahí Ré.

⁷ Richard, N. *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 165–172.

⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁹ *Ibid.*, p. 170.

análogas”¹⁰, verbigracia, el cine, la radio, la televisión y la música grabada (sea como potencial revolucionario, de máxima, o como entrenamiento para la sensibilidad de la vida moderna, de mínima, de acuerdo a lo que sugiere Benjamin).

Acaso una diferencia fundamental entre la memoria del pasado reciente en contextos de terrorismo de Estado estriba en el modo en el que se procura sus soportes. Si la disputa política se traslada a la disputa por la memoria, en los campos concomitantes de la estética y de la técnica ésta será una disputa por el archivo. O dicho de otro modo, el afán por resguardar de la destrucción (y también de la obsolescencia, que es el modo técnico del olvido) a aquellas retenciones terciarias que permiten constituir otras retenciones secundarias colectivas distintas del Club del Clan, los superagentes Tiburón, Delfín y Mojarrita o *Los fierrecillos indomables* (Carreras, 1982) de Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Es decir, de aquellas retenciones secundarias colectivas propiciadas por las retenciones terciarias análogas de la cultura audiovisual argentina en el ciclo posterior al derrocamiento de Juan Domingo Perón. Y menciono estos ejemplos paradigmáticos porque son parte nodal de aquellos que organizan el fondo compartido de la cultura argentina mediática, mal llamada popular, sobre la que pivotea la memoria familiar contemporánea, y que es radicalmente distinta a otras formas de memoria familiar como la que emerge en el asado familiar al final de *Fotos...* En la mesa, los comensales recuerdan el casamiento de Mariano y el complejo entramado social de la época, la presencia de distintos círculos de la sociedad cordobesa, entre ellos la del gobernador Atilio López, el canto de la “Marcha peronista” y el haber bailado cuarteto hasta la madrugada.¹¹ En esa misma mesa se reúnen a recordar mirando álbumes fotográficos y aparece la foto recobrada que acompañó a Mariano en Trelew hasta su fusilamiento y en torno a la que organiza el relato. La fotografía, en tanto dispositivo de retención terciaria, sienta las bases para una memoria común sobre el pasado familiar y, necesariamente también, el pasado político. Pero para que eso suceda, las imágenes deben ser incluidas en la vida en común, como sucede en el asado de reencuentro. Que éste sea el resultado de una puesta en escena o no es trivial, ya que su potencia política, su carácter de *pharmakon* stiegleriano, se impone a la estandarización tecnocrática del archivo digital sobre la que alerta Richard.

¹⁰ Cf. Stiegler, B. *États de choc : Bêtise et savoir au XXIe siècle*. Mille et une nuits, Paris, 2012.

¹¹ Un cuarteto que, es prudente señalar, no formaba parte de ninguna identidad cultural provincial propiciada desde el Estado en ese periodo.

3. Montajes

El cine argentino contemporáneo es parte activa en las disputas en torno de la memoria reciente. *Fotos...* se inscribe así en relación a un corpus de obras audiovisuales (tanto cinematográficas como televisivas) en las que la toma de posición se da tanto en la forma como en el contenido. Uno de los rasgos distintivos de este corpus es su hibridez: la presencia de imágenes de archivo, testimonios y ficcionalizaciones, de cruces genéricos, de impurezas estilísticas. Estas tensiones son motivo de decisiones éticas. Por ejemplo, en *Cuentas del alma* (2012), donde Mario Bomheker opta por no utilizar imágenes de archivo y priorizar el testimonio de Miriam P.; en *Treinta y dos* (2012), donde Ana Mohaded alterna entre una puesta teatral, archivos y testimonios; en *La Sensibilidad* (2011), donde Germán Scelso alterna las conversaciones con sus abuelas con planos que muestran en la televisión de la cocina programas y publicidades, films icónicos de la primera oleada audiovisual sobre la memoria reciente como *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) y otros productos de la cultura popular; y en *Los Rubios* (Carri, 2003) donde el montaje que yuxtapone la filmación del alter ego de la directora con un *stop-motion* hecho con muñecos Play-mobil. El film de Izquierdo, con el perdón del anacronismo sobre el soporte, comparte esa hibridez en la ontología de sus imágenes: fijas y en movimiento; mudas y sonoras; en color y en blanco y negro; fotografías, registro filmico y registro digital. Y al hacerlo presenta también una tensión, no siempre felizmente resuelta, entre material de archivo, registro documental, testimonio y ficcionalización.

La complejidad del caso penal y la opción por evitar el discurso expositivo no permiten, a quien no conozca la historia de los Pujadas, determinar con claridad los acontecimientos y sus protagonistas. De hecho, *Fotos...* no funciona como denuncia. Una hipótesis provisoria es que, con la sustanciación de los juicios por delitos de lesa humanidad en curso, la disputa política parece desplazarse hacia la disputa por la memoria en sí. La historia familiar, los nombres y parentescos, las idas y vueltas se reconstruyen de modo parcial, con omisiones (como el destino de la cuñada de Víctor, sobreviviente de la masacre), asimilándose así a un recuento oral y no a una reconstrucción judicial. Acaso por eso mismo, el tiempo relativamente breve dedicado a la visita de Víctor a la fiscal López de Filoñuk, que conduce la investigación en torno al crimen de los Pujadas, funcione más como contraste entre la memoria estatal y la familiar que como nudo argumental que explique los hechos. Dicho de otro modo, *Fotos...* no lleva adelante la operación de Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*, o de Carlos Echeverría y Osvaldo Bayer en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987). Su disputa se da en otra dimensión de la memoria sobre el pasado reciente, si bien esto no implica desconocer la relevancia de la investigación judicial y su impacto, tan inevitable como necesario, en la vida privada, como le señala la fiscal al propio Víctor. La causa judicial aparece así como una parte más del viaje personal en su regreso a

Córdoba; un mojón, sin dudas relevante, análogo a la visita a la barriada popular donde militaba su hermano. El montaje de los materiales es aquí indicativo. Izquierdo elige concluir el recorrido de Víctor en un asado con familia y amigos donde emerge la historia de aquella foto de todos los Pujadas que aparece recurrentemente a lo largo de la película y que le da título.

Aparecen aquí tensiones específicas del cine documental sobre el pasado reciente. Una es entre la indicialidad de los archivos, como la cobertura de Canal 12 del entierro de Mariano, y la estetización producidas por los filtros digitales que “envejecen” secuencias ficcionalizadas de Víctor niño, cuando espera en el juzgado de familia y cuando anda en bicicleta. Otra, menos heterogénea, es la tensión entre distintos órdenes de lo real: aquel de la *gravitas* del testimonio y del discurso jurídico que procura prueba frente al del recuerdo emotivo en el reencuentro final en el asado. *Fotos...* no resuelve estas tensiones, si bien parece optar por alguno de los polos entre las que oscilan. El título mismo es indicativo de dónde se pone el acento (así como de cuál es su campo de disputa).

4. Emulsiones

En una serie particularmente sugerente para abordar la memoria personal en el pasado reciente, el fotógrafo argentino Seba Kurtis ensaya una respuesta en torno al lugar que ocupan las fotos de familia. La serie se llama *Shoe Box* y está compuesta por reproducciones de un conjunto de fotos deterioradas y sus dorsos, en los que las emulsiones de otras imágenes han dejado rastros. En los temas de las imágenes se puede rastrear una historia familiar común a cualquier familia de clase media argentina (y, por extensión, del Cono Sur): el casamiento de los padres, las vacaciones familiares, la primera comunión, el primer auto, las imágenes de la infancia, los abuelos con los nietos, el colegio, y los festejos por el triunfo deportivo del equipo local.¹² El recorte es similar al ofrecido en *Fotos...*: el paseo familiar, el casamiento de Ángeles Pujadas, la granja avícola, la imagen de la familia completa.

Si bien las imágenes de Kurtis remiten al pasado, las marcas palpables del deterioro imposibilitan una mirada nostálgica. Frente a una estetización del pasado que ofrece la estética del retro (a la que por momentos se acerca el film de Izquierdo), *Shoe Box* presenta imágenes desgarradas de un pasado conflictivo. Las fotos, guardadas en una caja de zapatos, son el único bien familiar que la familia Kurtis pudo preservar en treinta años de marasmo económico, en especial la crisis hiperinflacionaria de fines de los ochenta y el colapso de la economía en la crisis del 2001. Kurtis migró a Europa donde, indocumentado, trabajó en la industria de la construcción, para luego llevar allí

¹² La serie puede verse en <http://www.sebakurtis.com/index.php?/in-deep-water/fronts/>

a su familia, mientras comenzaba una particular carrera como fotógrafo utilizando dispositivos que fallaban. De manera similar a las imágenes de los Pujadas, estas fotografías han sobrevivido a los sucesivos embargos y migraciones producto de las dos grandes crisis económicas argentinas del último cuarto de siglo. Al ser embargados la casa familiar y todos sus bienes, la caja fue guardada en la casa de sus abuelos que, a su vez, se inundó. La historia de la caja sirve de trasfondo (y metonimia) de la historia familiar. El tiempo y las crisis han hecho que estas imágenes técnicamente reproducibles devengan objetos únicos: los negativos se han perdido y el escaneo no sirve para preservar su unicidad ya que llevan en sí las rugosas marcas del paso del tiempo y el agua.

La curación que lleva a cabo Kurtis, de manera análoga al montaje que propone Izquierdo, permiten una vuelta de tuerca sobre la memoria, al visibilizar la condición de la copia como soporte físico de la imagen. Los dorsos, donde se han adherido partes de otras imágenes, muestran al objeto “copia fotográfica” como cosa en sí y no ya como índice de lo real. En los dorsos podemos entrever textos que indican la procedencia industrial de los papeles (“HECHO EN BUENOS AIRES POR KODAK”, “AGFA QUALITY PAPER MADE IN GERMANY”) pero también los rastros de una artesanía comercial del revelado hoy perdida (el sello de “Fotoestudio Víctor”). Algo similar ocurre con la historia, en todos los sentidos del término, de la foto familiar que Mariano había recibido de su madre, que luego su compañero de prisión esconde en un colchón y que, finalmente, llega a manos de Víctor tres décadas después.

La recuperación de la existencia en el tiempo de las copias mecánicamente reproducibles permite reinsertarlas en una dimensión familiar por la remisión al recuerdo, no sólo desde la referencia temática de las fotos o su carga indicial (ser impresión fotoquímica de tal o cual persona) sino también por la invocación de las texturas de diferentes papeles, los logos hoy casi desaparecidos, el rescate del revelado como práctica artesanal ligado a comercios hoy desaparecidos, las marcas físicas que el agua y el tiempo dejan sobre las superficies. En el caso de Kurtis, el gesto de fotografiar los dorsos inscribe históricamente objetos que de otro modo podrían ser considerados instantes congelados del pasado, memorias resguardadas mediante la técnica, puros contenidos sin continente. Y al estar atravesados por las manchas de otras imágenes apuntan a una inscripción temporal ausente en la copia sana donde el dorso no sería portador de sentido. Algo similar sucede con los álbumes a partir de los cuales se conversa en el asado final en *Fotos...*, que dan pie a un relato de los mayores en torno de las imágenes.

Al pensar en la oposición entre las pancartas que portaban los familiares de desaparecidos frente a esas mismas imágenes como fotos carnet, Richard aborda el tránsito de imágenes técnicamente reproducibles que devienen

objetos únicos, pero no en términos de fetiches, sino como “residuos opacos de memoria y experiencia ligados a fracturas y convulsiones existenciales” que resisten a los “brillos de la mercancía”.¹³ La politicidad de las fotocopias ampliadas en las pancartas reside en la anulación de su transparencia técnica como puro contenido, en arrancarlas de la serie, de los sucesivos carnets de identidad dotados de su número que las individualiza. La particularidad de las imágenes técnicas es que su historia material reintroduce la politicidad de los objetos sobre los que se deposita la memoria. Intuyo que el lugar de las imágenes en las políticas de la memoria en el pasado reciente reside en el trabajo con los materiales que, intuitivamente o no, interpela a la historia de los objetos que es, también, la historia de los sujetos. La política de la memoria implícita en la redistribución de las imágenes puede emerger entonces en la disputa por arrancarlas de la serie, como sugiere Richard a partir de la operación de los familiares en las manifestaciones. Pero la operación no termina allí, sino que su reorganización mediante un montaje que retenga su opacidad, sus marcas de materialidad, puede hacer lugar a la emergencia de una memoria colectiva de otro orden que evite la tentación de la hagiografía pero también la mera prueba documental.

¹³ Richard, *op. cit.* p. 170.