

Que no se lo lleven de arriba. Imagen, testimonio y performatividad en La quinta copia¹

Que no se lo lleven de arriba. Image, Testimony, and Performativity in La quinta copia

Agustina Triquell²

Resumen

El presente artículo se propone abordar una reflexión en torno a la publicación *La quinta copia* (Asunción Casa Editora, 2020) elaborada a partir de la historia y el testimonio de Víctor Melchor Basterra en el Juicio a las Juntas Militares de 1985 en Argentina. A partir de ella, me interesa poner en relación dos marcos interpretativos en torno a la idea de performatividad. Por un lado, la performatividad de las imágenes tal como la entiende Andrea Soto Calderón y, por el otro, la performatividad del testimonio en el acto jurídico, desde los aportes de Paul Ricoeur. En este espacio de intersección, consideramos central orbitar en torno a la figura del testigo para analizar cómo en este artefacto editorial se establecen solidaridades que entraman testimonio, imagen fotográfica y materialidad para instaurar una experiencia poético política en el presente.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the publication *La quinta copia* (Asunción Casa Editora, 2020) based on Víctor Melchor Basterra and his testimony in the Juicio a las Juntas that took place in Argentina in 1985. Based on this analysis, I am interested in relating two interpretative frameworks around the idea of performativity. On the one hand, the performativity of images as understood by Andrea Soto Calderón and, on the other hand, the performativity of testimony in the juridical act, based on Paul Ricoeur's contributions. In this space of intersection, we consider it central to orbit around the figure of the witness in order to analyze how in this editorial artifact solidarities are established that interweave testimony, photographic image and materiality to establish a poetic-political experience in the present.

¹ Recibido: 15/05/2025. Aceptado: 23/06/2025.

² Doctora en Ciencias Sociales (UNGS), Investigadora Asistente CIS-CONICET/ IDES-UNTREF CI/PAC-EAyP -UNSAM.

Correo electrónico: atriquell@unsam.edu.ar

Palabras claves: Fotografía – Testigo – Performatividad de las imágenes – Ediciones contemporáneas – Víctor Basterra

Keywords: Photography – Witness – Image performativity – contemporary publishing – Víctor Basterra

Introducción

Antes que nada, quisiera comenzar poniendo sobre la mesa las coordenadas de enunciación de este texto: escribo navegando un río que se nutre de dos afluentes: por un lado, el de mis prácticas de investigación en torno a la circulación pública de las imágenes fotográficas en dispositivos editoriales y curatoriales contemporáneos y, por el otro, el de mi práctica editorial, que incluye la edición del artefacto editorial que analizaré aquí. Entendemos entonces esta escritura como la producción de un saber que lejos de pretenderse desmarcado de sus condiciones de enunciación, las transparenta y evidencia en tanto objetividad feminista (Haraway, 1995), en tanto producción situada que incorpora procedimientos de diferentes campos y prácticas para construir su punto de ahistoaje.

Quisiera que entendamos esta proximidad como ventaja: la motivación que impulsa esta escritura no es la de reseñar una pieza editorial existente sino más bien pensar con-desde ella en torno a los modos de aparición de estas imágenes y cómo operan en tanto reparto de lo sensible (Rancière, 2014) para pensar nuestro presente. Abordar entonces de qué manera las imágenes fotográficas se desplazan de un lugar a otro, instaurando nuevas tramas de sentido e inteligibilidad como las que propone esta publicación.

Me interesa, también, articular la reflexión entendiendo la práctica editorial como una práctica que, mediante sus procedimientos, genera recursividades y mediaciones para los textos y las imágenes, instaurando así experiencias materiales de relación con ellos, que son en sí mismos un modo de producción de conocimiento sobre lo social. En este caso específico, sobre la relación entre imagen y memoria, sobre las poéticas y políticas de lo visible.

Es por ello que me detendré, primero que nada, en la descripción detallada de los procesos implicados en esta publicación, que contemplan una serie de acciones como la conversación, el trabajo con el texto, con las imágenes, con los materiales. Abordaré entonces esta doble dimensión: por una lado, el proceso de investigación y reflexión en torno a trabajar en los modos en que este artefacto editorial hace aparecer la

historia de Víctor Basterra y su declaración en el Juicio a las Juntas y, por el otro, una segunda dimensión que se desprende de la primera, la de pensar a partir de ella las decisiones poético políticas que se ponen en juego al trabajar con imágenes tales como las que abordamos aquí, imágenes existentes y generadas en condiciones de producción extremas, como lo es la privación de libertad en un centro clandestino de detención, tortura y exterminio, bajo la forma de trabajo esclavo, y cuáles son los modos de dar cuenta de estas condiciones en el dispositivo editorial mismo (si es que acaso esto es posible). Analizaré el proceso de edición de *La quinta copia* entendida como una operación editorial en torno a Víctor Basterra, más que un *libro-sobre* o un *libro-de*, para luego pensar desde allí la performatividad tanto de las imágenes como del testimonio, en el proceso de devenir fotógrafo y devenir testigo que atraviesa esta historia.³

La quinta copia

Un sobre que contiene un libro, un sobre negro, atravesado por una faja adhesiva que impide su apertura y al mismo tiempo lo vuelve hermético a la luz.

En el frente de esta faja se dispone el título, *La quinta copia* y, más abajo, en un cuerpo de fuente más pequeño: «Esta es una historia de la supervivencia de la imagen, de lo latente como forma de resistencia». La etiqueta atraviesa el libro de lado a lado, cerrando la solapa del sobre. Del otro lado, sobre la misma faja adhesiva, operando como una contratapa, el texto continúa:

Víctor Basterra fue un obrero gráfico y militante sindical detenido desaparecido entre 1979 y 1983 en la última dictadura cívico militar

³ Muchas cosas no serían posibles sin la valentía y el compromiso de Víctor Basterra. Este texto es apenas una pequeña parte de ese conjunto de existencias. Tampoco hubiese sido posible esta reflexión (ni la publicación a la que refiere) sin el diálogo con el propio Víctor, pero también con Gabriela Sosti, fiscal de causas de lesa humanidad, entre ellas, la megacausa Campo de mayo y Contraofensiva, quien fue la primera persona con la que intercambié ideas en torno a la performatividad del texto jurídico, central en esta escritura hoy. Agradezco también a Hannah Franzki, con quien profundizamos algunas de estas ideas en un workshop reciente

de Argentina. En su paso por la Escuela de Mecánica de la Armada realizó tareas de trabajo forzado en el laboratorio fotográfico que consistían en retratar, revelar y copiar fotografías carnet. De cada imagen hizo una copia extra que escondió en un sobre de papel fotográfico, manteniéndolo así a salvo de las inspecciones y de la mirada del aparato represivo.

Un poco más abajo, algunas instrucciones se sugieren:

CÓMO MANIPULAR ESTE LIBRO

Adentro de este sobre hay una imagen latente aún sin revelar. Esta imagen es sensible a la luz.

Abra este sobre en total oscuridad y protéjala de su veladura. Esta imagen también puede ser revelada.

Así se presenta este artefacto editorial editado por Asunción Casa Editora en 2020. Como se señala en la entrada misma al libro, Víctor Melchor Basterra fue un obrero gráfico militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) que estuvo detenido-desaparecido durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) entre 1979 y 1983. Durante su cautiverio, Basterra fue obligado a realizar trabajos en el laboratorio fotográfico del Centro de Documentación de la ESMA, generando documentación falsa que sirvió al aparato represivo para operaciones inmobiliarias, comerciales y de circulación en la vía pública con otras identidades. De cada una de esas fotografías, de las que entregaba cuatro pequeñas copias del tamaño de una fotografía carnet, Basterra hizo una copia más, que fue guardando dentro de un sobre de papel fotográfico (sensible a la luz), haciendo extensiva la protección del material a estas imágenes ya reveladas o latentes, tanto de la potencial veladura por el contacto con la luz como también de la mirada alerta de la requisa militar.



Fotografía del sobre de *La quinta copia*, Asunción Casa Editora, 2020.

Allí se fueron acumulando una serie de retratos de sus captores, retratos que miran a cámara, retratados que no imaginan el devenir posterior de las mismas, que desconocen aquello que Basterra acumula con la esperanza de, llegado el momento, sacar a la luz.

Y fue hacia el final de la dictadura que ese momento llegó. Basterra integró el pequeño grupo de desaparecidxs (considerando que se estima que por la ESMA pasaron más de 5000 personas) que recuperaron su libertad. Esta liberación gradual, se daba como parte de un «proceso de recuperación» en el que, en el caso de Basterra, luego de más de dos años de su desaparición, se le permitió un contacto con su familia, primero telefónico y luego en salidas esporádicas y controladas. A medida que pasaban los meses, estos controles se comenzaron a flexibilizar: al principio, alguien de las fuerzas acompañaba a Basterra y lo vigilaba durante toda la visita, luego, empezaron a controlar su salida y su ingreso, revisándolo al salir y al entrar. Así fue como Basterra pudo ir sacando, de a poco, escondidas entre su ropa interior, sus genitales y adheridas con cinta a otras partes del cuerpo, las fotografías que había rescatado. Al llegar a su casa, las escondía en un hueco de la pared del baño donde las fue acumulando, junto con alguna otra documentación que también

lograba rescatar de este modo. Finalizada la dictadura y ya fuera de la ESMA, más aún no en libertad, presentó su denuncia a la CONADEP (Comisión Nacional de Desaparición de Personas) y luego, en agosto de 1984, acercó el conjunto de fotografías y documentos al CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) para su procesamiento y resguardo. Ahí mismo se exilió con su familia a Neuquén, temiendo las consecuencias de tal gesto, desde donde organizó la valiosa documentación que había rescatado. Durante esos primeros años de transición democrática Basterra se dedicó a contar: como testigo, narró aquello que vio, que vivió y, además, tuvo las imágenes entre sus manos. El 22 de julio de 1985, Basterra declaró en el juicio a las Juntas. Su testimonio fue el más extenso, duró 5 horas y 40 minutos (Longoni, 2024).

Pero el legado de Basterra es mucho más que las imágenes que el mismo tomó. Del mismo modo en que fue rescatando estos retratos fotográficos, Basterra también salvó una serie de negativos que encontró en el laboratorio, una serie de retratos de compañerxs detenidxs en el mismo predio. Estas imágenes, condenadas a su destrucción, fueron rescatadas, también, por Víctor Basterra.

Un último conjunto de fotografías, tomadas por Basterra y otros dos secuestrados que compartían tareas en el laboratorio fotográfico, Daniel Merialdo y Carlos Muñoz fueron pensadas para otro fin. Este conjunto de imágenes se propuso «documentar lo que allí pasaba y constituir futuras pruebas de la existencia del centro clandestino de detención» (García y Longoni, 2013: 30). Se trata de fotografías que describen espacios –como el sótano, las oficinas de inteligencia, el estacionamiento– y también, un grupo de fotografías con la misma misión: la reproducción de un expediente catalogado como «confidencial y secreto» tomado clandestinamente de la oficina de inteligencia de la ESMA por el propio Basterra. Este último conjunto de imágenes, conforman la tercera parte del legado Basterra, pero, a diferencia de los otros dos, tienen la intencionalidad explícita de convertirse en evidencia. Es en esta conciencia donde se proyecta un futuro posible, un futuro por fuera de la experiencia del campo y, en consecuencia, una posible esperanza que viene de la mano de la necesidad de dar testimonio.

Imaginemos las condiciones en las que Basterra produce estas imágenes. Imágenes pese a todo, dirá Didi-Huberman (2004), imágenes que nos exigen, ahora, al enfrentarnos a ellas, un ejercicio de imaginación, un hacer-el-trabajo, para hacerles justicia.

Sobre la operación editorial

Conocí personalmente a Víctor Basterra al poco tiempo de comenzar a llevar adelante el proyecto editorial Asunción Casa Editora junto con Alejandra González. Con apenas dos o tres títulos en el catálogo, nos pusimos en contacto con él en 2016 y le contamos que teníamos ganas de conversar y pensar juntxs un posible libro. Lo que sostuvimos en el tiempo fue principalmente una conversación: un ida y vuelta de ideas y posibilidades, con más certezas sobre lo que íbamos descartando que sobre las decisiones que íbamos tomando y que finalmente podrían convertirse en la publicación que imaginábamos. Sabíamos cuál era el acervo de imágenes disponibles, pero también sabíamos cómo habían sido vistas en diferentes contextos de aparición y qué implicancias tenía la utilización de unas u otras.

De los materiales que constituyen el archivo Basterra listados en el apartado anterior, lo que nos interesó desde el primer momento orbitaba entre los dos primeros conjuntos: las fotografías de militares y las fotografías a detenidxs, las fotografías *tomadas por* y las fotografías *rescatadas de*, tal como él mismo las clasificaba, para referir a las imágenes en las que aparecían personas. Estos dos conjuntos, si bien ambos correspondían al género del retrato fotográfico, con encuadres más abiertos en el caso de detenidxs, eran radicalmente diferentes en tanto a las posiciones que configuraron el espacio de relación que se despliega en todo retrato. Si el retrato fotográfico es, tal como señaló Barthes (1989), una «empalizada de fuerzas» en la que cuatro imaginarios se cruzan – cómo me veo, cómo me ven, cómo me gustaría que me vean y aquello que se constituye como vehículo del fotógrafo para realizar su arte– aquí las fuerzas y posiciones se encuentran particularmente desbalanceadas: Basterra fotografía a sus captores sin poder controlar casi nada del momento de la toma, apenas ejecuta un artefacto y un uso específico de la fotografía de identificación; los militares establecen todas las condiciones: cómo, dónde, cuándo y a quién. En las fotografías a detenidxs, todo el control está del lado de quién manipula la cámara: es el aparato represivo generando su propia documentación, donde cada fotografiadx se reduce al mínimo, deviene número, presa capturada.

Tal como señala Ana Longoni, la expresión «sacar fotos» despliega aquí un doble sentido muy preciso. No sólo porque refiere a la acción de tomar una fotografía, apretar el obturador, sino que también al acto de sacarlas y «burlar el dispositivo represivo: ubicarlas, esconderlas, ex-

traerlas de la ESMA y logar preservarlas a buen recaudo, esperando la ocasión para presentarlas a la Justicia, a la prensa y a la sociedad» (2024: 96).

Esta manera de entender el gesto de sacar fotos, despliega en Basterra toda una serie de acciones que expanden lo fotográfico más allá del instante de la toma que, como señala Azoulay, ha sido la temporalidad privilegiada para entender el acto fotográfico. Las imágenes que traemos aquí, que son de Basterra (incluso si él no ha apretado el obturador) nos permiten desestabilizar esta idea y poner sobre la mesa la relevancia de toda la serie de acciones implicadas en el evento fotográfico, tal como nombra esta autora al conjunto de acciones implicadas en el espacio de relación que se despliega en torno al acto fotográfico. Si en el acto de tomar la fotografía Basterra se limita a condiciones estrictas y fijadas sin demasiado margen de decisión, en todas las otras acciones que contempla el evento fotográfico en su devenir posterior al instante de la toma, Basterra despliega toda su agencia, toma el control. Es en el momento del laboratorio, en la instancia en la que la imagen única (el negativo) se proyecta y reproduce técnica mente (su característica multiplicidad). Allí es cuando Basterra hace una quinta copia.

Allí también se reveló algo de nuestro interés. Lo que nos interesaba era ese después, cómo cada una de esas «quintas copias» había sobrevivido, cómo habían salido del campo y qué lugar habían tenido en la vida pública, cómo circularon y en qué escenarios. A partir de este interés y entendiendo lo fotográfico en tanto evento fotográfico empezamos a pensar de qué manera traducir aquello que Basterra hacía con las imágenes en un dispositivo editorial. Imaginar qué elementos y qué materialidades habitaban esta historia y qué potencia poética podíamos asociar a ellos.

Entender lo fotográfico en tanto evento (Azoulay, 2015) implica no solo expandir su temporalidad sino también desplazar la centralidad de la fotografía como su producto más relevante. Azoulay lo explica con el siguiente ejemplo,

Se suele pensar en la fotografía como el producto final de un evento. En contraposición a esta suposición común, yo veo la fotografía –o el conocimiento de que su existencia– como un factor adicional en el desarrollo del evento fotográfico (no del evento fotografiado). El encuentro con la fotografía continúa el evento fotográfico que ocurrió en otro lugar. Cuando un interrogador en una celda de interrogatorio le dice a un detenido que tiene una fotografía que lo muestra

en tal o cual situación, el interrogador no le revela necesariamente la fotografía al detenido, si es que tal fotografía efectivamente existe. Se comporta como alguien que simplemente deriva su autoridad del evento previo de la fotografía, que ocurrió en otro lugar y que él simplemente continúa. (...) Puede decirse que el evento fotográfico tiene lugar en ausencia tanto de la cámara como de la fotografía (2015: 23 [la traducción es nuestra]).

Allí apareció entonces aquello que Basterra hacía en el laboratorio con otra fuerza. Aquella *quinta copia* guardada en el sobre, la pregunta en la requisita sobre qué hay en aquella caja de papel, la posible respuesta técnica sobre la sensibilidad a la luz de aquellos materiales (y las imágenes, los retratos de sus captores, atrapadas allí). Imagen latente, material sensible, imagen revelada. Traducir en decisiones materiales propias del proceso editorial aquello que de esta experiencia nos interesaba reproducir con cada lectorx, exponiéndole también a que tome sus propias decisiones sobre qué hacer: revelar, velar, mantener latente. ¿Qué imagen sería entonces la que se revelaría? O más bien, ¿qué rebelaría esa imagen al ser revelada?

Coreografías, imágenes, devenires: devenir fotógrafo, devenir testigo

Víctor Basterra fue un obrero gráfico que sin quererlo devino en fotógrafo, produciendo una evidencia contundente del accionar del aparato represivo durante la última dictadura militar. Estas imágenes dan cuenta de aquella potencia de lo fotográfico en tanto evidencia, pero también, de la performatividad de cada acto de aparición en el que estas fotografías instauran un nuevo presente.

La idea de performatividad de las imágenes nos invita a correr nos de la lógica de la representación para habilitar otra serie de relaciones posibles con lo real. No se trata de desligarse del espacio de la representación de nuestras imágenes (que sería un programa que abandone toda relación con un posible referente) sino más bien de cuestionar lo que la lógica de la representación nos propone: «la noción de performatividad aporta un cambio de la naturaleza del problema, atañe a los modos de representación, reproducción, proyección o relación de los dispositivos de visión» (Soto Calderón, 2020:73).

En el libro, la única imagen fotográfica está presente en tanto latencia. Colocar una imagen latente dentro de un sobre hermético a la luz implica generar un negativo a partir de la imagen positivada para poder proyectarlo sobre el papel, disponer la imagen en la ampliadora, prender una ampliadora. Una materialidad anacrónica al presente de las imágenes digitales. Una materialidad escasa, costosa, una exigencia. Será cada vez más difícil que aquellas imágenes latentes sean reveladas. No importa. Lo que sí importa es que los haluros ya ordenados descansan esperando el momento de remojarse en la sustancia que los re(b)elará: desprenderá algunos y sostendrá otros, produciendo así la aparición de la imagen. Allí aparecerá Basterra, mirando a cámara, en el laboratorio.

Devenir testigo

Como ya hemos dicho, Víctor Basterra devino también testigo, en tanto figura legal, que declaró cada vez que fue convocado a hacerlo, que activó la fuerza de su testimonio cada vez que fue necesario.

En su aparición en el Juicio, las fotos nunca están disociadas del testimonio (Longoni, 2024: 102). El archivo Basterra es un archivo de imágenes, pero también es un archivo de coreografías y procedimientos que poseen la contundencia de poner en diálogo la condición referencial de la evidencia con la supervivencia misma de la imagen, con su condición de documento frágil, que necesita de la solidaridad con la palabra.

(...) en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos –el lenguaje y la imagen– son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación. (Didi-Huberman, 2006: 49).

Basterra aparece de múltiples maneras. Para quienes revelen la imagen allí latente, finalmente la única imagen fotográfica del libro, emergerá del baño de revelador, aparecerá su imagen y será fijado en el papel. Pero lo importante es que, aunque las decisiones de quien porte el libro entre sus manos no desplieguen nunca la coreografía de revelarla, su imagen aparecerá desde el testimonio mismo. Aparecerá su declaración del Juicio a las Juntas, y allí el libro mismo dará espacio (espacio en blanco, lugar a la imaginación, señalamiento pedagógico de detener la lectura) para que imaginemos aquellas imágenes sobrevivientes.

Dentro del libro, las imágenes narradas que privilegian el ejercicio de imaginación a su propia evidencia, ponen en escena y activan coordenadas específicas de espacio-tiempo del juicio a las Juntas Militares de 1985.



Páginas de *La quinta copia*. Asunción Casa Editora, 2020.

Aquí, en esta pieza, es el testimonio que se disocia de las imágenes, habilitando sin embargo un espacio (gráfico) para dar lugar a su imaginación. A su vez, las decisiones gráficas y tipográficas operan sobre el texto, generando nuevos marcos para su inteligibilidad. Así, por ejemplo, la presentación inicial de los nombres y roles de los intervenientes, establece una relación con la escritura dramática, convirtiendo personas en personajes, asociando nombres propios a los roles que jugarán en el desarrollo de la sesión. Los intercambios adquieren aquí otra dimensión, diferente a la transcripción del testimonio oral, que se constituye como archivo. Por último, cada intervención en la que se refiere a imágenes, el cuerpo de la tipografía se reduce, de la misma manera que lo establece la convención que aplica en la diagramación un texto (académico, periodístico, literario) para los epígrafes de una fotografía.

Estos elementos aquí narrados son constitutivos del ensamblaje aquí dispuesto, sin jerarquías de unos por sobre otros. La experiencia se constituye apenas parcialmente por la transcripción del testimonio, todos los elementos son solidarios para instaurar la experiencia de relación con *La quinta copia*. Su transcripción aquí instaura otra existencia diferente a la de su performatividad en el espacio jurídico.

Esta serie de decisiones transforman ontológicamente aquel texto. Su disposición en página y las decisiones tipográficas aquí señaladas, junto con los vacíos señalados en cada aparición de las imágenes, instauran una nueva experiencia.

Esta instauración, tal como la entiende Étienne Souriau (2017), es el modo en que las prácticas artísticas (en este caso, editoriales) otorgan existencia. Me interesa traer aquí los diferentes modos de existencia que Souriau imagina, sin entrar en su tipologización, para dar cuenta de algo que me parece relevante para pensar *La quinta copia*. Es que, tal como advierte Lapoujade, detrás de las figuras estéticas que Souriau propone, uno ve perfilarse personajes que atañen a la esfera jurídica. Así, por ejemplo, detrás del sujeto que percibe, lo que se dibuja es la figura del testigo. Ya que, para Souriau, la percepción estética nunca es neutra o desinteresada, sino al contrario. Ciertas percepciones privilegiadas suscitan el deseo de testimoniar «a favor» de la importancia o de la belleza de lo que han visto (Lapoujade, 2018:20).

Me interesa también el punto de contacto con el modo en que Ricoeur concibe la figura del testigo. Para el autor, el testigo se encuentra en una posición de asimetría epistémica entre el y su auditorio, en el que se articulan tanto la declaración de lo que se ha visto o vivenciado con sus convicciones, su fe. Esta manera de entender el lugar del testigo, da cuenta de la dimensión moral de todo acto de declaración. No se trata de la verificabilidad y la verdad de los hechos, sino la relación que se establece en el espacio dialógico entre lo que se enuncia y lo que se escucha, lo que la performatividad del testimonio produce.

Con el desplazamiento al testigo, Ricoeur busca tomar distancia del testimonio como prueba y concebirlo como un acto. De esta manera, el filósofo intenta romper la caracterización del testimonio como una declaración, para lugarlo en su lugar con todo acto en el que alguien haga pública una convicción (Lythgoe, 2008: 40).

Cada aparición invoca al testigo a comparecer. La responsabilidad de hacer ver que habita en todo testigo, lo convierte a su vez en creador.

El gesto editorial podría entenderse aquí también como una invocación, una instauración (un ensamblaje que articula elementos existentes) que aloja un nuevo acto de aparición de aquel evento (el Juicio a las Juntas, pero también, el evento fotográfico que inicia al momento en que Basterra ingresa al Centro de Documentación de la ESMA). La filosofía de Souriau, dirá Lapoujade,

es quizás tanto una filosofía del derecho como una filosofía del arte. Quizás incluso el arte esté por entero al servicio del derecho. Volver «más» reales ciertas existencias, darles un cimiento o un brillo particular, ¿no es un modo de legitimar su manera de ser, de conferirles el derecho de existir bajo tal o cual forma? (2018: 42).

El puente que aquí se traza entre las figuras jurídicas y los modos de existencia que las prácticas artísticas instauran, permite alojar una particular forma de politicidad. Insistencias que se proyectan potencialmente hacia múltiples espacios: las fotografías, sus «quintas copias», su aparición en el Juicio, la transcripción del testimonio y su modo de aparición en este artefacto editorial dan cuenta del carácter siempre inacabado, de infinitas potenciales combinaciones y ensamblajes, donde imagen, testimonio y performatividad son solidarias en la instauración de nuevas existencias.

«Que no se lo lleven de arriba»

Sucede en un descuido breve de la guardia a los pocos días de su secuestro, cuando logra intercambiar unas breves palabras con su compañero de militancia Enrique Ardeti. Cuenta Longoni (2024: 90) que cuenta Basterra que Ardeti le dice: «Negro, si salís de acá, que no se lo lleven de arriba». En este condicional (si salís), enunciado por quien no salió, quien aún hoy permanece desaparecido, se instaura una figura: la de Basterra testigo. Seamos justas y no temamos adjetivar: incansable testigo.

Sobre esta doble figura, sobre el devenir fotógrafo y devenir testigo de Víctor Basterra se apoya el gesto editorial de *La quinta copia*. Un libro dentro de un sobre, un sobre que propone la coreografía para su manipulación. Dentro de un sobre negro, que evita cualquier ingreso de luz. Adentro, un libro y una pequeña imagen latente, aún sin revelar. Las

instrucciones son precisas, pero dejan del lado del espectador qué hacer. Esta pregunta, esta coreografía incómoda de llevar la imagen a ser revelada o velada, pero siempre es necesario hacer algo: tomar posición.

La quinta copia constituye un ensamblaje de materias vibrantes (Bennett, 2022), en el que ninguna materialidad tiene «suficiente competencia para determinar consistentemente la trayectoria o el impacto del grupo» (Bennett, 2022: 74). Cuerpos y afectos despliegan solidaridades que involucran papeles oscuros, haluros de plata esperando ser fijados o velados, textos, tipografías, espacios en blanco, materiales adhesivos, lecturas, manos, ausencia de luz.

En su circulación pública, en el encuentro con otrxs, desborda las coreografías pautadas en las instrucciones o imaginadas como posibles, para ir más allá: detrás de cada ejemplar, habrá gestiones particulares, decisiones y negociaciones sobre cómo acceder a su contenido y qué hacer con aquella pequeña imagen aún latente.

Latencia, como expansión de la temporalidad fotográfica más allá del instante de la toma, inscribiendo en otro horizonte a una imagen del pasado: un espacio intergeneracional e interseccional, un lugar donde esta imagen se afilia con otrxs más jóvenes que desconocían esta historia y que la hacen propia allí, revelando, velando o conservando en latencia la imagen que es, ante todo, un potencial encuentro de miradas: desde ese pequeño trozo de papel Basterra nos mira, aparece desde el contacto con el líquido revelador. Algo se revela y rebela a la vez: la resistencia de los materiales, la emulsión sensible de la fotografía analógica. Basterra está allí, aparece e insiste. Nos viene a recordar qué hacer con las imágenes, qué respons(h)abilidad tenemos, desde cada presente, con aquel pasado que nos habita, que no es un legado estático, sino que es, como toda imagen, latencia y potencia de devenir acción.

Referencias bibliográficas

- Austin, J.L. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Azoulay, A. (2015). *Civil imagination. A political ontology of photography*. Londres: Verso.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Madrid: Paidós.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja negra.

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, New York: Routledge [tr. Esp. *El género en disputa*, Buenos Aires: Paidós, 2007.]
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*, New York: Routledge [tr. Esp. *Deshacer el género*, Buenos Aires, Paidós: 2007.]
- Brodsky, M. (2005). *ESMA. Memoria en construcción*, Buenos Aires: la marca editora.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Haraway, D. ([1991] 1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvenCIÓN de la naturaleza. Madrid: Cátedra.
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Buenos Aires: Cactus.
- Longoni, A. y García, L.I. (2012) «Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos» en Blejmar, J. & Fortuny, N. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Libraria.
- Longoni, A. (2024). Imágenes reaparecidas: ¿Qué nos dicen las fotos de la ESMA que Víctor Basterra arrebató al archivo del terror? En C. Guerra (Ed.), *Restituciones: La fotografía en deuda con su pasado* (pp. 35-55). Fundación Mapfre.
- Lythgoe, E. (2008). El desarrollo del concepto de testimonio en Paul Ricoeur. *Eidos*, 9, 32-56.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Madrid: Arrecife.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Souriau, E. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus.