

revista

f@ro

Vol. 2, N°22 (II Semestre 2015) – Faro Fractal

Págs. 61-92

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

**Archivo y legibilidad:
de prendas, espectros, juguetes y útiles escolares**

Archive and legibility:

of Clothes, Spectra, Toys and School supplies

Magalí Haber

Instituto de Investigaciones Gino Germani

(IIGG)/FSOC-UBA, Argentina

<mailto:magalihaber@gmail.com>

Recibido: 03 junio 2015

Aceptado: 07 diciembre 2015

Resumen • En el siguiente artículo se analizará una serie de imágenes en torno al pasado reciente argentino a partir de un abordaje del testimonio que procura pensarlo no sólo como relato de una “experiencia” de desubjetivación, es decir como testimonio de haber sido privado de la lengua a través de las violencias y tecnologías concentracionaria que reducen al sujeto a *nuda vida*, sino en sus diferentes articulaciones con el archivo. En tanto, muchas de estas obras trabajan con juguetes y restos de la infancia, se indagará en las relaciones entre infancia, juego, enunciación e imagen.

Palabras clave • Juego – imagen – memoria – dictadura argentina

Abstract • In the following article it would be analyzed a series of images around the recent Argentinean past, from an approach of testimony that seeks thinking not only as a narrative of an “experience” of desubjectivation, i.e. as evidence of having been deprived of the language through violence and concentration camp technologies that reduces the subject to a *nuda vida*, but in its different articulations with the archive. While many of these works

are working with toys and remnants of childhood, will inquire into the relationship between childhood, game, enunciation and image.

Key Words • Game – Image – Memory – Argentinean Dictatorship

“Este tipo de producciones estéticas operan una mutación respecto de la pregunta vaciadora de lo irrepresentable del horror pasado –o más bien de la imposibilidad de su representación- a partir de un desplazamiento hacia el interrogante acerca de su legibilidad. Entendemos por legibilidad a las discontinuidades introducidas por el encuentro de diferentes temporalidades en las imágenes; es decir, las rupturas que el pasado introduce en el presente o la crítica que el presente elabora al actualizar el pasado.”¹ La genuina experiencia histórica, siguiendo a Walter Benjamin sería aquella que, súbitamente, se ve interrumpida por una imagen que detiene el curso habitual del sentido y sus modos de lectura produciendo una conmoción en el pensamiento:

La marca histórica de las imágenes no sólo indica que pertenecen a una época determinada, indica sobretodo que no consiguen ser legibles (Lesbarkeit) hasta una época determinada. [...] La imagen que es leída –quiero decir la imagen en el Ahora de lo conocible- lleva en el grado más elevado la marca del momento crítico, peligroso, que está en el fondo de toda lectura. (Benjamin, s/r).

La relación presente-pasado fue definida por el autor en los términos de la constelación, donde la gravitación del presente sobre la interpretación del pasado, si bien da cuenta de la dimensión política de la rememoración, no establece una relación teleológica y de predominio ni del pasado sobre el presente ni tampoco de soberanía del presente sobre el pasado. Al hacer justicia a lo *no sido* o aquello aún pendiente, sufre una conmoción que instala nuevas diferencias –específicas, ya como dice el autor “no consiguen ser legibles hasta una época determinada- y continuidades entre lo *sido* y lo actual. Si bien utilizamos la palabra

legibilidad no por ello debe suponerse que se alcanza una transparencia pura del pasado y sus sentidos.

Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo* continúa una polémica que mantuvo con Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux en la que cuestiona el argumento de la irrepresentabilidad o del inimaginable estético. Según el autor, este funcionó, en el caso del holocausto, como imperativo moral; más precisamente como mandato que prohíbe la representación y que actúa como condena a priori de toda obra o imagen representativa. En tal perspectiva sólo las obras conceptuales o los llamados “monumentos de memoria”² serían éticos; es decir, no barbarizantes, no obscenos y no fetichizantes del acontecimiento. Este fanatismo iconoclasta desprecia, ante la imposibilidad de una representación total del mal radical, cualquier representación o abordaje parcial del acontecimiento.

Didi-Huberman señala que:

“Inimaginable” es una palabra trágica: se refiere al dolor intrínseco del acontecimiento y a la dificultad concomitante de ser transmitido. Wajcman, después de otros, ha hecho de ello una ‘tesis no revisable’: desde entonces, la palabra se refiere al estatuto ontológico, a la ‘pureza’ de acontecimiento. (Didi-Huberman, 2004: 99).

El autor señala que lo inimaginable, impensable e irrepresentable se resume en un simple *rechazo a pensar la imagen*. En la tesis de lo inimaginable se dan 3 hipérbolos concomitantes: donde se quiere saber algo desembarazarse de las imágenes; donde se quiera convocar una memoria decente de la Shoah habrá que revocar todas las imágenes; sacar las consecuencias morales de la exigencia del punto anterior. La ética desaparecería donde aparece la imagen.

Frente a esta actitud el título *Imágenes pese a todo* reivindica la arqueología como posibilidad de “saber algo específico a partir de algunas imágenes”, a través de la imaginación y el montaje, ya que:

Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje. (Didi-Huberman, s/r: 2).

La imaginación para tal autor define no sólo una operación inherente al montaje, en tanto modo de conocimiento, sino también una actitud frente a la figura del testimonio. En una de sus obras *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* critica la definición de Agamben del testimonio. El testigo según Agamben es el testigo integral: aquél que llegó hasta las cámaras de gas y cuyo testimonio llega mediado por las voces de los supervivientes que testifican en su nombre. Hacia el final del libro el auténtico testigo resulta ser el musulmán –aquél que perdió el lenguaje y descendió, por lo tanto, hacia el fondo último en el proceso de desobjetivación llegando a un estado de sobrevida. En el último capítulo de se recogen los testimonios de sobrevivientes que pasaron por tal condición en el pasado e intentan en el presente transmitir dicha experiencia liminar -entre la vida y la muerte, entre el lenguaje y su desposesión-. La crítica de Didi-Huberman a la figura del testimonio es similar a su propuesta respecto de las imágenes; relación en absoluto casual si se considera que la dimensión testimonial ha sido una de las funciones principales de la fotografía. En tal sentido, sostiene que la pretensión de integralidad, o saber absoluto, descuida las pequeñas *supervivencias* de signos, imágenes, palabras, cargadas de la valentía de quienes las arrancaron al horror. De ahí su análisis de la serie de fotografías tomadas por el Sonderkommando (Didi-Huberman, 2004).

Regresando ahora sí a nuestras latitudes, ¿es posible aplicar este razonamiento para pensar en las fotografías que Víctor Bastera logró sustraer de la ESMA³? Durante su cautiverio en tal campo de concentración el trabajo esclavo al que se hallaba sometido consistía en tomar fotografías a pedido del “grupo de tareas”. Éstas son imágenes de diferentes espacios del campo en pleno funcionamiento, retratos de represores con el fin de producir documentación falsa y, las más estremecedoras, los retratos de Fernando Rubén Brodsky, Juan Carlos José Chiaravalle, María Elsa Garreiro Martínez de Villaflor, Josefina Villaflor, Enrique Néstor Ardeti, Pablo Armando Lepiscopo, Ida Adad, ...⁴ Sosa, Elsa..., Nora, Graciela Estela Alberti y Alberto Eliseo Donadio, en pleno cautiverio, vestidos probablemente con ropa hurtada a otros desaparecidos. Estos retratos exponen marcas, expresiones y disposiciones corporales que permiten vislumbrar fugaz y punzantemente la fragilidad y el desamparo concomitantes a la destrucción que provoca la tortura. Éstas últimas han sido publicadas en el libro *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*⁵. Si bien cada una de ellas reviste el carácter de prueba de lo acontecido, haciendo posible la reconstrucción del campo en sus diferentes épocas⁶, certificar testimonios, incriminar e identificar a varios de los responsables de lo allí acontecido; su difusión masiva abre una serie de interrogantes. Estas imágenes, tomadas a la fuerza, en los últimos instantes de vida de víctimas en cautiverio, reduplicaron, en el instante en que fueron tomadas, la violencia ejercida en aquellos cuerpos al exponerlos a una mirada que pretendía penetrar en su intimidad a través de la producción de una desnudez más allá de toda desnudez posible. Las técnicas de tortura incitan a producir una cesura definitiva entre espíritu, secreto o psique y materia biopolítica (cuerpo biológico administrable). A través del flagelo de la carne la tortura procura arrancar verdades albergadas en los cuerpos supuestamente custodiadas por una “voluntad interna”. Se trata, por lo tanto, de doblegar esa “voluntad” a través del dolor, de diferentes prácticas que, al mismo tiempo, la despojen de su singularidad. La producción del cuerpo como materia biopolítica es su resultado final. Tales prácticas culminan con la exposición del cuerpo ante sí mismo en tanto cáscara vacía, expropiado de su secreto, y por lo

tanto descartable. ¿Cómo clasificar entonces las imágenes tomadas por Bastera? Si bien el hecho de haber sido sustraídas, por un sobreviviente, del campo de concentración podría considerarse como un gesto de resistencia y al mismo tiempo testimonial ¿Qué estatuto adjudicarles a una serie de imágenes que ex-ponen cuerpos ex-puestos más allá de su desnudez? ¿Hay acaso algo que resiste en ellos y por lo cual merecen que la imagen sea expuesta al público en tanto acto de memoria? ¿Son acaso las miradas, la camiseta blanca en el caso de Fernando Brodsky, los cordones desatados de Ida Hadad, la mirada perdida cargada de densas ojeras de una chica “anónima”, gestos de resistencia? ¿Son testimonio de una humanidad que resiste, a través de pequeños gestos, tal vez involuntarios, a los procesos más extremos de desubjetivación? No. Propondré, contra una pesada tradición, siguiendo a Quignard (2005, 2015) y a Coccia (2011), que la imagen es substrato animal; que la mimesis en tanto el hombre o el infante se mimetizan con elementos “naturales” (árboles, animales, el sol, etc.) o “técnicos” (trenes, automóviles, etc.) (Benjamin, 2007) es no idéntica a lo humano y sobretodo no edípica⁷. Tal vez la función del testimonio no sea humanizar a las víctimas y a quienes contemplamos sus imágenes o asistimos a sus testimonios. Sino explorar nuevas alternativas a las articulaciones entre lo “humano” y lo “no humano”. ¿Acaso estas fotografías no dicen algo respecto al “derecho” a la propia imagen, o más precisamente a la relación entre ley e imagen, en una sociedad en donde la proliferación de dispositivos fotográficos ha provocado una propagación compulsiva e irreflexiva en torno a la imagen y a la documentación? ¿Qué tipo de crítica sería la más adecuada a este tipo de imagen siguiendo una ética no sustentada en la prohibición a la representación? ¿Es acaso suficiente aquella que señala la estetización del horror como límite ético? Tal vez estas imágenes abyectas son tan inquietantes porque hay un vínculo entre documentación, abyección y muerte administrada (es decir efecto los procesos de los dispositivos burocrático-tecnocráticos de gestión de la vida) imposible de desatar y que su reproducción perpetúa más allá de cualquier intención. Tal vez son imágenes imposibles de ser montadas, porque cualquier montaje, aunque sea el testimonio oral de un

sobreviviente, reduplicaría la lógica medio-fin, inherente a la lógica instrumental y administrativa que las produjo. O por ahí, más preciso sea decir que, hasta el momento, no se inventó ninguna máquina o dispositivo capaz de liberar a estas imágenes y que resulta difícil imaginarlo.

Una de las mayores virtudes, luego de la de juzgar y establecer responsabilidades respecto de lo actuado de los juicios que se continúan llevando a cabo en el presente contra los delitos de lesa humanidad de la última dictadura militar es, precisamente, el trabajo, gracias a la palabra de los testigos y víctimas, de elaboración de lo acontecido a partir de la recolección de datos acerca de los destinos, episodios y palabras finales de quienes fueron desaparecidos. Habilitan momentos breves de rememoración que, a pesar de los límites impuestos sobre la palabra por las reglas del discurso jurídico, lo desbordan. Tales testimonios; muchas veces acompañados de objetos aportados por testigos, como una muñeca confeccionada por una detenida desaparecida en cautiverio, poesías, cartas, fotos; o incluso la narración, en plena audiencia, del cuento perdido de Rodolfo Walsh por Lilia Ferreyra y sus reflexiones, sobre la relación de la obra de Walsh, con el testimonio, la escritura y la política; mantienen mientras desbordan su carácter de prueba en tanto abren recintos del pasado que desorganizan la mirada –visual y conceptual– de quien asiste como testigo a las audiencias.

Retomando entonces el interrogante en torno a las imágenes disponibles y producidas sobre y por el horror, que aquí intentamos abordar, para repensar el trabajo con el archivo y sus márgenes, Didi-Huberman señala que su posibilidad está dada precisamente por su no integralidad:

Las imágenes nunca *lo muestran todo*; mejor, saben mostrar la ausencia desde el *no todo* que constantemente nos proponen (Didi-Huberman, 2004: 185).

La *imagen-laguna* es *imagen-huella* e *imagen-ausencia* al mismo tiempo. Algo permanece, aunque no es tal cosa, sino un jirón de la semejanza. Algo –muy poco, una película- queda del proceso de destrucción: este algo, pues, da testimonio de una desaparición, al mismo tiempo que resiste contra ella, puesto que se convierte en la oportunidad de su posible memoria. No es ni la presencia plena, ni la ausencia absoluta. No es ni la resurrección, ni la muerte sin resto. Es la muerte en la medida en que produce restos. Es un mundo prolífico de lagunas, de imágenes singulares que, montadas unas con las otras, suscitarán una *legibilidad*, un efecto de saber (...). (Didi-Huberman, 2004: 241).

En *Mi vida después* los actores escenifican los años '70 disfrazándose de sus padres y recreando un día en sus vidas a partir de la repetición de sus gestos cotidianos más mínimos. En la primer escena una gran cantidad de ropa es arrojada desde arriba sobre el escenario. A continuación, de la pesada pila de *prendas* emerge casi mágicamente una de las actrices que relata que hace algunos años encontró un jean de su madre y que al usarlo se imagina en una moto con ella cuando tenía su misma edad. A partir de aquel momento el pasado comienza a ser evocado, rememorado y (re)presentado: cada uno de los actores se irá disfrazando de alguno de sus padres y pondrá en acto escenas que recuerda y otras que le contaron.



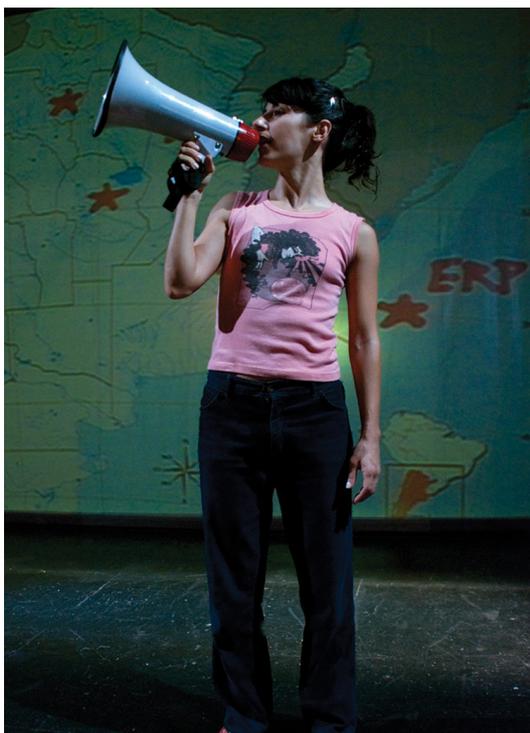
Para componer los relatos se valen de juguetes y técnicas escolares. Esta estrategia retoma la técnica rememorativa que utiliza Albertina Carri en *Los Rubios*, donde se representa el secuestro de los padres del modo en que lo imaginaba la directora de pequeña: que un ovni se los llevó y con los materiales que tuvo a su disposición en el momento de forjar el recuerdo: Playmobils. En *Mi vida después* se utilizan audífonos de juguete a los que se les desatornilla la parte de abajo para mostrar cómo escondía el padre de Mariano Speratti las armas en los chasis de los autos en los '70. En otra escena se señala en uno de los emblemáticos mapas *Rivadavia* cada una de las bases operativas del ERP -Ejército Revolucionario del Pueblo- con una estrella que los actores dibujan en vivo, en el momento de la representación, con marcador rojo.

Archivo y legibilidad:
de prendas, espectros, juguetes y útiles escolares

1974

Mi papá no tenía formación militar. Al principio, para entrenarse se tomaba un colectivo a las afueras de la ciudad y practicaba disparando contra los árboles. Pero después lo derivaron a la Compañía Rosa Jiménez en Tucumán, una de las Compañías que el ERP tenía en todo el país.

My father didn't have any military training. At first, he used to take the bus to the outskirts of the city and train by shooting at the trees. But later, he was transferred to the Rosa Jiménez Company in Tucumán, one of the companies that the ERP had all over the country.



Cometen luego, al igual que los niños -que habitualmente lo hacen en momentos de descuido de sus padres- el mayor de los sacrilegios posibles: dibujar con marcador las fotografías, para tornar visibles y mostrar a los espectadores, poses y gestos de sus padres redondeando alrededor de alguna mirada o disposición corporal. Incluso el acto de disfrazarse de sus padres constituye un acto liminar entre juego, imagen y hábito.

Los relatos establecen distintas relaciones entre imágenes, gestos, objetos, grabaciones, fotos, frases o explicaciones que recuerdan aportadas por familiares y los propios cuerpos en escena constituyéndose en “dobles de riesgo” de sus propios padres. Por ejemplo Vanina Falco señala su mirada en una antigua fotografía mientras su mamá baña a su hermano (Juan Cabandié) e interpreta que ésta es de confusión por no haber visto previamente a su madre embarazada de su hermano⁸. En este caso un gesto –una mirada- se torna indicio de un relato mentiroso, de aquello que era negado u ocultado en el momento en que se tomó la fotografía.



Lu

ego un caso que funciona al revés es el de Lisa Casullo. Al analizar una foto del casamiento de sus padres donde ambos se besan relata que el beso duró siete minutos. A continuación el beso es representado por dos de los compañeros del elenco prolongándose excesivamente en el tiempo mientras es filmado y proyectado en una pantalla. En este caso la imagen producida obedece a la deformación del relato, prolonga su deseo, es decir hace coincidir relato y hecho en favor del exceso de su puesta en discurso. Otra de las dimensiones que se abre y hace visible a partir de dicha fotografía y su puesta en relación con la palabra es su fuera de campo. La actriz relata que en las fotos del casamiento sólo aparecen sus padres ya que los invitados no participan de las mismas por cuestiones de seguridad (para evitar ser identificados por fuerzas represivas en caso de que sus padres fuesen secuestrados) y también porque muchos de ellos habían pasado a la clandestinidad. En este caso la realidad es lo que parece exceder a la ficción o su puesta en discurso.

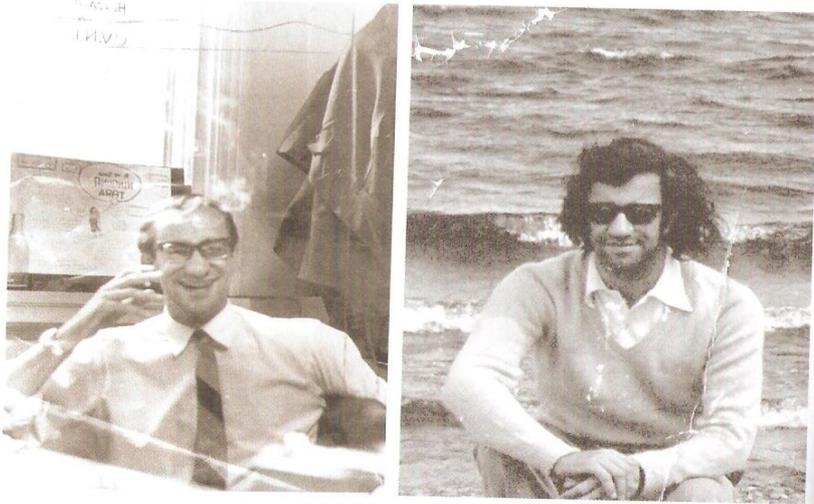
1974



El casamiento de mis padres. Fuera de foco están sus compañeros Montoneros que no quieren salir en la foto porque piensan que puede comprometerlos. Mi padre besa a mi madre con unos bigotes enormes. ¿Cómo será besar a alguien con bigotes tan grandes?

My parents' wedding. Their fellow members from Montoneros are out of focus. They don't want to be in the photo because they think they might get compromised. My father kisses my mother with his huge mustache. What would it be like to kiss someone with such a big mustache?

Otra de las intervenciones a partir de técnicas escolares que realizan es, para representar el momento en que el papá de Pablo Lugones fue obligado en el banco donde trabajaba por su jefe (que era un militar) a afeitarse, dibujarle una barba con lápiz negro a su fotografía y luego utilizar la goma de borrar para eliminarla. En otro caso se comparan dos imágenes fotográficas del padre de Mariano Speratti de antes y después de la militancia y se observa que la militancia pareciese haberlo rejuvenecido, que aparece en la segunda fotografía –efectivamente



1966 Foto izquierda, mi padre en la redacción de la revista Parabrisas donde trabajaba escribiendo sobre autos. Mi padre siempre usó anteojos enormes porque veía muy mal, como yo.

1970 Foto derecha, mi padre cuatro años después, rejuvenecido por la militancia. Ya no es el mismo hombre de la redacción. Tiene pelo largo, barba, no usa más corbata, se viste menos formal. Pero la pose es siempre igual, siempre muy relajado, como si no le preocupara nada.

luciendo más joven que en las anteriores- con bigotes y el pelo largo.

En una fotografía de Vanina con su padre en el trampolín de una pileta, la actriz hace ver en la fotografía cómo su progenitor la deja desprotegida en el abismo, en el extremo que da al vacío (hacia la pileta).



En este tipo de intervenciones sobre la fotografía los anudamientos que se establecen entre los relatos y las imágenes no pueden ser definidos en los términos habituales de la representación⁹; sino de la irrupción de un acontecimiento imaginario que suspende y abre los esquemas de lo visible y lo enunciable.

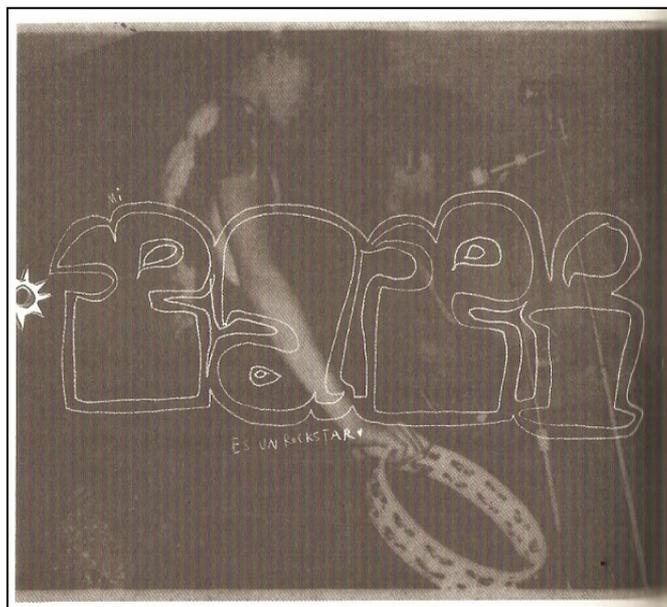
Se repite a menudo en estas producciones estéticas, desde *Los Rubios* -donde se representaba el secuestro de los padres de la directora con playmóviles y que finalizaba la imagen de la directora y su equipo con pelucas-, cierta reivindicación de lo banal como estrategia de “desacralización” y como ensayo de nuevos modos de entrada al pasado y sus representaciones. Lo kitsch o lo banal, como sostiene Benjamin, permite un acercamiento experimental a los objetos y, el recurso a lo lúdico se vincula estrechamente con la posibilidad de hacer un uso diferente de los objetos, de librarlos de sus funciones habituales y permitirles hacer y decir cosas aún pendientes. De acuerdo con Agamben, el juego al quebrar la relación entre mito -el relato histórico- y rito -el ritual- y al mantenerse en la tensión entre la diacronía y la sincronía histórica, permite que las potencias de ambos se liberen de su finalidad social o política. Los enunciados se separan de los rituales o prácticas que los hacen efectivos y los rituales se vacían de sentido, del soporte ideológico necesario para su reproducción. Las líneas narrativas o series enunciativas que constituyen la tradición, el legado histórico o el régimen de verdad actual recién entonces pueden ser articuladas, según un nuevo orden, para producir nuevos juegos de lenguaje.

Las identidades de cada uno de los padres pareciesen multiplicarse -tanto en los casos de los que fueron militantes o participaron de alguna organización armada como en el de Falco, miembro de las fuerzas represivas-. Éste, que le ocultaba su verdadera ocupación a su hija, se

presenta en el recuerdo de ésta última como vendedor de medicamentos; el que la curaba cuando estaba enferma; policía de inteligencia; playboy; hombre que arroja cosas cuando está enojado; deportista. Los diferentes relatos que le contaron a Carla Crespo acerca de la muerte de su padre –que murió en un accidente de tránsito, por ejemplo- así como los entrenamientos de su padre en el ERP y el enfrentamiento en Monte Chingolo, donde efectivamente murió, son (re)presentados, acompañado de las reflexiones y fantasías –muchas en tono paródico- que despertó en la hija el descubrimiento de que al cadáver de su padre le hubiesen sustraído las manos con fines identificatorios. También se relatan los efectos y dilemas que se presentaron cuando, luego de muchos años reapareció su cuerpo en una fosa común.

Cada uno de los hallazgos que se van suscitando en tales investigaciones –que se mueven en el extremo de la lógica experimental en sus diferentes variaciones (estética, científico-jurídica, emocional)- revela algún indicio posible, pero jamás suficiente o concluyente, acerca de quiénes fueron -pero sobretodo quiénes serían hoy- los padres.

Mariana Pérez se alegra al descubrir que su padre durante la adolescencia fue “rockstar” (formó parte de una banda de rock). Sobre la foto escrito en letra doble -imitando la tipografía de los graffitis, aparece la palabra “papi” y abajo la leyenda “es un rockstar”. Y, en el margen derecho alrededor de un agujero, tipo perforación de carpeta, hay una de las típicas estrellas que se solían dibujar alrededor de las perforaciones de las hojas de carpeta.



Los primos de José corroboran en sus entrevistas que José tenía una banda e incluso Carlos menciona que se llamaba Génesis (sic). Como detective, estoy muy tentada de cerrar el caso y restituir a José a su legítima banda de rock, pero le pregunté a varios cumpas y a nadie le consta y por alguna razón que no comprendo a todos les parece improbable.

Me acerco a un panel con fotos de los scouts desaparecidos de Villa Bosch, con mi foto de José scout, para comparar. Ufa, me interesa más José rocker. Una vecina de Villa Parque, la que me dice siempre que José era muy lindo de chico, me pasa un álbum con fotos de campamento de su hermana desaparecida. José no está en ninguna, no tengo dudas. Llego al final del álbum.

VECINA (dando por terminada la ojeada): Éstas ya son de Géminis. Las tengo por mi cuñado, el Negro Frutos.

Son cinco fotos de la banda en un concierto. El cantante con galera negra. El guitarrista mirando fijamente a la cámara en actitud desafiante. No busco a José: de repente temo no

reconocerlo. Busco los teclados. Los teclados, las manos, los brazos, el torso, la cara, y debajo de una gorra de jean, el pelo largo, castaño, lacio, pesado, igual al mío. De perfil, casi de espaldas, en dos fotos; de frente, pero lejos y un poco desenfocado, en otras dos. A todo color.

PRINCESA MONTONERA: Es mi papá.

VECINA (que no se había dado cuenta, que no quiere defraudarme pero tampoco mentirme): Yo lo conocí de chico...A esta edad ya no lo veía...

PRINCESA MONTONERA: Es mi papá.

Corro a preguntarle a E., a dos cumpas, a Carmen la mamá de los tocayos felices. Sí. Es él. A color, con brazos, manos, tórax, piernas, con la cara más angulosa, no redonda, no de nene. Con cuerpo de hombre. Es diciembre de 1971. José tiene dieciocho años. No tengo fotos donde esté más grande. No tengo fotos a color. No tengo fotos de cuerpo entero. Tuve. Tuve la foto carnet en blanco y negro con bigotes y la foto a color, de pie, delante de un exhibidor, en la juguetería en 1978. Esas dos las perdió el abuelo en su gira por los Hospitales Porteños. Recuerdo las fotos, pero no recuerdo su cara en ellas.

Me quiero ir, quiero estar en el bólido volviendo a casa y pensar en esta imagen de José.

Esta imagen de José donde ya es el que yo conocí. (Pérez, 2012: 147-148).

En este pasaje es posible también aproximarse a la importancia, tanto de cada una de las fotos o recuerdos atesorados, como de las nuevas; que pareciesen venir casi milagrosamente del pasado a reconfigurar el presente y el futuro. Sobre todo teniendo en cuenta que es muy usual en los relatos de hijos, familiares de desaparecidos, e incluso de

ex-militantes la alusión a la interrupción del registro fotográfico familiar durante los años que duró la dictadura (ya que la fotografía implicaba un riesgo al certificar parentescos, amistades, etc.).

En una escena donde encarna a la madre, Liza Casullo dice que ésta era al mismo tiempo montonera y la chica linda de las noticias. En su blog luego devenido libro Pérez comenta con el lenguaje de los blogs de moda la ropa que va a usar para asistir al juicio de la causa ESMA, y en otro caso a una performance donde se leerá la carta de Walsh el día de la memoria:

Me visto: chupín fucsia y la camperita blanca con dibujos de teclados pop para homenajear a José que se supone que antes de guerrillero fue rocker. Las botitas de lona por si me pongo mal y hay que caminar hasta que se me pase. Me hago las dos colitas, bajas, soy una chica grande. Tomamos el ovni 168. Atravesamos el Once vacío, Congreso vacío. Llegamos a San Juan y Entre Ríos a la 1 de la Madrugada. Nos encontramos con Maru, amiga de Jota. Nos cuenta que va a leer una parte de la carta abierta y que les falló alguien que iba a leer otra. Me pregunta si quiero leerla yo. Para mí la carta abierta es una biblia pero estoy tan china que sería una vergüenza. Digo que sí. Menos mal que me produjo porque vino la tele. ¡Hace un montón que no salgo en la tele! Me toca la parte 4. El megáfono funciona mal; lo dejo y leo fuerte. Voy bastante bien, tratando de ponerle onda combativa a la única parte que carece de ella, hasta que me topo con el nombre de *Mr. Gardener Hathaway*. Me tiento con mi pronunciación british de la *th*. Pronunciar bien siempre me da vergüenza y risa. Digo *station chief* en ese mal inglés que es la lengua universal, digo /ci ai ei/ por CIA claramente en chiste, nadie me lo festeja, recupero la seriedad hasta el final. Ahora me río, pero anoche no me podía dormir pensando que había profanado la

memoria de Walsh, nuestro mártir literario (Entrada del blog:
Vamos a la perfo ó Pérez, 2012: 71-72).

En la entrada siguiente: *La marcha a Plaza de Mayo* se lee:

También voy. Llevo la cámara de fotos para hacer el chiste de la **memory cool-hunter**¹⁰ en el blog, pero después ahí no me dan ganas. La marcha me la seca siempre (Pérez, 2012: 73).

Respecto de la *Camiseta x el Juicio y el castigo* en la entrada *En Caseros también se hijea*:

(...) Yo ya dije: hasta que no hagan un modelo entallado, no me la pongo. Ese remerón es sexista. A las que no tenemos lolas nos queda especialmente mal. Además, la gorra tachada está muy **démodée**. Supe tener un calco de una gorra tachada que decía No al indulto en mi agenda de 1990. Un fashion emergency a la izquierda, por favor (...) (Pérez, 2012: 73).

La autora hace público el humor que circula en ámbitos más íntimos (entre amigos, familiares, e incluso al interior de la agrupación h.i.j.o.s). Éste está tensionado, sin embargo, siempre por el dolor: *Las botitas de lona por si me pongo mal y hay que caminar hasta que se me pase* y el peligro: “*Ahora me río, pero anoche no me podía dormir pensando que había profanado la memoria de Walsh, nuestro mártir literario*”. El peligro y el miedo de que el humor no sea compartido y de que efectivamente implique una reducción de la desaparición, la tortura y muerte a experiencias banales o de lastimar a alguien que haya sufrido tales acontecimientos traumáticos. El humor funciona allí como una apuesta que ayuda a lidiar con lo acontecido, salir del lugar de víctima y a ser utilizado como herramienta transformadora: no ser un sujeto que padece

sino activo transformado el padecimiento en risa y al mismo tiempo evitar ser contemplado desde la lástima. Pero es peligroso ya que también puede generar y/o ser interpretado como insensibilización ante el dolor ajeno e incluso plausible de anestesiarse el propio. Sin embargo, cuando no ignora el dolor y es producido con sensibilidad permite explorar emociones y generar empatías a partir de un ámbito que no se reduce a la tragedia, el dolor y la victimización. En este caso particular también funciona como mecanismo de crítica institucional y social, de ruptura de las exclusiones establecidas en el orden discursivo que instituciones, organismos de derechos humanos, convenciones, discursos disciplinares (histórico, que excluye todo material que no es de época; académico –a veces excesivamente racional o jergoso–; periodístico –en muchas ocasiones mercantil y espectacular; jurídico-legal, etc.) instituyen. Opera cuestionando las grillas o distinciones ya trazadas entre los lenguajes, temas, géneros, enunciados, palabras, gestos –serios, solemnes, de aflicción– permitidos y aquellos excluidos. El humor tal vez entre otras características se destaque por poner en circulación un deseo orientado a lo múltiple; al permitir la mezcla, captura e interrupción mutua de series, enunciados, visibilidades o registros que establece nuevas verdades y disposiciones entre singularidades que permanecían irrelacionadas.

Hemos dicho más arriba que el sujeto ya no puede ser definido como hablante –y por lo tanto tampoco “a secas”– ni tampoco como término activo en relación a un objeto pasivo, sino más bien a partir de su extranjería *de* y *en* la lengua y a su potencia de no ejercer la facultad de la lengua. Las narraciones que hemos trabajado se construyen montando fotografías y objetos que pertenecieron a sus padres o que pertenecen a diferentes tipos de archivos: estatales, provinciales, municipales, policiales, de organismos de derechos humanos, de ONGs, etc., a través del choque de enunciados y lenguajes del pasado con los propios u otros actuales. Mariana Pérez en una entrada de su blog, transformado luego en libro, juega con las tensiones entre el testimonio, lo autobiográfico, la lógica del reality show, las jergas académicas (acontecimiento único e irrepetible), los vocablos de los organismos de derechos humanos y sus tensiones (la

memoria, la verdad y la justicia), recuerdos infantiles incrustados en las palabras (usa *verdat* en lugar de *verdad* en clara alusión a Mafalda) las nuevas tecnologías y las potencias del mercado de transformar el pasado en entretenimiento:

Mandá TEMITA al 2020 Y participá del fabuloso sorteo

UNA SEMANA CON LA PRINCESA MONTONERA

Ganá y acompaña la durante siete días en el programa que cambió el verano: ¡El Show del Temita! El reality de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdat y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepetible relacionado con El Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general.

Una vida 100% atravesada por el terrorismo de Estado.

¡Viví vos también esta vuelta a 1998!

Mandá temita al 2020 y cumplí tu fantasía.

Allí se juega la rememoración del pasado como *contenido* de celular; comunicación acechada por el peligro de la mercantilización y la pornografía, capaz de alcanzar al *usuario* allí donde esté en tiempo real. Las crónicas que va construyendo la autora acerca de la búsqueda de datos sobre sus padres en audiencias judiciales; la colocación de la baldosa conmemorativa donde fueron secuestrados y sus incomodidades pasadas y presentes con los organismos de derechos humanos se narran en un blog cuya estructura es la del post, y luego se prolongan a través de Facebook y twitter. Es decir, a partir de una temporalidad caracterizada

por lo instantáneo, breve y fragmentario y de una estructura que combina texto, imagen, e incluso video, para producir el efecto cómico sobre el tema tratado o una crítica cínica respecto de acontecimientos que están teniendo lugar aquí y ahora (este uso en clave de crítica cultural de twitter, simultáneo a programas televisivos, campañas y debates políticos, etc., predomina en ciertos círculos de clase media argentina).

Retomando, entonces, este uso intensivo del lenguaje que da cuenta y juega con los múltiples estratos que lo atraviesan (otras series discursivas, discursos en pugna en un mismo campo, palabras en desuso o atravesadas por diferentes sentidos, etc.) hasta saturar temas, adopta el proceder que según Foucault caracteriza la antropología popular. En ella de lo de que se trata es de agotar las formas verbales de un tema y dar a cada una, con su sentido preciso, la extensión real de su alcance. A través de la malla de palabras, tal como está anudada dese hace largo tiempo por el uso cotidiano, se deducen o son traídos a la luz facultades y poderes (Foucault, 2009a). La verdad, a través de estas operaciones, surge en un tiempo ya transcurrido; en un lenguaje ya hablado; en el flujo temporal de lo realmente intercambiado:

De acuerdo con una perspectiva antropológica, la verdad toma entonces forma a través de la dispersión temporal de las síntesis y en el movimiento del lenguaje del intercambio; allí, ella no encuentra su forma primitiva –ni los momentos a priori de su constitución, ni el choque puro de lo dado–; ella encuentra, en un tiempo ya transcurrido, en un lenguaje ya hablado, en el interior de un flujo temporal y de un sistema lingüístico jamás dados en su punto cero, algo que es como su forma originaria: lo universal que nace en medio de la experiencia en el movimiento de lo verdaderamente temporal y de lo realmente intercambiado (Foucault, 2009: 112-113).

El Común olvido de Silvia Molloy si bien se encarga liminarmente de la dictadura, a partir de un narrador que indaga en el pasado de su madre transcurrido en tal época, da cuenta de la experiencia con la lengua que hacen el exiliado y su descendencia. El personaje principal mantiene con el “español argentino” una relación simultánea de familiaridad y extrañamiento. Si bien casi la totalidad de su vida ha sucedido en Nueva York su lengua materna es el “español argentino”; pero un “argentino” oral y popular ya extinto. Las palabras y modismos en desuso en la argentina contemporánea al tiempo del relato que utiliza el personaje-narrador se hallan cargadas de afectos que rememoran modos de vida extintos: bares, costumbres y estilos pasados; trazan un espacio paradójico de extranjería y familiaridad al combinarse el inglés contemporáneo, el español neutro que habla con otros hispanos en Estados Unidos, y los vocablos del “español colombiano” de su pareja. La escena más potente que cifra la novela y aproximan una imagen a lo insondable del sitio en que se estructura el deseo en el narrador tienen que ver, precisamente, con el acto de *acabar* fuera del marco o del cuadro. El lenguaje se presenta en su dimensión protésica, un español estallado, deslocalizado en épocas y espacios múltiples pero cargado de afectos. Algo similar tal vez a lo que relata Mariana Pérez respecto al manejo del español de sus abuelos. Debido a haber sido criada por ellos heredó un español aún anterior al de sus padres. Esta relación entre lenguas vivas y muertas/moribundas; ó, más precisamente expresiones o enunciados en desuso, emparenta a la figura del testimonio con las del autor y el poeta. Ambas refieren a una experiencia con o en el afuera de la lengua. Al respecto Agamben sostiene:

Si volvemos ahora al testimonio, podemos decir que testimonio significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva, mas, en cualquier caso, fuera tanto del archivo como del **corpus** de lo ya dicho. No sorprende que este gesto

testimonial sea también el del poeta, el del **auctor** por excelencia (Agamben, 2005: 169).

Este tipo de intervenciones involucran por lo tanto, un trabajo con el archivo; con *lo dicho*, capaz de suscitar espectros o potencias de (re)producción de lo humano.



La ropa es uno de los recursos que adquiere mayor relevancia en *Mi vida después*. En el inicio las prendas¹¹, que van cayendo sobre el escenario desde lo alto, cada vez con mayor velocidad, asedian al evocar los vuelos de la muerte. Luego adquirirán carácter lúdico cuando varios de los actores jueguen a arrojarse prendas los unos a los otros o al ser empleadas para caracterizar a los padres. En el último acto, luego de que los actores abandonaron definitivamente el escenario, se enfrentan espectralmente al público, dispuestas sobre sillas formando figuras humanas; permaneciendo incluso después de que los espectadores hayan abandonado la sala también.

El espectro según Derrida siempre está por-venir, se trata de una presencia nunca idéntica a sí misma, de una visibilidad más allá del fenómeno o del ente.

Hay varios tiempos del espectro. Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido. Intempestividad, de nuevo, y desajuste de lo contemporáneo (Derrida, 1995: 15).

En una entrevista Lola Arias, la directora de la obra, sostiene el pasado es una *“suma de ficciones más que de hechos”*, suma de ficciones que todo el tiempo cambia de forma *“porque cada día que pasa el pasado es otro”*, el pasado *“es todas las historias”* sostiene, incluso la mentiras que le contaban a Carla de chica.

Situándonos en un más acá y al mismo tiempo en un más allá de las palabras de la directora nos gustaría sostener que, aunque incluyan la dimensión del deseo y la imaginación (que no es sinónimo de irrealidad ya que implica siempre un sustrato fantasmático colectivo, es decir, una serie de ficciones articuladas a prácticas sociales que producen verdades y reproducen poderes) en sus narrativas, no tratan al pasado como suma relativa de ficciones donde toda identidad y verdad son infinitamente intercambiables y modulables. Retomando la relación entre obras, la ficciones y verdades, si bien el proceso de investigación que se desarrolla en estos ejercicios supone una dimensión constructiva, productora de saberes y verdades desde una perspectiva experimental -que no parte de visibilidades y enunciados previos al proceso de búsqueda y de construcción de la memoria- hay cierto trabajo con la *“identidad”* que no parte de la nada o el vacío *–ser/no-ser–*. Sino que, aunque constantemente presione sobre los límites de lo dado, construye a partir de y con un sustrato histórico bien concreto. Resulta menos lejana tal vez la tesis del pasado como suma de ficciones siguiendo una perspectiva sensible a los vínculos específicos que se establecen entre la ficción y lo real dando lugar a modos singulares de estructuración de la dimensión

sensible, capaces de des-totalizar y re-totalizar regímenes de verdad (Grüner, 2005). Resulta cuestionable cuando la ficción es presentada como oposición simple a lo real y a la verdad, sin atender a los modos específicos en que trabaja con, es afectada y se articula con lo real. Incluso si quisiésemos precisar más el tipo de relación que tales producciones establecen con su "tema" u "objeto" tal vez más que de ficciones deberíamos hablar de parodias –o de relaciones tensas entre la ficcionalización y la parodia-. Éstas responden más a un exceso del acontecimiento respecto a los marcos, esquemas o diagramas actualmente existentes que al exceso de la ficción en relación a lo realmente existente. La parodia se sostiene en dicha tensión, permitiendo explorar el umbral o el límite entre ambas. Como sostiene Agamben:

(...) la parodia no sólo no coincide con la ficción, sino que constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real, que se trata, más bien, de tenerlo a distancia. Al 'como sí' de la ficción, la parodia opone su drástico 'así es demasiado' (o 'como si no'). Por esto si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa (Agamben, 2005: 60).

Citando ahora a la directora para producir otros efectos, nos gustaría poner de relieve el trabajo minucioso que tales obras realizan con el archivo, en sus pliegues, (re)montando elementos de diferentes registros:

Porque para mí lo más importante del proceso es que los actores fueron los investigadores. Decidieron ir, revolver

cajones, hacer preguntas que nunca habían hecho. La obra fue una excusa para poner en funcionamiento un proceso de investigación personal, familiar (Arias, 2011).

El hecho de que las pesquisas tengan lugar o se prolonguen en registros “ficcional” o que pareciesen combinar lógicas ficcionales con lógicas documentales, *reagenciamientos materiales de los signos*, tiene que ver precisamente con que ambas lógicas comparten modos de conexión entre hechos y razón, o más específicamente, que dependen de un mismo régimen de verdad:

La noción de ‘relato’ nos encierra en las oposiciones de lo real y del artificio en que se pierden por igual positivistas y deconstruccionistas. No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y por los analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad (Rancière, 2009: 47-48).

Tanto en la fábula como en el modelo científico el mundo es concebido como una serie de acciones humanas o hechos naturales regidos por leyes que les otorgan sentidos y definen destinos. El sentido se construye a partir de una serie de indicios materiales anudados desde ciertas construcciones lógicas o regímenes de verdad que dependen de reglas que estructuran lo real haciendo visibles determinados objetos, construyendo determinados repartos de lo sensible y modos de comportamiento; es decir, modos de aprehensión de lo real. Dichos regímenes implican tipos de gobierno sobre las cosas y las mentalidades

(gubernamentalidad) y, por lo tanto, suponen al mismo tiempo la posibilidad de resistencia o de reagenciamientos a partir de rearticulaciones de sus elementos capaces de des-totalizar y re-totalizar sobre un horizonte hermenéutico nuevo tales regímenes (Grüner, 2005). En sintonía con esto último Rancière señala:

No se trata, por consiguiente, de decir que la 'Historia' no está hecha más que con las historias que nos contamos unos a otros, sino simplemente que la 'razón de las historias' y las capacidades de actuar como agentes históricos van juntos. La política y el arte, como los saberes, construyen 'ficciones', es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer (Rancière, 2009: 49).

Retomando desde aquí la dinámica de lo espectral; Derrida sugiere que el espectro se mantiene en una tensión entre la proyección imaginaria de quien lo evoca y la inyunción o la demanda de que su singularidad temporal sea considerada: *"El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver"* (Derrida, 1995: 117). Esta dimensión del espectro implica paradójicamente una segunda muerte si no se atiende a otra de sus dimensiones. Cuando éste es estimado como mera pantalla se convierte en víctima del presente; en pantalla donde se reflejan las fantasías presentes y su singularidad es arrasada por la interpretación actualmente vigente respecto de su sentido. Es adherido a un destino: el actual; anulándose así toda posibilidad de diferimiento del presente respecto de sí mismo. Sin embargo como se adelantó más arriba, Derrida señala que al mismo tiempo, es decir mientras se constituye en pantalla imaginaria, el espectro exige *"que se tome en consideración su tiempo y su historia, la*

singularidad de su temporalidad o de su historicidad" (Derrida, 1995: 118). Esta demanda de justicia del espectro convoca a un trabajo con los restos del pasado o lo heredado capaz de desquiciar al tiempo presente a partir de las discontinuidades, rupturas o diferencias que abre su demanda al por-venir.



Notas

¹ Este extracto introductorio del marco teórico que dio origen al presente artículo forma parte también de otro artículo en prensa.

² Véase Wajqman, G. (2001) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

³ Escuela de Mecánica de la Armada: escuela militar situada en Buenos Aires donde funcionó un campo de concentración durante la última dictadura militar.

⁴ Con estos puntos suspensivos figuran las fotografías en el libro que mencionamos. Probablemente se deba a que no se conocen los apellidos y en otros casos los nombres de los fotografiados.

⁵ Las minúsculas del título respetan el formato del título tal como aparece en el libro.

⁶ Las diferentes modificaciones que sufrió el campo son fundamentales en el caso de la ESMA ya que fue modificado con motivo de la visita de los organismos internacionales de Derechos Humanos en 1978.

⁷ "Sin embargo Freud, como acostumbra, lo reduce todo al padre-madre: curiosamente, la exigencia de explorar el edificio le parece un deseo de acostarse con la madre. Es como si los padres tuvieran unos lugares o

funciones primeras, independientes de los medios. Pero un medio se compone de cualidades, de sustancias, de fuerzas y acontecimientos: por ejemplo la calle, y sus materiales como los adoquines, sus ruidos como las voces de los vendedores, sus animales como los caballos atados a los carros, sus dramas (un caballo resbala, un caballo cae, un caballo recibe una tunda...). El trayecto no sólo se confunde con la subjetividad de quienes recorren el medio, sino con la subjetividad del medio en sí en tanto que éste se refleja en quienes lo recorren. El mapa expresa la identidad del itinerario y de lo recorrido. Se confunde con su objeto cuando el propio objeto es movimiento (...). Pero los propios padres son un medio que el niño recorre, cuyas cualidades y fuerza recorre y cuyo mapa establece. Sólo adquieren una forma personal y de parentesco como representantes de un medio en otro medio. (...) No existe un momento en el que el niño no esté ya inmerso en un medio actual que recorre, en el que los padres como personas sólo desempeñan el papel de abridores o de cerradores de puertas, de guardianes de los umbrales, de conectadores o desconectadores de zonas. (...)

El pequeño Richard es objeto de estudio por parte de Melanie Klein durante la guerra. Vive y piensa el mundo bajo forma de mapas. Los colorea, los gira, les da la vuelta, los superpone, los puebla con sus jefes, Inglaterra y Churchill, Alemania y Hitler. Lo propio de la libido es rondar la historia y la geografía, organizar formaciones de mundos y constelaciones de universos, derivar los continentes, poblarlos de razas, de tribus y de naciones. ¿Qué ser amado no envuelve paisajes, continentes y poblaciones más o menos conocidos, más o menos imaginarios? Pero Melanie Klein, que sin embargo lo ha puesto todo de su parte para determinar unos medios del inconsciente, desde el punto de vista de las sustancias o de cualidades tanto como de los acontecimientos, parece pasar por alto la actividad cartográfica del pequeño Richard. Sólo la considera un a posteriori, mera extensión de personajes de su familia, el buen padre, la mala madre... Los niños resisten el forcejeo y la intoxicación psicoanalítica mejor que los adultos; Hans o Richard se lo toman con todo el humor de que son capaces. Pero no pueden resistir mucho tiempo. Tienen que guardar sus mapas bajo los cuales ya sólo están las fotografías amarillentas del padre-madre. «La señora K interpretó, interpretó, INTERPRETÓ ... »" » Deleuze, Gilles: "Lo que dicen los niños". Consultado en <http://www.con-versiones.com.ar/nota0843.htm>

⁸Juan Cabandié fue apropiado ilegalmente por el matrimonio Falco y Vanina es hija biológica de dicho matrimonio.

⁹ Siguiendo a Deleuze a partir de una serie de comentarios, sobretudo uno breve en *Kant y el tiempo* y a Didi-Huberman, es posible pensar una historia del arte a partir del cristianismo, donde la imagen funciona como acontecimiento, a más precisamente como anunciación (en oposición a la noción de representación), como posible paradigma y "origen" (en términos benjaminianos) de un arte pictórico realista pero no-representativo, como acontecimiento-experiencia de tiempo, color y espacio. Suscribimos en tal sentido la propuesta de Didi-Huberman de la

urgencia de una historia del arte a partir de una concepción de la imagen warburgiana y que piense sus eficacias en términos más amplios, indisociable de las problemáticas de la encarnación cristiana y los vínculos entre imagen, anunciación, experiencia de la imagen. Véase Didi-Huberman *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia* en relación con los trabajos de Deleuze sobre Bacon y el diagrama así como el problema de la desfiguración en *El destino de las imágenes* en Rancière. En un sentido similar es posible también retomar los aportes de Ludueña en *La Comunidad de los espectros. I. Antropotecnia* sobre la imagen de Cristo como paradigma de la imagen moderna como una de las antropotécnicas claves para comprender el paradigma de gobierno y sus vínculos con la imagen (propuesta más afín a la de Didi-Huberman y sus críticas respecto de *El reino y la gloria* de Agamben).

¹⁰Cool-hunter surge a partir de la idea de que la calle marca tendencias en moda o en lo considerado "cool". Consiste en sacar fotografías en la calle o eventos especiales a gente con vestuarios originales o de moda.

¹¹ **prenda.** (Del lat. *pignōra*, pl. n. de *pignus*).

1. f. Cosa mueble que se sujeta especialmente a la seguridad o cumplimiento de una obligación.

2. f. Cada una de las alhajas, muebles o enseres de una casa, particularmente cuando se dan a vender.

3. f. Cada una de las partes que componen el vestido y calzado del hombre o de la mujer.

4. f. Cosa que se da o hace en señal, prueba o demostración de algo.

5. f. Cosa no material que sirve de seguridad y firmeza para un objeto.

6. f. Persona a la que se ama intensamente.

7. f. Cada una de las perfecciones o cualidades físicas o morales que posee una persona. *Hombre de prendas.*

8. f. Ven. **joya** (ll adorno).

9. f. pl. **juego de prendas.**

Según el Diccionario de la Real Academia en su versión online, consultado en Octubre de 2013.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Arias, L. (2009). *Mi vida después (My life after)*, Buenos Aires, Talleres Trama.

Benjamin, W. (2007). "Sobre la facultad mimética" en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar.

Benjamin, W. (s/r) "Sobre el concepto de historia" en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM ediciones.

Coccia, E. (2011). *La vida sensible*, Marea, Buenos Aires.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós.

Foucault, M. (2009). *Una lectura de Kant. Introducción a la antropología en sentido pragmático*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Grüner, E. (2005). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós.

Perez, M. (2012). *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-*, Buenos Aires, Capital intelectual.

Quignard, P. (2005). *El sexo y el espanto*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Quignard, P. (2015). *Morir por pensar*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Lom.