

Detectives, prófugxs y testigos. Figuraciones del yo en dispositivos fotográficos editoriales con materiales de archivo*

Detectives, Fugitives and Witnesses. Figurations of the Self in Editorial Photographic Devices Working from the Archive

Agustina Triquell

<https://orcid.org/0000-0002-9341-9139>

Centro de Investigaciones Sociales,
Instituto de Desarrollo Económico y Social,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Escuela de Arte y Patrimonio,
Universidad Nacional de San Martín
atriquell@gmail.com

199

Fecha de envío: 19 de febrero de 2024. Fecha de dictamen: 4 de setiembre de 2024. Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2024.

Resumen

El presente artículo indaga una serie de dispositivos editoriales fotográficos contemporáneos contruidos con materiales visuales de archivo a partir de tres figuraciones (Haraway, 2017 y 2019) que definen modulaciones subjetivas específicas, estrategias con las que configuran una determinada matriz narrativa (Despret, 2021): la detective, la prófuga y la testigo serán presentadas aquí a través del respectivo análisis de *Los órdenes del amor*, de Lucila Penedo (2022), *Querida Natacha*, de Natacha Ebers (2020), y *Nuestros códigos*, del Archivo de la Memoria Trans Argentina (2023).

Para llegar a construir estas figuraciones partiremos de tres consideraciones iniciales: (a) el modo en que estos dispositivos despliegan la dimensión biográfica desde el archivo hacia el espacio público y las prácticas de lectura que propician, (b) la

consideración de lo fotográfico como evento (Azoullay, 2015), como temporalidad expandida, y (c) la dimensión háptica de la experiencia de contacto con los dispositivos editoriales, entendiendo esta dimensión como aquella que habilita una experiencia afectiva y sensorial con estos materiales (Bruno, 2019; Sedwick, 2018).

Abstract

This article explores a series of contemporary photographic editorial devices constructed by means of archive images. We are interested in proposing three figurations (Haraway, 1999, 2017 & 2019) that define specific subjective modulations, by analyzing the strategies with which they configure a specific narrative matrix (Despret, 2021): the detective, the fugitive and the witness will be presented here through the respective analysis of *Los órdenes del amor*, by Lucila Penedo (2022), *Querida Natacha*, by Natacha Ebers (2020), and *Nuestros códigos*, by the Archivo de la Memoria Trans Argentina Collective (2023).

In order to construct these figurations we will start from three initial considerations: (a) the way in which these devices deploy the biographical dimension in public space and the practices of reading them, (b) the consideration of the photographic as an event (Azoullay, 2015), as an expanded temporality, and (c) the haptic dimension of the experience of contact with these editorial devices, understanding this dimension as that which enables an affective and sensorial experience with these materials (Bruno, 2019; Sedwick, 2018).

Palabras clave: espacio biográfico; narrativas del yo; fotografía; archivos; prácticas editoriales contemporáneas.

Keywords: biographical space; narratives of the self; photography; archives; contemporary publishing practices.

Puntos de partida

A veces todavía sucede. Alguno te toma prueba de cuánto leíste [...] Cuánto te preocupa la calidad literaria ahora que cualquiera es poeta. Que las lesbianas están de moda y que, por democratizarse la palabra, se perdieron parámetros para medir si algo es bueno. Son los que escriben la carta sin lápiz. Los que prefieren vivir en el pasado. Incluso cuando te halagan, hay una maldad que se trasluce en su condescendencia. Se huele. Por suerte ya pasé esa prueba, así que suelo devolverles las preguntas. Si se quejan de la literatura del yo y me preguntan ¿vos qué pensás? Les digo, no sé ¿qué es la literatura del yo? Y dejo que solos hagan el trabajo de hundirse.

Marie Gouiric

El espacio biográfico (Arfuch, 2010) plantea una locación, un territorio en el que las estrategias narrativas de la primera persona se despliegan constituyéndose como un espacio híbrido que desborda los géneros (biografía, autobiografía, no-ficción): un campo amplio, de relaciones múltiples entre la primera persona, el intercambio dialógico y las narrativas mediáticas, entre otras, desde donde mirar las narrativas contemporáneas del yo, entramadas en fenómenos sociales más amplios, resonancias y poéticas que se afectan y son afectadas por acontecimientos, escrituras e imágenes. Me interesa pensar desde esta idea un tipo de prácticas fotográficas/editoriales que trabajan desde el archivo y que abordaré aquí, ya que presentan una particular modulación del espacio biográfico, cuyas estrategias narrativas comparten procedimientos como el diario íntimo, el género epistolar y la historia de vida.

La imagen fotográfica posee un especial protagonismo en los modos en que lo biográfico se modula; su capacidad referencial y testimonial muestra y genera una particular aproximación a aquello que vemos: además de constituirse como documento del archivo privado de cierta biografía, nos habla siempre de una comunidad. El carácter polisémico de la imagen esquivo al particular y permite otro tipo de filiaciones identitarias y lecturas. En su recepción, tal como nos indica Jean-Marie Shaeffer (1990), los usos icónicos operan por sobre los indiciales: si bien muestran apenas un fragmento de mundo particular —el famoso *esto ha sido*, que aprendimos con Barthes (1989)— poseen la potencia, en sus usos y lecturas, de

remitir a una totalidad. Así, la fotografía del álbum familiar deviene también documento de época: en ella conviven, junto con la individualidad del sujeto retratado, por ejemplo, las marcas de moda, los consumos culturales de una generación, lugares más o menos identificables del espacio urbano (y la posibilidad de deducir sus transformaciones) y hasta los modos de relación con la misma tecnología fotográfica que la produjo. Pero todo lo que allí se presenta requiere establecerse en un orden, en un proceso que, en sintonía con lo que señala Shaeffer, Ariella Azoulay (2014: 23) nombra como proceso de iconización:

“cuando decimos «Este es X» de hecho estamos aplicando un nombre, categoría o concepto a la fotografía. Para poder hacerlo, primero la despojamos de la pluralidad inscrita en ella, y la reducimos al «esto» que se encuentra allí en la fotografía [...]. Por tanto, cuando decimos «Este es X», en realidad estamos diciendo «X estuvo ahí»”.

La fotografía opera, en estos dispositivos que me interesa analizar aquí, como una tecnología del yo (Foucault, 2008) que habilita la elaboración de narrativas visuales que configuran la aparición pública de las subjetividades contemporáneas. Aquello que la fotografía presenta, el yo que se muestra en la imagen, está atravesado por las marcas y las categorizaciones sociales que su cuerpo enviste. Así, las imágenes fotográficas poseen la especial capacidad de dar aparición a una subjetividad que desborda al sujeto (Rolnik, 2019), subjetividad que puede escapar a los usos a los que el proyecto moderno la condenó (catalogar, ilustrar, ordenar) en tanto se entrama en otros espacios de aparición, disputando otras lógicas de circulación pública.

Trabajaré aquí con tres dispositivos editoriales que utilizan archivos de diferente procedencia: el archivo familiar, el propio archivo fotográfico de una artista y un archivo institucional de gestión colectiva. Cada uno de ellos nos permitirá construir una figuración específica (Haraway, 1999) para pensar a partir de ellas diferentes aproximaciones a los modos de habitar el espacio biográfico y narrarse en imágenes. Lejos de pretenderse exhaustiva, esta operatoria analítica me permitirá construir tres aproximaciones a las prácticas editoriales con materiales visuales de archivo para, luego, hacia el final de texto, ensayar un encuentro posible entre ellas.

Me interesa pensar las estrategias de articulación narrativa desplegadas aquí a través de tres figuraciones: la detective, la prófuga y el testigo. Cada una de estas figuraciones me permitirá atender los modos en que las imágenes existentes en

archivos familiares, personales o institucionales adquieren circulación pública mediante diferentes modos de enunciación de la primera persona.

Es importante entender aquí que estos dispositivos son el resultado de una serie de procedimientos de puesta en libro (Bourdieu y Chartier, 2010) que incluyen no solo la disposición de las imágenes fotográficas, sino también las estrategias de solidaria relación con el texto, el diseño y la materialidad, a través de las cuales constituyen un espacio específico de aparición. Publicar es hacer público,

“[I]a publicación es la *ruptura* de una *censura* [...] El hecho de que una cosa que era oculta, secreta, íntima o simplemente indecible, ni siquiera rechazada, ignorada, impensada, impensable, el hecho de que esta cosa devenga dicha [...] tiene un efecto formidable”. (Bourdieu y Chartier, 2010: 265)

Me propongo entonces analizar *Los órdenes del amor*, de Lucila Penedo; *Querida Natacha*, de Natacha Ebers; y *Nuestros códigos*, del Archivo de la Memoria Trans, haciendo hincapié en su carácter de publicación (dejando de lado la discusión en torno a si se trata de libros, *fanzines* o fotolibros), otorgándole centralidad al carácter del desplazamiento: prácticas de publicación, performances de publicación (Giorgi, 2020) de materiales de archivo que son *a priori* de carácter íntimo, doméstico, privado. Pensamos la esfera pública como el lugar en el que estas imágenes *aparecen*.

Gabriel Giorgi (2020: 71) plantea la necesidad de volver a pensar lo público en la inflexión del presente y señala dos razones:

“En primer lugar, porque lo público es el lugar donde la interfaz entre lo subjetivo y lo colectivo pasa por formas de medialidad, es decir, por formas de exposición y de performance ante otros que son heterogéneas y múltiples. Un lugar de interfaz móvil, inestable, de fronteras porosas: lo público como una figuración de lo que pasa entre la dimensión de lo individual, personal, propio, y la de lo colectivo, lo compartido o compartible, lo que es de todos y de nadie. Repensar lo público entonces implica otros modos de conceptualizar lo colectivo a partir de instancias más episódicas, efímeras, móviles, a contrapelo de nociones más estables y sedimentadas como «sociedad» o «comunidad», o incluso «común». Lo público es performativo, episódico, hecho de configuraciones móviles que se hacen y se desarman: esa movilidad interesa para pensar dinámicas de lo contemporáneo”.

El segundo motivo que señala Giorgi, recuperando a Rancière, radica en que lo público es “la instancia donde se disputan y sobre todo se desnaturalizan las jerarquías sociales y políticas dadas, y por lo tanto, donde se disputan nuevas formas de igualdad” (Rancière en Giorgi, 2020: 72). Estos artefactos disputan formas de

aparición y visibilidad, vuelven inteligibles y aprehensibles otros modos de leer el pasado en cada presente.

El objetivo de este recorrido será el de dar cuenta, a partir del análisis de estos tres dispositivos, las modulaciones específicas de este espacio de articulación entre las imágenes del archivo y su circulación pública. Las tres figuraciones propuestas, serán la manera de hacer resonar el análisis hacia otras producciones contemporáneas que, sin pretensión de considerarse exhaustivas, habilitan a mirar un conjunto de prácticas de producción de dispositivos editoriales fotográficos hasta ahora poco exploradas.

El método de trabajo consistirá en analizar las enunciaciones, las disposiciones y los montajes de imágenes y textos, a partir de las tres figuraciones propuestas, modelizaciones que permitan abstraer las singularizaciones y proyectar desde allí potenciales análisis futuros como también prácticas y pedagogías de trabajo con/desde las imágenes fotográficas de archivo que se despliegan en tanto espacio biográfico de sus autorxs.

Temporalidades expandidas: lo fotográfico como evento

204

Para analizar las modulaciones y estrategias de desplazamiento de las imágenes del archivo a la esfera pública mediante la operación editorial, debemos antes preguntarnos por la naturaleza misma de lo fotográfico y atender los modos en que las imágenes aparecen en esta trama de relaciones.

Como señalamos, existe una operatoria de aproximación a los materiales visuales de archivo a la que Ariella Azoulay (2014: 24) refiere como el proceso de iconización, que nos parece especialmente productiva:

“Por *iconización* me refiero a la transformación de la fotografía en una fotografía de X, de una manera que nos obliga a asumir que no simplemente «este» estuvo ahí sino, más bien que X estuvo ahí. La *iconización* acompaña nuestra observación de las fotografías y nos permite encontrar nuestro camino en ellas y hacia ellas. [...] A pesar de que no podemos prescindir de cierto grado de *iconización*, debemos ser precavidos y estar alerta al respecto, teniendo en mente que la fotografía no documenta un concepto o demarca un evento, sino que es más bien un documento, el producto de un evento común para varios participantes”.

Esta es la operación básica a través de la cual nos acercamos a las imágenes del

archivo. Como primera aproximación, puede resultar orientadora. Pero debemos apostar a hacer otro trabajo, aquel que nos exigen las imágenes: sospechar de las categorías y ver más allá de lo que el archivo nos señala. Se trataría, siguiendo de la mano de Azoulay (2015), de superar la sintaxis simplificada de la oración estructurada en sujeto, verbo, predicado y adjetivo –*fotógrafo fotografía una fotografía con una cámara*– que ha organizado la discusión sobre lo fotográfico por tanto tiempo. Para Azoulay la fotografía es un evento con dos modalidades diferentes: la primera acontece ante la cámara o ante su hipotética presencia, es decir aquello que ocurre en el encuentro entre diferentes agentes cuando una cámara fotográfica aparece, produzca o no fotografías. El segundo ocurre en relación a la fotografía, resultante o no de aquel primer evento, pero del que se despliegan toda una serie de encuentros y sentidos.

La mirada de Azoulay nos parece especialmente sugerente y productiva a los fines de la reflexión que nos interesa compartir aquí, porque tensiona, como decíamos, el modo en que concebimos lo fotográfico en al menos dos sentidos: por un lado, la expansión de su temporalidad y la apertura a lo potencial, a la hipotética existencia de una imagen; por el otro, porque pensar en términos de evento fotográfico permite desplegar la performatividad misma de la imagen, de todo aquello que continúa sucediendo con las imágenes en estos nuevos dispositivos en los que habitan. Las imágenes aquí se descalzan de su procedencia original, se desplazan por fuera del archivo. En este movimiento, construyen una red de relaciones de significación con otros elementos, el texto, el diseño, las tintas, el hilo y el papel, entre otras agencias. En esta nueva forma,

205

“[p]ensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación. Si *performar* quiere decir dar forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo «per» da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas”.
(Soto Calderón, 2020: 71)

Mapear, imaginar o especular sobre el recorrido entre el primer evento (aquel que acontece ante la cámara) y todo lo que se despliega después, hasta que la última persona que vio cierta imagen la recuerde, son todas operaciones que involucran a lo

fotográfico en tanto evento. En esta temporalidad expandida podemos afiliar los dispositivos editoriales con materiales de archivo que nos interesa analizar aquí: las fotografías devienen en su edición, se vuelven públicas, se multiplican en cierta cantidad de ejemplares, producen nuevos encuentros y nodos en nuevas tramas de sentido, en tanto materia vibrante (Bennett, 2022) que se agita entre papeles, textos y coreografías que se despliegan en torno a ellas.

Archivos, afectos, lecturas

Merece una consideración qué entendemos aquí por archivo y qué campo de posibilidades se abren a partir de trabajar con estos materiales. Para el pensamiento francés estructuralista, con el que aprendimos y fundamos nuestra propia historia intelectual en las academias locales, hay dos nociones de archivo, la de Foucault y la de Derrida (1997). La primera aborda la clasificación de los enunciados y la segunda, la singularidad de las trazas. Por las características de los materiales aquí trabajados, afiliaremos este trabajo a esta segunda tradición, donde el archivo es sujeto y no objeto. “El archivo podría caracterizarse, en definitiva, como una zona de obras, como un espacio de incesante deconstrucción y reconfiguración axiológica” (Antelo, 2015: 4).

206

Pensar desde aquí me permite entender las diferentes adscripciones materiales de los documentos archivados en un *continuum* del que el artefacto editorial se convierte en un estado de archivación más, definiendo condiciones específicas de circulación pública, construyendo performativamente el pasado al que se refieren.

Cada dispositivo editorial de los aquí trabajados se despliega entre las manos para proponernos una experiencia que excede lo meramente visual y requiere una consideración. La experiencia de encuentro con el archivo reproducido en cada uno de estos dispositivos propone una relación particular en términos hápticos: es a través del tacto que “no solo se pone en práctica el deseo, sino que [se] fomenta la curiosidad, nos lleva de un lugar a otro en busca de placeres que tocan la esfera de la imaginación y la reflexión” (Bruno 2019: 78).



Portadas de *Nuestros códigos*, *Querida Natacha* y *Los órdenes del amor*.

207

En su circulación pública, cada una de estas imágenes que habitan la esfera privada, doméstica, adquiere una materialidad particular mediante su reproducción mecánica: la experiencia incluye papeles, escalas y tamaños, asperezas y suavidades, coreografías del cuerpo que toca, que hace avanzar y retroceder. A diferencia de los materiales que proponen una lectura lineal, aquí la presentación misma de diferentes relaciones y jerarquías matéricas propone una apertura hacia otras maneras de relacionarse con el dispositivo. Páginas gruesas o casi transparentes, secuencias de imágenes sin texto, textos jerarquizados en diferentes técnicas de impresión o diseños de maquetado. La materialidad guía y orienta las manos en posibles recorridos no lineales. *Moción y emoción*, tal como señala Giuliana Bruno (2019) para pensar el cine, aparecen aquí en las coreografías del cuerpo que hacen avanzar el relato en imágenes de una página a otra:

“El objeto libro tiene una dimensión diacrónica y una dimensión sincrónica: desplegar una página después de otra página es el funcionamiento básico del libro en el eje diacrónico o sintagmático; contener lo que esas páginas trasladan del

mundo a la vez, y en un mismo objeto, es el mecanismo del eje sincrónico o paradigmático. Algunos géneros editoriales privilegian una dimensión por sobre la otra". (Pedroni, 2023: 92)

Así, estos dispositivos editoriales proponen una lectura abierta, escapan de la linealidad de la lectura sincrónica como forma predominante del texto escrito, para dar lugar a operaciones mixtas, sincrónicas y diacrónicas, donde el trabajo es a la vez de las manos y de la mirada: ritmos de lectura que se aceleran o se detienen, varias páginas se adelantan a la vez, se avanza y se retrocede, se deslizan y acarician las imágenes, se las recorre de manera háptica y visual a la vez.

Espacio biográfico, matriz narrativa y figuración

Serán entonces estos dispositivos editoriales con materiales de archivo ya en circulación pública los que habitarán, mediante diferentes estrategias narrativas, el espacio biográfico. Nos interesa aquí atender cómo lo hacen, porque, tal como advierte Vinciane Despret (2020: 32-33):

"Las historias necesitan espacio. Y el espacio se crea en la capacidad que tiene la historia de poner en movimiento [...]. El espacio se crea en el movimiento que la historia nos hace hacer, en las bifurcaciones que nos hará tomar convocando otras narraciones. Este proceso es lo que llamo matriz narrativa. [...] Formar matrices narrativas es asumir que cada historia hace entrar otras y las compromete (y es responsable de esos modos de compromiso, en esos dos sentidos). No solo cada historia crea nuevas y se implica en la continuación de las otras que contribuye a producir, sino que cada uno de estos relatos así creados modifica, retroactivamente, el alcance de los que lo preceden, les da fuerzas, les ofrece nuevas significaciones".

208

En sintonía con la idea de temporalidad ampliada, cada aparición de estas narrativas sedimenta y actualiza relatos visuales anteriores: vuelve públicas aquellas imágenes del dominio privado, las rescata de los potenciales riesgos de desaparición multiplicándolas en cada ejemplar que se imprime. Cada una de estas operaciones habilita la emergencia de una nueva voz desde el archivo. Se trata de un llamamiento al pasado que se actualiza en cada acto enunciativo en tiempo presente, donde las imágenes se nos presentan con la potencia del anacronismo (Didi-Huberman, 2006). En cada una de estas estrategias, se despliega y pone en acto la identidad narrativa (Ricoeur en Arfuch, 2010), donde identidad será aquí, la de

“un sujeto no esencial, constitutivamente incompleto y por tanto abierto a identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro, lo diferente, a través de posicionamientos contingentes que es llamado a ocupar —en este «ser llamado» opera tanto el deseo como las determinaciones de lo social— [...] En esta óptica, la dimensión simbólico/narrativa aparece a su vez como constituyente”. (Arfuch, 2010: 65)

Para analizar los modos en que emergen estas matrices narrativas y disputan su aparición pública, construiremos aquí tres figuraciones posibles, tal como las entiende Haraway (2017 y 2019), resaltando su operatividad analítica (hacer figuraciones) más que una definición precisa del concepto. Las figuraciones, dirá,

“[n]o se limitan como unidades discretas, no son representativas, asumen la contingencia histórica, la artefactualidad, la espontaneidad, la fragilidad y los excesos de la naturaleza. Siempre se hallan entre lo humano y lo no humano, entre lo orgánico y lo tecnológico, entre la historia y el mito, entre la naturaleza y la cultura y [lo hacen] de formas inesperadas”. (Haraway, 2017: 3)

Construiremos tres figuraciones que hagan posible una cartografía de quiénes y cómo, de dónde y cuándo, a partir del análisis de tres dispositivos editoriales concretos: la detective en *Los órdenes del amor* (Penedo, 2022); la prófuga en *Querida Natacha* (Ebers, 2020); y las testigos en *Nuestros códigos* (Archivo de la Memoria Trans, 2023). Tomaremos cada una de ellas para advertir diferentes modos de elaboración de matrices narrativas para hacer públicos archivos íntimos, privados.

209

Primera figuración: la detective

Mejor paranoica por exceso de asociaciones que muerta por carecer completamente de ellas.

Donna Haraway

Los órdenes del amor, de Lucila Penedo, parte del material del archivo familiar constituido por las correspondencias enviadas desde el exilio por su padre a su hermana mayor, que vivía, durante esos años, con su madre en Argentina. El material de archivo es extenso y diverso: cartas, fotografías, documentos, dibujos.

Como los reveladores paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010), Penedo traza relaciones entre las imágenes, las dispone en asociaciones de distinto tipo unas con otras. No busca el orden cronológico ni su iconización. Parte de

elementos sutiles (las flores en el fondo o en la vestimenta, las fotografías en las que aparece su madre con un cigarrillo en la mano) para elaborar su catalogación. Lo que nos quiere señalar no es el acontecimiento que motivó la imagen (un cumpleaños, un viaje, etc.), sino que se apoya en las repeticiones sutiles, como la presencia de un sillón que aparece en un lugar u otro, o una serie de fotografías con presencia de animales. En otras páginas, las relaciones son formales: cierto elemento cromático, la repetición de una forma.

La figuración de la detective opera desde el delirio interpretativo: la interpretación trata de borrar el azar y en las asociaciones entre los materiales aparece ese mensaje cifrado, aquellos “órdenes del amor” que esquivan las categorías rígidas, aquellos órdenes que buscan reconstruir las tramas de los vasos comunicantes entre un lugar y otro durante el exilio. El enigma a descifrar la configura como protagonista: solo en ella habitan las relaciones posibles entre los materiales que (re)velan el misterio de la historia familiar, obturado por la distancia. La correspondencia con la que trabaja no está dirigida a ella, sino a su hermana. En esa trama, ella es un personaje secundario: aparece en las fotografías y se la refiere en las cartas, pero no es ni destinataria ni remitente de aquella correspondencia. Su protagonismo es en tanto detective de aquella historia.

210

Tal como nos lo advierte Piglia (1991), el detective es aquel que encarna el proceso de la narración como un tránsito del no saber al saber. Las imágenes y los documentos, en tanto evidencias, parecieran ser la mesa de trabajo, el tablero que se despliega en su oficina (algo de la disposición de las imágenes en el libro nos recuerda a aquellos paneles que aparecen en todo film de reconstrucción de un caso). Es la sincronía la que permite establecer las relaciones: fotografías, mapas, notas, recortes de diario que arman la constelación que permite ir develando el crimen.

No está de más decirlo: la narración biográfica no pretende reponer los hechos en su totalidad, sino más bien poner en evidencia el procedimiento narrativo, la operación directa sobre los materiales. Sabemos del exilio como acontecimiento asociado con el Terrorismo de Estado como quiebre biográfico, pero no sabemos demasiado del particular de esta historia. El material muestra, pero también esconde; el archivo se nos presenta esquivo y debemos encontrar allí los rastros de quiénes fuimos, de quiénes somos. La figuración del detective es pariente cercana de aquella figura propuesta por Benjamin (2005) para pensar la práctica histórica: el trapero, el

que transita las ruinas y construye con sus hallazgos marginales, descartados por el relato lineal del progreso histórico. El pasado no será un repositorio estático de hechos inertes, sino que estará en constante movimiento. El trabajo que le ocupa, al igual que al detective, es el trabajo de (re)construcción con el fragmento, con las huellas, con los indicios.

La detective ordena, acomoda, la categorización y la catalogación son sus procedimientos: los materiales se disponen a lo largo del libro en una serie de relaciones formales, en cada doble página, que modulan de una a otra en cantidad, tamaño y disposición gráfica. Así, dichos materiales proponen relaciones entre ellos, pero también dan cuenta de un sistema mayor. Al final del libro se nos presenta el siguiente texto: “La disposición de materiales en las páginas de este libro responde a posibles órdenes del amor, construidos a partir de las correspondencias enviadas a mi hermana mayor entre febrero de 1979 y marzo de 1984 desde Madrid a Buenos Aires”. Y en la página contigua, las referencias se disponen del siguiente modo, señalando número de página y descripción (señalaremos las referencias de las primeras páginas, suficientes para dar cuenta de la operatoria del sistema):

- “3. Retrato familiar con los pulóveres que nos mandaron desde Buenos Aires.
 - 4-5. Te recomiendo no separar las que están juntas, así tienen más valor.
 - 6-7. Alguna vez mandaré una carta, y otra, una señal: un regalo, un dibujo o una tarjeta.
 - 8-9. Día a día vas a extrañar un poco menos.
 - 10-11. Cuaderno de mi madre con listas, cuentas y anotaciones manuscritas.
 - 12-13. Pienso que las flores son lo mejor cuando uno está feliz.
 - 14-15. Sin título #1.”
- (Penedo, 2022: 105)

Las referencias por momentos son esquivas, poéticas, aparece una primera persona que se dirige a un otro. Se trata de fragmentos de las cartas enviadas por Augusto Penedo a su hija. En otros casos, estas referencias son precisas, el texto funciona como anclaje de aquello que vemos (por ejemplo, “Cuaderno de mi madre con listas, cuentas y anotaciones manuscritas”). Hay un tercer tipo de referencias, como la que corresponde a las páginas 14-15, en las que se dispone una fotografía de otra procedencia (a diferencia de las demás páginas, se presenta completa, ocupando la totalidad de las dos páginas). Se trata de una serie de fotografías de la propia Lucila que interrumpe el fluir de los materiales de archivo ofreciendo un corte, un comentario,

una fuga hacia el presente.

Si toda fotografía es una escena del crimen (llega tarde, es el resto de lo que ya sucedió), la detective reconstruye, traza asociaciones, configura un archivo de la experiencia, con sus propias trazas y categorías; repone los intersticios, rellena los huecos. Las asociaciones afectivas se modulan con categorías rígidas: en la correspondencia, la detective lee entre líneas, busca las pistas para construir el mapa del afecto que se teje a un lado y otro del océano.



Los órdenes del amor, Lucila Penedo, Asunción Casa Editora, 2022.

212

En términos materiales, el papel sobre el que aparecen las imágenes nos propone una sutil transparencia: la disposición de las páginas anteriores se sugiere sutilmente de fondo. Como la figura de la pizarra mágica, el *Wunderblok*, que utilizaba Freud para referir la memoria y el inconsciente, las imágenes sedimentan unas sobre otras. Las únicas que escapan a esta lógica son las fotografías contemporáneas de la propia Penedo, que se presentan a doble página, sin márgenes, a sangre. Ellas poseen otro estatuto, el estatuto de lo que se pretende mirar en tiempo presente. La reconstrucción de la detective presenta las evidencias, pero no obtura el caso. La publicación exige ir y venir entre el archivo y la referencia, una lectura activa, un lector en movimiento. La detective nos muestra, pero nos exige también un trabajo, una alianza para reconstruir esos potenciales órdenes del amor, llenos de motivos, repeticiones y restos que habitan y sobreviven en los documentos del pasado.

Segunda figuración: la prófuga

Si yo para mostrar todo esto tengo que esperar a morirme, ¿por qué tengo que esperar a morirme?

Natacha Ebers

La segunda figuración aquí propuesta es la del prófugo, quien huye de la autoridad y se encuentra siempre en movimiento. Un archivo que fuga de su propia institucionalidad, que escapa de fijar una locación.

En este movimiento, el cuerpo mismo se transporta y se constituye como archivo, el cuerpo mismo de la artista es su locación. Son las marcas corporales en imágenes las que se traducen luego al libro. Pienso esta figuración a partir de *Querida Natacha*, de Natacha Ebers, editado por La Balsa Editora (2020)¹. Fugan las imágenes, fuga el relato.

La operación consiste en un desplegarse fuera de sí y construir un homónimo a quien se le escribe. El archivo está compuesto por una serie de cartas a sí misma y de las imágenes que elabora a modo de diario, a modo de experimentación, con diferentes técnicas fotográficas, analógicas y digitales.

Cada carta, fechada al pie de página, se va acomodando sucesivamente en un orden no cronológico, las fechas viajan en el tiempo, como así también los lugares desde los que escribe. El libro desestabiliza el orden cronológico para fragmentar el cuerpo y establecer otro orden, aquel que la lógica capitular permite: “Modos de extraviarse”, “Perdiendo la forma”, “Resistencia y equilibrio”, “Sistemas para perder el miedo”, “Síntomas del descuido”, “Si yo para mostrar todo esto tengo que esperar a morirme, ¿por qué tengo que esperar a morirme?” y “La grabadora de audio” son los sucesivos capítulos que organizan el relato. Cada uno de estos capítulos abre con una serie de cartas para luego dar paso a las imágenes, cuyas técnicas y materiales son en sí mismas un anacronismo: cámaras analógicas viejas, cámaras estenopeicas, fotografías por contacto, fotografías en negativo: veladuras, exposiciones múltiples, enfoques distorsionados. La técnica fotográfica aparece como el espacio alquímico en el que su subjetividad se revela. Las fotografías no buscan fijar un instante decisivo, sino más bien una sucesión de momentos que dan cuenta de la *performance* ante la cámara, como rito de transformación, como puesta en escena. La fotografía (pro)fuga de la representación.

213



Querida Natacha, Natacha Ebers, La Balsa, 2020.

La performatividad de la imagen aparece aquí en el evento primero —siguiendo con Azoulay (2015)— del cuerpo frente a la cámara. Allí comienza el recorrido y finaliza en la impresión risográfica, incluyendo las instancias intermedias del registro sensible de la luz sobre el cuerpo en movimiento, el trabajo con la emulsión y su revelado, la agencia propia de la cámara y el laboratorio fotográfico y, por último, las decisiones de impresión que materializan finalmente la imagen en el objeto libro. Químicos, emulsiones y papeles, materias vibrando (Bennett, 2022) en inter-acción. Desde allí, desde este nuevo objeto en el mundo, sucederán otras acciones, otros gestos, en lo que cada cuerpo haga ante el encuentro con estos textos y estas imágenes, unidos por el lomo que mantiene juntas las páginas.

Natacha le (d)escribe a Natacha el devenir por múltiples casas de las que queda a cargo: cuida espacios y mascotas de otras personas, las cartas son la narración de ese nuevo habitar provisorio, de ese cuerpo en tránsito, en movimiento. El tiempo y espacio se descalzan de su lugar habitual. No se trata del reclamo por un cuarto propio sino de un cuarto *apropiable*; espacio y tiempo que necesitan ser *hackeados* (ocupados intermitentemente) para dar lugar a todo aquello que esta Natacha (la que escribe, la que experimenta con la imagen) quiere hacer/ser: ocupar provisoriamente habitaciones, cuidar casas ajenas, habitar un tiempo presente, provisorio y, desde cada uno de esos espacios, hacer imágenes.

El movimiento como condición de quien está prófuga. Su estar es provisorio e inestable. En ese deambular por la ciudad, el tiempo se *espacializa*, siendo el tránsito

mismo por el espacio lo que posibilita la inscripción de un tiempo, un tiempo *queer*. Este tiempo implica salir de la linealidad del tiempo hetero-lineal, que se nos presenta como dado, naturalizado y hegemónico. Como lo concibe Elizabeth Freeman (2010), el tiempo *queer* es aquel que pone en cuestión la idea dominante de la vida marcada por el reloj biológico de la reproducción, de la estabilidad y la duración como valor en oposición a otros modos de la intensidad vital que son caracterizados como inmaduros o peligrosos. El tiempo *queer* es el tiempo que emerge en la posmodernidad dejando atrás los marcos temporales de la reproducción burguesa y la familia, la longevidad, la seguridad contra todo riesgo y la herencia como legado lineal hacia una descendencia. Retraso, demora, rechazo, obstáculo, resto, asincronía, anacronismo: las imágenes posibles del tiempo *queer* son movimiento, desenfoque, contraluz, veladura. La condición de posibilidad de estos archivos estará también en riesgo: el movimiento los expondrá a la potencial pérdida o a los agentes inestables del cambio de temperatura, del roce entre las superficies.

En cuanto a su materialidad, el libro también fuga de las tecnologías tradicionales de producción, conviven en él la risografía, la impresión láser, la imprenta de tipos móviles: sus técnicas de impresión también proponen una superposición de tiempos y técnicas: tecnologías mecánicas obsoletas y tecnologías digitales en confluencia.

215

Una prófuga que se fuga también de las categorías estabilizantes y normativas de la afiliación de los sistemas de parentesco. Si bien lo vincular no aparece demasiado, cuando lo hace, lo hace de este modo:

“la prima no es mi prima de sangre, nos hicimos primas, salimos con la misma chica durante bastante tiempo, ella primero y yo después, y así quedamos primas. Mi ex le dice prima, mi novia actual también, la novia de mi prima me dice prima, y yo también”. (Ebers, 2020: s-p)

Este es el espacio que habitan las imágenes y textos de Ebers, la narrativa no lineal que proponen, la relación experimental —en tanto experiencia— con la técnica. Un archivo que se constituye a partir de la experiencia misma de fugarse de cualquier pretendida estabilización, otorgándole un estatuto diferente a las imágenes y también a las coordenadas mismas de tiempo sobre las que se despliegan.

Tercera figuración: la testigo

Nuestros códigos es la última publicación del Archivo de la Memoria Trans Argentina (en adelante, AMT). A diferencia del libro anterior, editado por la editorial Chaco, este está producido por el flamante sello del mismo Archivo: AMT ediciones. La publicación se estructura en cuatro apartados, numerados y separados capitularmente.

El primero, “Citas célebres”, está compuesto por el encuentro entre citas orales (del archivo mismo de entrevistas del AMT) y una imagen. Cincuenta y tres dípticos de fotografía y texto en los que las frases se disponen sin firma, sin autoría. A modo de aforismos, el conjunto de estas citas, todas en primera persona, configura un coro de intervenciones acompañadas por imágenes a las que el texto no refiere de ningún modo.



Nuestros códigos, Archivo de la Memoria Trans, 2023.

El segundo apartado lleva por título “Álbum íntimo” y presenta 24 relatos que se corresponden a una imagen², titulados individualmente. Así, estos dípticos proponen poner voz a quienes vemos en la imagen. El registro de la voz es testimonial: una primera persona que narra. A diferencia del apartado anterior, cada intervención está firmada con nombre y apellido (en algunos casos, incluyendo también el apodo). Aquí sí que el relato refiere a las imágenes “elegí esta foto porque...” o “ese es el día en que...”, aproximándose al archivo a través de una operación de indexalización (Azoulay, 2014) como la que comentamos.



Nuestros códigos, Archivo de la Memoria Trans, 2023.

El tercer apartado abandona el acervo de los fondos documentales del propio AMT para utilizar imágenes provenientes de un archivo público institucional, el del departamento de fotografía de la Biblioteca Nacional. Este apartado lleva por título “La persecución sin fin” y presenta otra relación entre imagen y texto: cada intervención aparece precedida por un nombre propio. Alguien en interlocución con un otro que se presenta de este modo: “Perica Burrometo —Mirá, ¿querés que te cuente más?”, y así comienza la alocución.



Nuestros códigos, Archivo de la Memoria Trans, 2023.

Aquí el tratamiento de las imágenes presenta también otra convención. Todas en blanco y negro, se disponen a sangre, sin márgenes, a diferencia de los apartados anteriores en los que las fotografías se reproducen completas, sugiriendo su materialidad, con bordes gastados y doblados.

El apartado está compuesto por 16 imágenes de situaciones de detención en la calle y en comisarías (la misma situación desplegada en varias imágenes) y 12 imágenes de movilizaciones callejeras, en las que se destaca la Plaza Congreso como escenario. El recorrido comienza con 15 imágenes de situaciones policiales y luego las secuencias de performatividad callejera, de reclamo en el espacio público. Es en esta segunda parte de este tercer capítulo en la que aparecen las banderas de la Asociación Travestis Argentinas (ATA) en diversas movilizaciones, en las que se pueden leer las consignas de cada coyuntura en diferentes carteles y pancartas: “Somos personas”, “Cambio de sexo en la Argentina y reconocimiento legal”, “Somos seres humanos, queremos libertad”, “Argentina democrática o Alemania fascista: la sexualidad encadenada”, “Separación Iglesia y Estado”, entre otras.

El último apartado, “El velorio más largo del mundo”, comienza con un texto, con el mismo registro que en el capítulo tres (el texto también se dispone en fondo negro), solo que aquí no se intercala con las imágenes, que vendrán después. Se trata de 17 imágenes, de las que al menos 10 desarrollan una misma secuencia, narran una misma situación: el traslado de un cajón fúnebre desde una vivienda hasta una sala

velatoria.

En cada apartado, las relaciones entre imagen y palabra se modulan con diferentes estrategias. El registro del texto pero también los usos de las imágenes varían de uno a otro. El lugar del nombre propio es también un elemento que se desplaza de un sitio a otro: ausente al comienzo, las “frases célebres” que podrían pensarse como un plural son, de algún modo, “nuestros códigos”. El segundo apartado, “Álbum íntimo”, presenta testimonios, imágenes que se refieren a la historia que narran. Son fotografías que se constituyen como evidencia. Los dos primeros apartados se desarrollan en fondo blanco y los dos últimos, en fondo negro. Al final del cuarto capítulo nos encontramos con el siguiente texto:

“Las palabras de este libro son TODAS nuestras. Los registros fotográficos de los dos primeros capítulos pertenecen a archivos personales que conforman lo que hoy es el ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS ARGENTINA”.

“Las imágenes que «ilustran» los dos últimos capítulos no pertenecen a nuestros archivos, son escenas dolorosas en las que fuimos objeto de la lente de otros, parte de la crónica policial. Agradecemos la contribución al Departamento de Archivos – Biblioteca Nacional Mariano Moreno”.
(Archivo de la Memoria Trans, 2023: s-p)

219

Sin embargo, las imágenes del tercer capítulo no corresponden, necesariamente en su totalidad, a la nominación de imágenes dolorosas ya que en muchas de ellas vemos cuerpos festivos en el espacio público, poniendo en escena un reclamo, disputando visibilidad. Estas imágenes podrían potencialmente pertenecer a los acervos del Archivo de la Memoria Trans, construyendo vasos comunicantes entre un espacio de aparición y otro (como así también podrían estar disponibles las versiones digitales de los fondos documentales del AMT en los archivos institucionales de escala nacional). El entrecomillado en el uso de las imágenes, su carácter ilustrativo, pretende distanciar de aquella función a los dos apartados anteriores. ¿Qué hacen las imágenes entonces en los dos apartados anteriores y cómo esto se diferencia del sentido ilustrativo de los dos últimos?

Podríamos pensar que el carácter ilustrativo atraviesa todo el libro. O no. Más bien se nombra como ilustración a aquello que implicaría una exterioridad, se ilustra cuando se establece una distancia entre imagen y palabra, cuando quien obtura la cámara no pertenece a la comunidad. Porque para definir los códigos propios

necesitamos narrarnos en oposición. Allí, el archivo se desplaza hacia esas otras imágenes, requiere del acervo normativo de otra institución para lograr edificar un espacio binario entre lo uno y lo otro: los dos primeros capítulos, fondo blanco; los dos segundos, fondo negro. Esta operatoria simplifica y binariza la cuestión: el espacio articular queda limitado a dualismos en oposición adentro/afuera, nosotrxs/ellxs. Pensando en términos de efectividad de las imágenes, podrían establecerse zonas grises, lugares de interferencia e indeterminación, cómo políticamente la emergencia del cuerpo trans disputa sobre el sistema del binarismo sexogenérico.

Frente a los marcos normativos de regulación de la existencia —contenidos en el código penal, pero también en otras normativas como los códigos de convivencia y los edictos policiales de escala municipal o provincial— y todo el sistema punitivo de regulación de los cuerpos, existen otros códigos, aquellos sobre los que se funda la imaginación de lo común. La comunidad es posible en tanto establece sus propios códigos, constituye así su consenso, sus propios límites. Las biografías individuales aparecen en un espacio biográfico compartido, narran de manera coral sus historias de vida, su supervivencia. Y si bien no lo explicitan de manera directa, en la sumatoria de cada experiencia, en cada testimonio, las testigos comparecen a favor de la comunidad.

220

Un llamamiento al estrado: detectives, prófugas y testigos

Es necesario resistir en el propio campo de la política de producción de la subjetividad y del deseo dominante en el régimen en su versión contemporánea —es decir, resistir al régimen dominante en nosotros mismos—, lo cual no cae del cielo ni se encuentra listo en alguna tierra prometida. Al contrario, es un territorio al cual debe conquistárselo y construirse incansablemente en cada existencia humana que compone una sociedad, y esto incluye intrínsecamente a su universo relacional. De dichas relaciones se originan comunidades temporales que aspiran a actuar en esa dirección en la construcción de lo común. Con todo, tales comunidades jamás ocupan el cuerpo de la sociedad como un todo, pues este se hace y se rehace en el inexorable embate entre los distintos tipos de fuerza.

Suely Rolnik

Mi mamá siempre narró cómo dio a luz bajo la mirada con pena de las enfermeras. Y cuando su marido llegó a la maternidad, nos encontró a las dos solas. Entonces, viéndome parada frente a una verdad, frené la escritura un momento para escucharla y continué: Cuando su marido llegó estábamos las dos juntas. Ella dice que estábamos las dos solas, entiendo, pero prefiero contarlo como que estábamos las dos juntas. Algo en mí se llenó de alegría ante el descubrimiento. El pájaro había logrado liberarse.

Marie Gouric

Habremos advertido ya, en este punto final del recorrido, que las tres figuraciones presentadas comparten existencia con el campo de lo jurídico. La detective, que reconstruye por mano propia pero que finalmente presenta sus evidencias. La prófuga, que define su condición en relación a un afuera, un estar en fuga de aquella normatividad que imprimen ciertos regímenes visuales (la cámara falla, vela, se escapa de su función indicial y se vuelve evidencia de su propia fragilidad). Los testigos, que comparecen con su testimonio frente aquello que ven (testimonian, dan voz, en nombre de quienes ya no están). Todas operan mediante diferentes estrategias de acceso al pasado: montando el tiempo de la imagen, llamando a los restos de aquello que sobrevivió. Detectives, prófugas y testigos dan testimonio, comparecen a favor de la comunidad que las llama. Allí el archivo *aparece*.

El archivo es el régimen de visibilidad en el que todas estas figuraciones operan: “activan la memoria de la experiencia sensible” (Rolnik, 2010: 118). El archivo produce un efecto, otorga existencia.

En *Los diferentes modos de existencia* (2018), Étienne Souriau nos advierte que todo en el mundo está inacabado, requiere el trabajo de la instauración. Instaurar es dar lugar a la existencia, acoger el pedido no solo de la obra de arte sino también de todo aquello que requiere ser acogido: un personaje de ficción, una fórmula matemática, un cuenco de cerámica que preexiste en el barro. Es el llamamiento de las cosas para dotarlas de existencia. Es también el llamamiento de las imágenes del archivo a ser puestas en movimiento, a convertirlas en otra cosa. No hay una manera prefabricada para hacerlo, cada uno de esos movimientos es potencialmente infinito, pero cuando se consuma, adquiere lo que Souriau llama su “resplandor de realidad”.

221

En la filosofía de Souriau, tal como advierte Lapoujade (2018: 19-20),

“[d]etrás de las figuras estéticas, uno ve perfilarse personajes que atañen a la esfera jurídica. Así, detrás del sujeto que percibe, lo que dibuja es la figura del testigo. La percepción estética nunca es neutra o desinteresada, sino al contrario. Ciertas percepciones privilegiadas suscitan el deseo de testimoniar «en favor» de la importancia o de la belleza de lo que han visto”.

Ante estos matices narrativos expuestos en estos dispositivos fotográficos editoriales, nosotrxs mismxs nos volvemos testigos de segundo orden: testigos de quienes testimonian, presenciamos el despliegue performático de comparecer. Nos “incumbe [entonces] la responsabilidad de hacer ver lo que tuvo el privilegio de ver, sentir o pensar” (Lapoujade, 2018: 19). La filosofía de Sourieu, continúa Lapoujade (2018: 20), “es quizás tanto una filosofía del derecho como una filosofía del arte. Quizás incluso el arte esté por entero al servicio del derecho”. Esta capacidad de legitimar, de dar lugar a ciertas existencias, es el modo en que detectives, prófugas y testigos operan sobre lo real.

Pero, ¿cómo lo hacen?: con cada una de las maneras en que dan existencia a nuevas matrices narrativas. Montar una imagen con otra es la ingeniería que habilita el pensamiento desde las imágenes, su puesta en relación donde cada pieza constituye un fragmento que, en su articulación conjunta, habilita una experiencia sensible que une retazos de lo real, documentos del pasado rescatados entre las ruinas (Triquell, 2021). Como señala Luis Ignacio García (2010: 178), “en [Ernst] Bloch tanto como en Benjamin se plantea un vínculo intrínseco entre una teoría del montaje (cinematográfico, teatral, fotográfico, plástico o literario) y una perturbadora teoría cualitativa de la temporalidad como asincronía de tiempos”.

Montar(se) es también preparar el cuerpo para salir al espacio público. Performatividad de género, performatividad de la imagen. Y llevemos la idea de montaje más allá: montarse es la performatividad misma de atravesar la frontera de los géneros, habitar todos sus espacios intermedios y estallar los binarismos. Pensar entre, montarse feminidad, devenir mujer. Montarse es, también, en la jerga travesti-trans, una performance sobre el cuerpo en la que una serie de acciones en diferentes capas —las primeras, de modelación del cuerpo, de las “magias” que no se ven, las segundas, de maquillaje, vestimenta— para salir a la calle (Triquell, 2021).

Es también en el montaje de las biografías individuales que se desplaza de lo

uno a lo múltiple, del yo al nosotros. Detectives, prófugas y testigos son todas sobrevivientes: evidencian mediante imágenes los intersticios de historias en movimiento, de relatos fracturados que merecen recomposición. Es en el espacio biográfico (Arfuch, 2010), entramando matrices narrativas (Despret, 2021), donde el archivo aparece, montando y dando lugar a modos situados de existencia.

La performatividad de las imágenes del archivo es también el encuentro de estas tres figuraciones: detectives que (re)construyen las pistas, presentan las evidencias, nos hacen ver; prófugas que escapan, que le dicen a lo fotográfico: *eso que vos crees que está allí, ya no está* (escapismo, también, de las lógicas normativas del archivo institucional); testigos que comparecen, sobrevivientes: imagen y palabra en solidaridad.

Todas están en movimiento: se desplazan por el archivo en y para el relato. Están en el borde, en el espacio intermedio. Las imágenes están, también, en movimiento: dar cuenta de su materialidad permite dar lugar a las marcas que la temporalidad misma del evento fotográfico dejó sobre ellas.

Las tres figuraciones presentadas son una necesidad de develar y resolver: volver público aquello que permanece oculto, poner en escena una subjetividad que habilite otorgar existencia, (con)moverse en cada aparición buscando gestionar comunitariamente el conflicto y la diferencia. Las imágenes, inquietas, están dispuestas a revelarse.

Quisiéramos terminar recuperando otro pasaje del mismo ensayo breve³ de Marie Gouiric que abre este último apartado (y es también de donde proviene el epígrafe inicial de todo este texto). Unas páginas más delante de la cita anterior, Marie retoma la historia de aquella noche en que escribe su nacimiento:

“Fui enseñada a pedir permiso para hablar y decir lo que pensaba tenía costos demasiado altos. Pero desde esa noche, en la que la necesidad me empujó a escribir la historia de mi nacimiento, eso cambió para siempre. Yo tenía algo, algo que nadie más tenía. Una frase, una historia y su verdad revelada. Mi identidad y mi destino. Ya nunca más estaría sola como parecía haber llegado al mundo”. (Gouiric, 2023: 16).

Es a través del relato, del despliegue del espacio biográfico en múltiples matrices narrativas, de la necesidad de contar a través de imágenes existentes —del archivo, pero también, como en este caso, de la imagen y el relato recordados— que algo

adquiere existencia, se hace presente. Así, cada vez que se abren las páginas de estos dispositivos, detectives, prófugas y testigos tuercen el destino, reclaman ser vistas.

Referencias bibliográficas

ANTELO, Raúl. (2015). *La potencialidad del archivo*. Material de la Cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/antelo-la-potencialidad-del-archivo_marzo2017.docx [consulta: setiembre de 2024].

ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS ARGENTINA. (2023). *Nuestros códigos*. Buenos Aires: Editorial del Archivo de la Memoria Trans.

ARFUCH, Leonor. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

AZOULAY, Ariella. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.

AZOULAY, Ariella. (2015). *Civil imagination. A political ontology of photography*. London: Verso.

BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida*. Madrid: Paidós.

BENJAMIN, Walter. (2005). *Libro de los pasajes, volumen 3*. Madrid: Akal.

BENNETT, Jane. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.

BOURDIEU, Pierre y CHARTIER, Roger. (2010). La lectura: una práctica cultural. En Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, pp. 253-273. Buenos Aires: Siglo XXI.

BRUNO, Giuliana. (2019). Un archivo de imágenes emotivas. En Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*, pp. 73-114. Buenos Aires: Prometeo.

DERRIDA, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

DESPRET, Vinciane. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- EBERS, Natacha. (2020). *Querida Natacha*. Bilbao: La Balsa Editora.
- FREEMAN, Elizabeth. (2010). *Time binds: Queer temporalities, Queer histories*. Durham, UK: Duke University Press.
- FOUCAULT, Michel. (2008). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA, Luis Ignacio. (2010). "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin". *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica*, 2, 158-185.
- GIORGI, Gabriel. (2020). Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad. En Gabriel Giorgi y Ana Kiefer, *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*, pp. 17-83. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GOUIRIC, Marie. (2023). *La verdad de la escritura*. Buenos Aires: Komuna.
- HARAWAY, Donna. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria.
- HARAWAY, Donna. (2019). Una familia de figuraciones feministas. En *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*, pp. 121-163. Barcelona: Holobionte.
- LAPOUJADE, David. (2018). *Las existencias menores*. Buenos Aires: Cactus.
- PEDRONI, Juan Cruz. (2023). El libro fotográfico como imagen de totalidad. En Francisco Medail, *El hechizo roto. Otras aproximaciones al libro de fotografía*, pp. 89-103. Buenos Aires: Arte x Arte.
- PENEDO, Lucila. (2022). *Los órdenes del amor*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- PIGLIA, Ricardo. (1991). "La ficción paranoica". Diario *Clarín*, Buenos Aires, suplemento "Cultura y Nación", 10 de octubre. Disponible en: <https://piglia.pubpub.org/pub/j1pvshhb/release/1> [consultado: febrero de 2023].
- ROLNIK, Suely. (2010). "Furor de archivo". *Estudios visuales*, 10, 115-130.
- ROLNIK, Suely (2019). *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.
- SEDWICK, Eve Kosofsky. (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Al puerto.
- SOTO CALDERÓN, Andrea. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- SOURIAU, Étienne. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires:

Cactus.

TRIQUELL, Agustina. (2021). "Interferencia fuera del espejo". *LUR*, 31 de marzo. Disponible en: <https://e-lur.net/resenas-de-fotolibros/querida-natacha/> [consulta: febrero de 2024].

WARBURG, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal. (Edición original, 1929.)

Notas

* Agradezco los aportes y comentarios del colega Juan Cruz Pedroni en las III Jornadas Internacionales de Arte y Patrimonio. Reproducir, multiplicar, viralizar. Dinámicas de las imágenes en tránsito, del CIAP-EAYP de la Universidad Nacional de San Martín (setiembre de 2024), que enriquecieron esta versión final del texto.

¹ Una versión anterior de este apartado fue publicada como reseña del libro (Triquell, 2021).

² Menos la última intervención, que se desarrolla en ocho páginas y tres imágenes, tres fotografías y la reproducción facsimilar de un carnet de identidad.

³ Se preguntará el lector por la insistencia en la aparición de este texto. La razón es simple: nos encontramos con él apenas unos días antes de llegar al llamado a este *dossier* y le debemos a la resonancia de algunas ideas que allí se presentan la pulsión de escribir este artículo.