

La articulación de lo memorable: historia e inscripción en dos series fotográficas de Res

Paula Bertúa

CONICET, Argentina
paula.bertua@gmail.com

RESUMEN: En las últimas dos décadas, el fotógrafo argentino Res ha registrado con su cámara itinerarios, imágenes y escenarios que invitan a una revisión de acontecimientos y procesos de la historia de América Latina. Las series fotográficas *La ruta de Cortés (1999-2000)* y *NECAH 1879 (1996-2008)* configuran interesantes dispositivos visuales de lectura y rememoración del pasado ya que señalan –desde un presente con inclinación retrospectiva– momentos traumáticos y fundantes de la historia latinoamericana. La obra de Res instala una reflexión sobre la relación entre historia y fotografía, sobre el lazo que une los hechos del pasado con las formas de pensamiento y con las técnicas discursivas y visuales de su registro material. ¿Qué memoria portan esos espacios imantados que el fotógrafo recorre y explora con su cámara? ¿Cómo dialogan sus fotografías con los relatos tramados por la historiografía sobre los acontecimientos a los que refiere y con la tradición iconográfica que antecede a esas imágenes? La tesis que guía este trabajo es que, en su obra, Res explora modos novedosos de representar el pasado, rehusando la reconstrucción de los hechos y de la historia como una serie lineal y evolutiva orientada a un destino teleológico y propendiendo, en cambio, un pensamiento de lo discontinuo que hace de los intervalos figuras de la memoria con potencia estética y política.

PALABRAS CLAVE: Res, fotografía, historia, memoria, temporalidad.

THE ARTICULATION OF THE MEMORABLE: HISTORY AND INSCRIPTION IN
TWO PHOTOGRAPHIC SERIES BY RES

ABSTRACT: In the last two decades, Argentine photographer Res has registered through his camera itineraries, images and scenarios that invite a review of events and processes in the history of Latin America. The photographic series *La ruta de Cortés (1999-2000)* and *NECAH 1879 (1996-2008)* set up interesting visual devices for reading and recalling the past since they point, from the present and with a retrospective inclination, to traumatic and founding moments in Latin American history. Res's work invites a reflection concerning the relationship between history and photography, focusing on the link that binds facts of the past with the way of thinking and the discursive and visual techniques of its recorded materials. What memory is carried by these magnetic spaces that the photographer walks and explores with his camera? How do his photographs interact with the stories plotted by historiography about the events to which he refers and with the iconographic tradition that precedes those images? The thesis that guides this work is that Res explores new ways of representing the past, refusing the reconstruction of facts and history as a linear and evolutionary series oriented towards a teleological destiny, suggesting instead a thought of the discontinuity that creates, from these intervals, figures of memory with aesthetic and political power.

KEYWORDS: Res, photography, history, memory, temporality.

Los fotógrafos son, ante todo, viajeros, explica Roche: son como insectos en desplazamiento, con sus grandes ojos sensibles a la luz. Forman un enjambre de luciérnagas avisadas. Luciérnagas ocupadas en su iluminación intermitente, sobrevolando a baja altura los extravíos de los corazones y los espíritus del tiempo contemporáneo.

Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*

En las últimas dos décadas, el fotógrafo argentino Res, Raúl Eduardo Stolkiner (Córdoba, 1957), se ha volcado a registrar con su cámara itinerarios, imágenes y escenarios que invitan a una revisión de ciertos acontecimientos y procesos que jalonan la historia de América Latina. En especial, las series fotográficas *La ruta de Cortés (1999-2000)* y *NECAH 1879 (1996-2008)* configuran interesantes dispositivos visuales de lectura y rememoración del pasado, en tanto puntúan –desde un presente con inclinación retrospectiva– momentos traumáticos y fundantes de la historia latinoamericana: la primera reproduce el trayecto seguido por el conquistador español Hernán Cortés en 1519 desde

la isla de Cozumel hasta la que fuera la ciudad de Tenochtitlán en México; la segunda se detiene en algunos puntos estratégicos de la campaña militar comandada por el general argentino Julio A. Roca en 1879, una empresa que avanzó sobre el “desierto” pampeano desplazando la frontera del Estado con los territorios indígenas hasta el río Negro y la cordillera de los Andes. Dos momentos y escenarios culturales que –aunque sean muy distantes entre sí y demanden abordajes singulares y específicos que, para cada caso, una nutrida tradición historiográfica se ha ocupado de enriquecer– pueden, con todo, pensarse como procesos inscritos en una temporalidad expandida a lo largo de varios siglos de historia del subcontinente, signados por la conquista y la colonización, el exterminio y la transculturación.

El trabajo de Res instala una reflexión sobre la relación entre historia y fotografía o, mejor, sobre el lazo indisoluble que une la madeja de los hechos del pasado con las formas de pensamiento y con las técnicas discursivas y visuales de su registro material. ¿Qué memoria portan esos espacios imantados que el fotógrafo recorre y explora con su cámara? ¿Qué trazos encuentra y cuáles delinea él mismo –bajo las formas de la cita, la reproducción o la inscripción– sobre esas connotadas superficies de legibilidad histórica? ¿Cómo dialogan sus fotografías con los relatos tramados por la historiografía acerca de los acontecimientos a los que refiere y con la tradición iconográfica que antecede a esas imágenes? En este trabajo procuro responder estas preguntas, reflexionando sobre el lugar que tienen ciertas imágenes en relación con la historia, e indagar las formas en que pueden devenir poderosas activadoras de memorias sociales.

De acuerdo con Jacques Le Goff, entiendo por “historia” la sucesión de acontecimientos pero también su relato, es decir, tanto los hechos como su representación (10-11). Y, siguiendo a Roger Chartier, agrego que toda representación –ya sea visual o textual– es un proceso que, mediante el lenguaje, produce significados sociales. Las representaciones son, pues, constitutivas y constituyentes del entramado cultural, “matrices de las prácticas que construyen el mundo social” (Chartier, “La historia cultural” 45), porque articulan sistemas de clasificación del mundo que incorporan en la forma de categorías mentales los cortes de la organización social. En su estudio de las representaciones, Chartier presta particular atención al tratamiento de la relación entre las imágenes y los textos, retomando algunos ejes de la teoría de la imagen del semiólogo francés Louis Marin, a fin de examinar los vínculos entre producciones discursivas y prácticas sociales. Para el historiador, el texto y la imagen son dos sistemas de significación que establecen relaciones recíprocas, pero que a la vez entrenan modos de representación y de recepción

no homologables entre sí (Chartier, *Escribir las prácticas* 76). Tomando en cuenta estas consideraciones y que “las imágenes forman al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para [los] complejos memoriales” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 43), la aproximación que presento aquí apunta a analizar los vínculos entre memoria, historia y representación, entre memoria, documento y monumento. Mi tesis central es que, en su obra fotográfica, Res explora modos novedosos de representar el pasado, rehusando la reconstrucción de los hechos y de la historia como una serie lineal y evolutiva orientada a un destino teleológico y propendiendo, en cambio, a un pensamiento de lo discontinuo que hace de los intervalos figuras de la memoria con potencia estética y política.

I. PASOS, TRAZOS, RUINAS

En el libro-catálogo que compila la obra de Res, las series fotográficas *La ruta de Cortés* y *NECAH 1879* están precedidas por textos críticos del periodista y escritor Eduardo Castro (“El presente como historia” y “Res, Antonio Pozzo y la desertización de la pampa”, respectivamente), así como también por mapas históricos de los territorios, geografías que el fotógrafo recorrió siguiendo los enclaves precisos de los itinerarios desplegados por las dos gestas colonizadoras. Pasos, trazos y ruinas permiten reponer en el relato histórico puntos de su legibilidad inadvertida.

Un código indicial entonces, el mapa, al que se superpone otro: el de la fotografía como forma déctica que apunta hacia un referente con el que mantiene un lazo de contigüidad (Peirce 107)¹. Alineados en el abordaje semiótico de la imagen fotográfica, Roland Barthes, Rosalind Krauss y Philippe Dubois retomaron la noción peirceana de índice para pensar la fotografía y analizar el estatuto representativo de la imagen producida por esta técnica. Las posturas de los tres teóricos coinciden en la idea de que los signos indiciales tienen una relación de proximidad material con sus objetos, son testimonio de una presencia, son la traza, su rastro. Al ser una

¹ Al respecto, Peirce puntualiza que “el signo indicial [...] refiere a su objeto no tanto por alguna similitud o analogía con éste, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto poseería, sino porque está en una conexión dinámica (incluyendo espacial) tanto con el objeto individual, por un lado, como con los sentidos o memoria de la persona para quien sirve de signo, por el otro” (107). La traducción es mía.

huella material de lo real, una emanación química del objeto capturado por el dispositivo, la fotografía puede considerarse, entonces, un signo indicial por excelencia y no solo una imagen semejante o mimética.

Pero mientras para Barthes la fotografía en un primer momento es puro indicio, huella, denotación “mensaje sin código” (“El mensaje fotográfico” 15), Dubois relativiza el puro referencialismo, al considerar el antes y el después de la toma fotográfica. Según Dubois, el principio de traza solo representa un momento en el proceso fotográfico. Antes y después hay gestos codificados culturalmente que dependen de decisiones humanas. En el momento anterior están involucrados el encuadre, la iluminación, el punto de vista, la altura, el ángulo de la cámara, la elección del tema; en el posterior, el revelado, el tiraje, los circuitos de difusión (Dubois 49-50). Me interesa partir de estas consideraciones para pensar las intervenciones de Res, desde la elección de los contextos históricos que decidió fotografiar hasta los procesos de posproducción aplicados luego de la captura de las imágenes, asumiendo como premisa exegética que la elección de las formas no es indiferente al ejercicio de un enfoque, que toda opción estética entrena una toma de posición política (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 15-16).

Seguir los rastros de la historia —con una cámara en mano y ajustándose a los pasos de quienes la trazaron— deriva en un movimiento que, a la vez, pretende imprimir sus propios rastros y nos invita a ver qué relato es posible reescribir a partir de ellos. Para elaborar la serie *NECAH 1879*, Res recorrió el mismo itinerario que el fotógrafo Antonio Pozzo a finales del siglo XIX, cuando este acompañó a las tropas comandadas por Roca documentando en imágenes la etapa final de la llamada Campaña al Desierto². Las fotografías de Pozzo, que a su regreso editó en un álbum de alrededor de cincuenta piezas titulado *Expedición al río Negro*, muestran los batallones de Roca, los indios doblegados, los extensos territorios que habitaban y sus fortines. Eduardo Castro contrasta los dos momentos de representación de ese espacio: “Si con Pozzo cabalgaba el terror del Estado, Res encontró allí la dilatada soledad de una pampa sin indios ni soldados; apenas las frías imágenes de silos, edificios, monumentos” (157). Sin evocar escenas de enfrentamientos que aludan de

² Antonio Pozzo, quien por ese entonces gozaba de la fama de ser el retratista de importantes figuras políticas —había fotografiado, entre otros, a Urquiza, Sarmiento y Mitre en su Estudio Alsina—, fue el fotógrafo oficial de la campaña. En compañía de su ayudante Alfredo Bracco, se ofreció voluntariamente, y asumiendo personalmente los costes, para formar parte de la empresa de Roca (Tell 3; Cortés-Rocca 128).

modo directo a los cruentos sucesos históricos –por razones muy distintas relacionadas con una exigencia de cierto “pacifismo expedicionario” (Cortés-Rocca 132), las fotografías de Pozzo también escamotearon la representación del conflicto–, un conjunto de las imágenes de Res se detiene en vestigios de aquella empresa de exterminio: el cementerio de Choele Choele, emplazado en el terreno donde se había asentado la tienda de campaña de Roca y los jefes de la Primera División Expedicionaria; la plaza Alsina en el partido de Puán, al sur de la provincia de Buenos Aires, con un monumento alusivo al líder que inició la campaña de extensión de la frontera hacia el sur, allí donde en 1879 Pozzo había retratado a los coraceros (imágenes N° 1 y 2)³. En la serie *La ruta de Cortés*, los índices que apuntan al pasado son más ostensibles, a la vez que austeros y abyectos: piedras precolombinas apiladas, la casa antigua de Cortés en Veracruz sepultada por el tiempo y la vegetación que ha hecho su trabajo, un montículo de excremento (imágenes N° 3, 4 y 5). Se trata de rastros que se resisten a toda pretensión de idealización, significantes vacíos que exhiben lo elemental de su materia sensible e inmanente y nos exponen a una violencia que destituye el sentido del mundo. Con sus composiciones, Res se niega a la redención; los restos, bajo la forma de ruinas, residuos o monumentos, pertenecen a un pasado fragmentado que, con movimientos tectónicos, continúan agitando el presente.



Imagen N° 1. Antonio Pozzo, *Roca y su Estado Mayor en Choele Choele*, 1879 / Res, *Cementerio de Choele Choele*, 2003 (díptico).

³ Las propiedades técnicas de las fotografías de la serie *NECAH 1879* son las siguientes: las de Antonio Pozzo son albúminas de 30 x 40 cm; las de Res, que conforman los dípticos con las primeras, copias tipo C de 80 x 60 cm; las de *No entregar Carhué al huínca*, gelatina de plata sobre papel entonada el selenio, 20 x 25 cm. En cuanto a la serie *La ruta de Cortés*, todas corresponden a gelatina de plata sobre papel entonada al selenio y copias tipo C, 20 x 25 cm.



Imagen N° 2. Antonio Pozzo, *Plaza de los Coraceros*, Puán, 1879 / Res, *Plaza Alsina (ex Plaza de los Coraceros)*, Puán, 2003 (díptico).



Imagen N° 3. Res, sin título.



Imagen N° 4. Res, *Casa de Cortés. Antigua, Veracruz.*



Imagen N° 5. Res, *Bosta*.

NECAH 1879 se compone de varias zonas. En la publicación impresa, abre la serie la imagen de un fusil Remington destacada a doble página, parte indispensable de “la santísima trinidad” junto con el telégrafo y el ferrocarril, al decir de David Viñas, que se refería con ese símil a las coordenadas del ideologema “orden y progreso” en nombre del cual se legitimó el genocidio indígena (17). “En el mecanismo del Remington está la lógica de la conquista”, afirma Res en un apartado que acompaña a la obra (Viñas 157). También “hay algo de depredador en la acción de hacer una foto” (31), podríamos agregar citando a Susan Sontag, ya que la acción de pulsar el disparador es muy parecida a la de jalar el gatillo, y ambas conformaron el sustrato tecnológico de la conquista. En segundo lugar, se disponen las reproducciones de las fotografías de Pozzo en blanco y negro; en tercer lugar –en la página opuesta– las tomas en color de Res sobre los mismos territorios que arman dípticos con las anteriores; por último, una subserie de fotografías, también de su autoría, en blanco y negro, tomadas desde enfoques distintos a los de Pozzo. Cada una de ellas exhibe en primer plano una letra y, en conjunto, construyen la frase atribuida al cacique Calfucurá convertida en consigna de resistencia y lucha frente al blanco: “No entregar Carhué al huinca”. La inicial de cada palabra, a su vez, arma el acrónimo que le da título a la serie.

Como se señaló, los vestigios dan cuenta de la barbarie del mundo y convocan lo sufriente y ruinoso de la historia, que en el relato nacional se vincula a la culminación del proyecto iniciado por Sarmiento de hacer ingresar a la Argentina en el proceso civilizatorio⁴. Pero Res no se demora en la melancolía de las ruinas. Como el *Angelus Novus* de Paul Klee, tiene una mirada bifronte: vuelve el rostro hacia el pasado donde una catástrofe acumula ruina tras ruina, aunque no intenta recomponer lo que ha sido; ante el desmembramiento se proyecta hacia un futuro para reconfigurar nuevas experiencias políticas y afectivas. La idea del pasado como ruina, desde la perspectiva de Walter Benjamin, se relaciona con el procedimiento del montaje, es su contracara. Luis García ha analizado que ambos conceptos resultan productivos para pensar la “irrepresentabilidad del horror”: los dos parten de una sustracción que es constitutiva, ya que no hay una imagen totalizadora del horror, sino trozos, astillas, pero difieren en el modo de mostrar esa pérdida; si la alegría, que se relaciona con las ruinas, remueve todo régimen de significación ante el sinsentido y el sufrimiento, el montaje se erige en apuesta constructiva tras el desmembramiento (160). En la propuesta de Res, estos dos dispositivos estético-conceptuales entran en tensión: el melancólico y el ingeniero de imágenes se debaten, matizando y complejizando las relaciones entre memoria y visualidad.

En el políptico *No entregar Carhué al huinca*, a las fotografías en blanco y negro del paisaje desértico Res superpone, en distintas posiciones y tamaños, las iniciales de la frase de Calfucurá (imagen N° 6). Las letras –en primer plano o desenfocadas, henchidas de luz o en sombras– aparecen suspendidas con aire espectral sobre rutas, lagos, campos, silos y cascos urbanos; son una advertencia, una inscripción sutil y, al mismo tiempo, perdurable que nos recuerda la vigencia de un reclamo histórico ferozmente actualizado cada vez que se intenta despojar a los descendientes de las comunidades originarias de sus tierras. En *La ruta de Cortés*, las operaciones visuales son tanto técnicas

⁴ Un proyecto cuyo positivismo, según David Viñas, se manifestaba en la panoplia de tácticas que combinó: monopolio de las tierras expropiadas a los indios, capitalización de un prestigio pulcro obtenido sobre los desmanes de sus subalternos, centralización, conservadurismo modernista, feroz “homogeneización racial”, fuerte estatización, sintonización con los ritos del capitalismo mundial, nacionalización de las oligarquías provinciales y del Ejército frente a las milicias locales, reafirmación de fronteras, articulación de los ferrocarriles, los telégrafos y el puerto único. De hecho, reajustaba al máximo una versión del poder de acuerdo con la concepción de las burguesías modernistas a fines del siglo XIX y planteaba, a la vez, el punto de partida de la Argentina oligárquica (Viñas 19).

como físicas. Res introduce elementos que va recolectando a lo largo del recorrido e incorpora manchas de tinta. Al registrar esas imágenes en nuevas diapositivas ampliadas como negativos, es decir, con la lateralidad invertida, trastorna las convenciones con procesos de posproducción, generando un efecto de “extrañamiento” (González, “La verdad inútil” 192). Así sucede en las fotografías *Templo Totonaco II* y *Quinto sol, cuarto movimiento, Cholula* (imágenes N° 7 y 8), donde los signos del pasado indígena –las construcciones dedicadas a los dioses y el momento referido al fin del universo de acuerdo con la cosmogonía náhuatl– emergen como *rebus*, imágenes oníricas que cifran los tiempos de la catástrofe. Las intervenciones de Res nos revelan las discontinuidades que operan en todo acontecimiento histórico; siguiendo a Didi-Huberman, podrían concebirse como montajes de historicidad inmanente, “cuyos elementos[,] sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad” (*Cuando las imágenes* 73).



Imagen N° 6. Res, *No entregar Carhué al huinca*, 1996 (políptico).

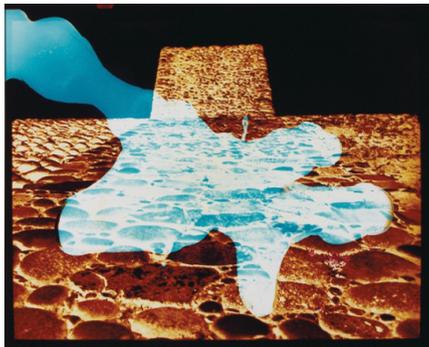


Imagen N° 7. Res, *Templo totonaco II*.



Imagen N° 8. Res, *Quinto sol, cuarto movimiento, Cholula.*

2. INTERVALO Y DIFERENCIA

La relación entre memoria y fotografía ha sido extensamente estudiada desde el análisis histórico y cultural, en tanto la fotografía es un procedimiento, un lugar de inscripción y el archivo de un pasado. Sin embargo, sabemos que Benjamin matizó esta concepción proveniente del historicismo, al reconocer en la memoria técnica de la fotografía, antes que la conservación idéntica de lo que ha sido, una instancia de interrupción, “una fractura originaria de todo pasado que pueda llegar a inscribirse como imagen” (Collingwood-Selby 174). Asimismo, el dispositivo fotográfico favorece, a partir del corte espacial y temporal que se ejecuta en cada disparo del obturador, un pensamiento de lo discontinuo, un “tiempo de la singularidad donde cada toma produce un agujero, un tiempo del propio latido temporal, una memoria sutil” (Dubois 152).

La noción de intervalo, en sus múltiples valencias, resulta productiva para pensar la obra de Res. En principio y de forma general porque, por sus propiedades técnicas y de funcionamiento, la fotografía instaaura un tiempo basado en la distancia fundante entre un real que ya no está presente y una imagen que todavía no llegó; su dominio temporal es, pues, el del intervalo. Pero además, siguiendo una línea epistemológica de inspiración warburgiana, se puede entender el intervalo como ese “espacio entre” que organiza los sistemas de representación en las imágenes y permite el pasaje entre órdenes heterogéneos: de espacios, de realidades y de tiempos (Didi-Huberman, *La imagen superviviente*). Por último, en tanto esa interfaz estéticamente producida de significados y afectos constituye un instrumento por excelencia de desterritorialización, resulta acertada para examinar las prácticas intervalares de la diferencia, las dislocaciones de las genealogías y las fracturas en la construcción de la memoria.

Respecto de la obra de Res, la crítica Valeria González ha señalado que la impronta estética que caracterizó sus composiciones durante las décadas del ochenta y noventa es lo que ella denomina la “lógica del palimpsesto”. La define como la superposición de capas y estratos de imágenes inscritas sobre una misma superficie gracias a largos tiempos de exposición que generan apariciones fantasmagóricas y construyen formas especiales de memoria social “viva”, donde se van acumulando voces, autores y épocas (“La verdad inútil” 184-185)⁵. También agrega que, a partir de 1996, si bien Res siguió apelando a esa matriz de pensamiento en la construcción de imágenes, viene explorando formas novedosas de relación entre la fotografía y el tiempo (186). En esa línea, considero que con la serie *Intervalos intermitentes* (1998-2002) el fotógrafo inaugura una poética que juega con el contraste, la diferencia y el anacronismo entre imágenes distanciadas entre sí por lapsos temporales variables que van de un instante a toda la historia. En el ensayo que precede esa zona de su obra, Res sienta las bases conceptuales de la propuesta:

Intervalos intermitentes alude a la verdad desde la frontera que separa la imagen del pensamiento, concretamente desde la relación entre

⁵ Aunque Res comienza su carrera de fotógrafo en los años setenta, a causa del exilio no conservó gran parte del material de sus primeros años. Desde su regreso a la Argentina, además de las analizadas en este trabajo, se destacan sus series: *Imanes/dónde están* (1984-1989), *Pardiez* (1990-1993), *Plastiquito* (1994-2001), *Sobre Jorge L. Borges o el enloquecimiento de la esfera de Pascal* (1996), *Yo-Cacto* (1996), *Intervalos intermitentes* (1998-2003), *Conatus* (2005-2006).

dos fotos, a veces mediada por algún texto. Cada obra señala una contraposición dentro/fuera, tanto del texto como de la fotografía. El relato nos ayuda a componer una historia, a establecer una asociación causa-efecto entre dos fotos. [...] La fotografía presenta, niega el devenir. Al hacer puro presente expone el carácter mágico del tiempo asociado a la imagen. Quizá la presencia no sea una cualidad o propiedad de las cosas; sino el acto por medio del cual una cosa es presentada y opuesta a su propia naturaleza como cosa, así como a todo aquello que la “conecta” con el mundo: orígenes, relaciones, procesos, finalidades y devenires. ¿No es precisamente ese el modo de “operar” de la imagen fotográfica: separar, cortar conexiones, suspender el tiempo lineal del relato? (“Intervalos intermitentes” 33).

Al operar con los ritmos del intervalo, a partir de momentos pregnantos que quiebran la lógica de los tiempos históricos y el relato cronológico y causal, *NECAH 1879* y *La ruta de Cortés* se enmarcan en una zona de la producción estética latinoamericana contemporánea que, en las últimas décadas, viene trabajando de modo particular la reconstrucción del recuerdo. Se trata de prácticas que, según Florencia Garramuño, corridas de la obsesión por el pasado y la memoria declinan por un tipo de elaboración donde prevalece la presencia material de restos que desplaza la pulsión de representación y de restitución (“Sobrevivencias y fantasmas” 8-9). Son construcciones y prácticas que “frente a la memoria, privilegian la obsolescencia y frente al recuerdo, la activación de una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica” (Garramuño, “Obsolescencia, archivo” 56)⁶.

Como se explicó, en *NECAH 1879* el contrapunto temporal es explícito: a las fotografías de época de Pozzo se le oponen sus dobles contemporáneas tomadas en los mismos escenarios. La mayoría de esas transposiciones y montajes temporales corroboran, no sin abatimiento, el triunfo de “la civilización sobre la barbarie”, por ejemplo, las fotografías que muestran un entramado urbano donde antes se encontraba el cerro de la Caballada o un colector de energía solar en el lugar que estaba emplazado un fortín. Sin embargo, otras piezas responden a la demanda de lo que la historia está

⁶ Diversas expresiones artísticas de los últimos años han tematizado el mito fundacional de la conquista al desierto: las intervenciones digitales del artista Leonel Luna sobre el cuadro de Blanes en *La conquista del desierto* (2002) o *Por qué pintar un cuadro negro* (2002), la video-instalación de Carlos Trilnick, donde se despliega una inmensa tela negra sobre la pampa, metáfora de la crisis económica, social y política que sufrió la Argentina a principios del siglo XXI y que tiene sus paralelos históricos en épocas anteriores.

condenada a olvidar y rinden justicia a los vencidos, otorgando visibilidad a los sin nombre, a los pueblos expuestos a desaparecer, como el retrato grupal de los descendientes del cacique indígena Linares (imagen N° 9).



Imagen N° 9. Antonio Pozzo, *El cacique Linares y su gente*, Choele-Choele, 1879 / Res, *Descendientes del cacique Linares*, Choele-Choele, 1996 (díptico).

En este sentido, puede arriesgarse que la apuesta expresiva de Res pone en discusión un orden social naturalizado, a través de lo que Jacques Rancière denomina la “partición de lo sensible”: el espacio del logos en que se define la subjetividad de los que no tienen parte, voz o representación (*El desacuerdo* 8). Recordemos que, para Rancière, el régimen de lo sensible, propio de la modernidad, pone en crisis el régimen anterior denominado “expresivo” por medio de una democratización del uso de los enunciados. En su planteamiento, lo real y lo estético no son instancias separadas, sin embargo, conservan modos de actuación diferenciados que permiten mantener la distancia crítica. Esta forma de actuación del arte es una manera de reflexionar sobre la dimensión de lo político como momento de quiebre que posibilita la reasignación de lugares y la reconfiguración de nuevas visibilidades de discursos, identidades y subjetividades (*El desacuerdo; La división; Sobre políticas estéticas*).

Por otra parte, aunque no figure en la compilación del libro *La verdad inútil*, hay una fotografía que Res tomó el 24 de julio del 2008 durante la lectura de la sentencia de Luciano Benjamín Menéndez y otros represores implicados en el asesinato y la desaparición de personas durante la última dictadura militar en la Argentina (imagen N° 10)⁷. Como se conoce, el fallo

⁷ Esta fotografía sí figura en el sitio web del artista y fue exhibida, por ejemplo en la muestra *El juicio, lo abyecto y la pata de palo*, Centro Cultural Recoleta, del 13 de marzo al 14 de abril del 2009.

fue el primero en el que la justicia nacional le impuso a un jefe del Ejército sentenciado por delitos de lesa humanidad cumplir su condena en una cárcel común. Esta fotografía —que escapa y a la vez forma parte de la serie— se instala a su modo en el debate acerca de las políticas de la memoria sobre el pasado reciente y su representación. Imbricada en el cruce entre estética y política, memoria y trauma, duelo y justicia, la fotografía de Res se ve atravesada por interrogantes que acucian a las producciones culturales sobre la memoria en la posdictadura: ¿cuál es el estatus del dispositivo artístico en el reclamo de una ética de las imágenes?; ¿cuáles sus posibilidades y sus alcances? Al respecto, en un volumen que compila varios ensayos sobre la relación entre fotografía y dictadura en América Latina, se plantea una pregunta crucial: “¿Hay alguna imagen que de alguna manera participe de la experiencia de reparación que llamamos ‘justicia’” (Blejmar, Fortuny y García 15). Por su parte, Natalia Fortuny identifica tres formas en las que movimientos sociales y artísticos de distinto tipo han procurado tramitar individual y socialmente la violencia dictatorial: un uso de las imágenes vinculado a las organizaciones de derechos humanos, que recurren a retratos de las víctimas para reclamar justicia; un segundo uso proveniente de la prensa gráfica, que registra diversos eventos (escraches, movilizaciones) como modo de exigir justicia; y un tercer uso evidenciado en las obras de artistas que exploran el trauma y la memoria desde variantes estéticas que se despliegan entre registros documentales y poéticos (11-12).

Colocada contra el trasfondo de toda su obra, la opción estética y política que la fotografía de Res expresa resulta tan interesante como original. En 1984, al regreso de su exilio en México, el fotógrafo comenzó su serie *¿Dónde están?*, la que puede considerarse como un antecedente en el tratamiento de la memoria sobre los desaparecidos en la cultura visual de la recuperación democrática. El título alude a la consigna de las organizaciones defensoras de los derechos humanos. La serie representa imágenes fantasmales en las que aparecen fragmentos del cuerpo humano y un tapir nonato, encerrados en frascos de vidrio que flotan sobre un tramo de la autopista donde había funcionado el centro clandestino de detención El Atlético (aunque la elección del espacio fue intuitiva ya que este dato Res no lo conocía al momento de elaborar la obra). *¿Dónde están?* decanta por una línea metafórica en la construcción de la imagen; la fotografía de Menéndez, en cambio, por su carga de denuncia, se puede filiar con el activismo y, por visibilizar ese “instante de verdad” en que la historia hace justicia, responde con contundencia a la demanda ética planteada al arte que trabaja con la memoria. El gesto de Res

de incluir esa fotografía extemporánea en el conjunto de la conquista del desierto es elocuente: con el juicio a Menéndez la historia viene a condenar –de modo simbólico, desplazado y anacrónico– a Roca como autor material de un genocidio que prefigura, por su magnitud, crudeza e impunidad, la violencia de Estado desplegada durante la última dictadura militar.



Imagen N° 10. Res, *El juicio. Luciano Benjamín Menéndez y otros genocidas escuchan la sentencia que los condena a prisión perpetua en una cárcel común*, serie NECAH 1879, 24/7/08, 17:20 horas.

En *La ruta de Cortés*, ya el título mismo del ensayo introductorio cifra el nudo temporal que la constituye: “El presente como historia”. Porque, tal como sostiene Castro, la cámara de Res retoma el itinerario de Cortés para “narrar la impiedad de aquella conquista desde la ferocidad del presente” (111). ¿Cómo “narrar” desde el presente evitando el repertorio de formas clásicas que ofrece el ensayo fotográfico? La posición de Res se desembaraza, claro está, de “The White Man’s Burden”⁸, pero tampoco se asimila a la tradición que halló en el género de las crónicas, en especial las indígenas y mestizas, un origen de narración no asido a la visión decimonónica sobre la conquista que ofreciera un orden del relato capaz de suturar sentidos y reparar

8 “The White Man’s Burden” (1899), el famoso poema de Rudyard Kipling, ilustra la idea de superioridad y responsabilidad civilizatoria autoasignada por las potencias colonialistas, en este caso particular de la inglesa. Expresa de forma más terminante que cualquier discurso o proclama que la pesada carga que llevaba el hombre blanco era haber entrado a los pueblos atrasados, llevarles cultura, incorporarlos a la línea del progreso humano, concederles la civilización como gran logro de la modernidad occidental.

el trauma. Su cámara se detiene, con especial atención, en determinadas imágenes, objetos e íconos portadores de una memoria cultural de largo aliento que acusa el impacto de la aculturación proveniente de la conquista y del proceso de occidentalización brutal y acelerado de América que se prolongó durante siglos. Como se sabe –por razones tanto lingüísticas, como técnicas y espirituales– las imágenes fueron un arma poderosa como herramienta retórica y coercitiva empleada por los conquistadores y con la cual impusieron su dominio no solo a nivel fáctico, sino también en lo que refiere a la “colonización de lo imaginario” (Gruzinski 2). *Souvenirs* de la iconología cristiana en un puesto callejero de Veracruz, una piñata casera que imita la cabeza del ratón Mickey Mouse, los detritus de un automóvil conformando una suerte de altar pagano (imágenes N° 11, 12 y 13): los elementos y consumos culturales que aparecen en *La ruta de Cortés* establecen correas de transmisión histórica y de sensibilidad entre los imaginarios barrocos, industriales y posindustriales. Lo que la permanencia de los objetos capturados con la cámara pone en evidencia es que la imagen estandarizada y omnipresente del dispositivo barroco continúa activa en la posmodernidad, con otros semblantes, pero con la misma eficacia simbólica.



Imagen N° 11. Res, *Divino niño*, Veracruz.



Imagen N° 12. Res, *Piñata*, Veracruz.



Imagen N°13. Res, *Templo del automóvil*.

3. LA FOTOGRAFÍA DENTRO DE LA FOTOGRAFÍA

Históricamente la fotografía ha estado relacionada con el archivo en virtud de su condición de documento o evidencia de la realidad. Desde sus inicios se la identificó no solo con la aspiración a un lenguaje universal, sino con la administración de archivos globales y repositorios (Sekula *passim*); fue un elemento producido y apropiado por los discursos de los aparatos de dominación, es decir, ha formado parte de la tecnología del poder-conocimiento (Tagg 87). Pero, más allá de esta concepción, el vínculo entre la fotografía y el archivo también habilita la clasificación y el ordenamiento de elementos de distinta procedencia, tiempos y horizontes culturales que pueden hacer estallar los estrictos marcos históricos e interpretativos. El trabajo con una lógica del archivo promueve la combinación, la concatenación y el montaje, operaciones que confrontan el tiempo histórico con el presente. La obra de Res exhibe diversos dispositivos archivísticos: armado de secuencias, redistribución, dislocación y fragmentación. Aborda el archivo tanto desde sus aspectos materiales y tangibles, al reapropiarse de fotografías de otros autores (Antonio Pozzo, Freddy Alborta), como desde su dimensión cognitiva, poniendo en escena el proceso intelectual involucrado en el tratamiento con las imágenes, que se revela como un trabajo programático y autorreflexivo.

La ruta de Cortés se inicia con la fotografía de una fotografía: la emblemática imagen del cuerpo del Che Guevara rodeado por un grupo de militares bolivianos (imagen N° 14). La fotografía de Freddy Alborta, el reportero boliviano que registró ese momento, se hizo célebre como prueba irrefutable de la muerte del guerrillero en la aldea de La Higuera, al norte del río Grande. El lúcido John Berger ha señalado en un ensayo clásico sobre el tema los efectos políticos, ideológicos y afectivos de esa imagen. No solo era válida como documento probatorio, también surtía su efecto aleccionador en tanto advertencia para otros líderes revolucionarios, al tiempo que marcaba una conclusión: la revelación de la verdad acerca de las condiciones de vida bajo el imperialismo (42-43).

En el año 2000, Res contactó a Alborta y sacó una fotografía del negativo de la icónica imagen. Del negativo y no de su impresión (de esta han circulado profusamente miles de copias, así como de otras imágenes emblemáticas del militante), quizás como un intento de capturar lo que de aurático el negativo de una foto del Che pueda retener, tal vez como ejercicio que se remonta al origen del relato de un fin. *La ruta de Cortés* es también

el recorrido del destino último de Guevara: Res intercaló, de forma casi imperceptible, algunas tomas de territorios bolivianos cercanos al sitio de su captura. ¿Cómo opera ese montaje, casi violento si se quiere, entre momentos tan diferenciados epocal, histórica e ideológicamente? La serie de Res puede interpretarse como un trabajo arqueológico de remontajes de distintos tiempos históricos, hilvanados por un interés persistente en la memoria de los oprimidos, en el fracaso de las tentativas emancipatorias y en las marcas de la masacre inscritas en el imaginario social sobre la historia de América Latina. Una pieza de la serie que sirve de puente es aquella que plasma en contrapicado los mástiles de la plaza de las Tres Culturas, un monumento y un sitio representativos que nos recuerdan esa matanza contemporánea, la de aquellos estudiantes que, comprometidos con la causa revolucionaria, fueron acribillados por el Batallón Olimpia el 2 de octubre de 1968.



Imagen N° 14. Res, *Negativo de Freddy Alborta.*

4. LO VISIBLE Y LO MEMORABLE

En un fragmento muy conocido de “París, capital del s. XIX”, Walter Benjamin afirma que el índice histórico de las imágenes no muestra a qué tiempo pertenecen –o no exclusivamente–, sino en qué tiempo alcanzan legibilidad. Y este “alcanzar legibilidad” de la imagen no significa que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que:

... imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (465).

La cita resulta iluminadora para pensar los modos en que Res vuelve legibles y trae al presente acontecimientos históricos, en una apuesta por formas de visibilidad que no pueden ser sino intencionadamente parciales, precarias y contingentes. Porque las imágenes con las que trabaja son superficies inestables que no se definen ni en el anclaje en un pasado clausurado ni en la inmediatez de un presente en curso desde donde se enuncia; son un relámpago, una aparición, un punto crítico o síntoma que hace coincidir –pero no cierra– temporalidades heterogéneas, donde se visibilizan algunos de los procesos más traumáticos de la historia de América Latina. Esas fotografías, que ponen en juego restos y retornos del pasado, desestabilizan no solo todo intento de jerarquización de lo legible por sobre lo visible y viceversa –la antigua querrela en la relación entre historia, discurso y representación visual–, sino fundamentalmente la idea de una temporalidad evolutiva y lineal orientada a un fin teleológico. Nos hablan de un mundo en crisis, carente de redención, al tiempo que reconfiguran nuevas experiencias políticas, culturales, vínculos afectivos y responden a la exigencia ética de lo que no debe ser olvidado.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. “El mensaje fotográfico”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986, pp. 11-28.
- _____. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- BATTOCK, CLEMENTINA Y VALERIA AÑÓN. “Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* N° 57, 2013, pp. 153-159. Visitado el 3 de enero del 2017. <http://www.elsevier.es/es-revista-latinoamerica-revista-estudios-latinoamericanos-83-articulo-las-cronicas-coloniales-desde-america-S1665857413717150>.
- BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2013.
- BERGER, JOHN. “Che Guevara”. *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014, pp. 39-52.
- BLEJMAR, JORDANA, NATALIA FORTUNY Y LUIS IGNACIO GARCÍA, editores. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Librería, 2013.
- CASTRO, EDUARDO. “El presente como historia”. *La verdad inútil*. Res. Buenos Aires, La Marca Editora, 2006, p. 111.
- _____. “Res, Antonio Pozzo y la desertización de la pampa”. *La verdad inútil*. Res. Buenos Aires, La Marca Editora, 2006, p. 157.
- COLLINGWOOD-SELBY, ELIZABETH. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2012.
- CORTÉS-ROCCA, PAOLA. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires, Colihue, 2011.
- CHARTIER, ROGER. “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. *Punto de Vista*, N° 39, 1990, pp. 43-48.
- _____. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 75-99.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- _____. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.

- DUBOIS, PHILIPPE. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.
- FORTUNY, NATALIA. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa, 2014.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. “Sobrevivencias y fantasmas contemporáneos. Otras formas de la memoria”, ponencia presentada en coloquio *La constitución dinámica de la memoria cultural: prácticas estéticas y (re) mediatizaciones (1950-2015)*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2 de mayo del 2016. Mimeo.
- _____ “Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo”. *Cuadernos de Literatura*, N° 40, 2016. Visitado el 22 de diciembre del 2016. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17248/13806>
- GARCÍA GARCÍA, LUIS IGNACIO. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, N° 2, 2010. Visitado el 10 de julio del 2015. <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718/771>
- GONZÁLEZ, VALERIA. “El sur como estereotipo. Fotografía argentina y globalización”. *Actas del Ier Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA “Poderes de la Imagen”*. CAIA, 2001. Visitado el 2 de agosto del 2016. <http://www.caia.org.ar/docs/Gonzalez.pdf>
- _____ “La verdad inútil”. Res. *La verdad inútil*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2006, pp. 182-199.
- GRUZINSKI, SERGE. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVIII*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- KRAUSS, ROSALIND. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LE GOFF, JACQUES. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidós, 1991.
- LÓPEZ DE GÓMARA, FRANCISCO. *Historia de la Conquista de México*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- PEIRCE, CHARLES S. *Philosophical Writings of Peirce*, Justus Buchler, editor, Nueva York, Dover Publications, 1955.

RANCIÈRE, JACQUES. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

_____. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo/ Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

RES. *La verdad inútil*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2006.

SEKULA, ALLAN. "Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital". *The Photography Reader*, Liz Wells, editora, Londres/Nueva York, Routledge, 2003, pp 443-452.

SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

TAGG, JOHN. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

TELL, VERÓNICA. "La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica". *Actas del Ier. Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA "Poderes de la Imagen"*. CAIA, 2001. Visitado el 23 de octubre del 2016. <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>

TODOROV, TZVETAN. *La conquista de América. El problema del otro*. México DF, Siglo XXI, 1992.

VÍÑAS, DAVID. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

Recepción: 15.01.2017

Aceptación: 24.04.2017