

Inscripciones fotográficas: las marcas de la historia en las paredes

Photographic inscriptions: the traces of history on the walls

Natalia Fortuny
Universidad de Buenos Aires
CONICET
ORCID: 0000-0002-7239-6951
nataliafortuny@gmail.com

Resumen

Al trabajar la relación entre imágenes e historia, Didi-Huberman se pregunta por aquellas superficies que fueron testigos y sobrevivientes de atrocidades y las considera cortezas de la historia. Retomando la idea de la imagen como superficie y corteza, como algo que ha estado y que es la capa visible de algo vivido, este artículo analiza dos series fotográficas que despliegan sus propias superficies fotográficas –y las tensiones que se ponen en juego en esas superficies– para pensar la historia reciente. Se trata del libro *Bruma* (2017) de Santiago Porter y la serie *Naturalezas* de María Eugenia Cerutti. Así como los restos de la historia en las paredes permiten indagar en el pasado para conocerlo, el despliegue de su materialidad expresa las memorias de una historia atestiguada.

Palabras clave: *Fotografía Argentina; Memorias; Posdictadura; Superficies*

Abstract

Working on the relationship between images and history, Didi-Huberman asks about those surfaces that have been witnesses and survivors of atrocities, considering them as the crusts of history. Taking up the idea of the image as surface and crust, as something that has been and is the visible layer of something lived, this article analyses two photographic series that use their own photographic surfaces - and the tensions at play on those surfaces - to think about recent history. These are the book *Bruma* (2017) by Santiago Porter and the serie *Naturalezas* by María Eugenia Cerutti. Just as the remnants of history on the walls allow us to explore the past to know it, the unfolding of their materiality expresses the memories of a witnessed history.

Keywords: *Argentine Photography; Memories; Post-Dictatorship; Surfaces*

Inscripciones fotográficas: las marcas de la historia en las paredes

*Cortezas, unos?
Como, por Dios, no encallecerse, si venían
de antes del siglo
dándose, en la intemperie, contra todos los minutos?
Pero cortezas, solo?*

Juan L. Ortiz, *El Gualeguay*

Al trabajar la relación entre imágenes e historia, Georges Didi-Huberman se pregunta por aquellas superficies que fueron testigos y sobrevivientes de atrocidades – por ejemplo, el piso del campo de concentración y exterminio nazi de Auschwitz Birkenau– y las considera cortezas de la historia.

Hay superficies que transforman el fondo de las cosas a su alrededor. Los filósofos de la idea pura, los místicos del Sanctasanctorum, solo piensan en la superficie como un maquillaje, una mentira: lo que esconde la verdadera esencia de las cosas. (...) Se puede pensar, al contrario, que la sustancia decretada más allá de las superficies es sólo un señuelo metafísico. (...) La corteza no es menos verdadera que el tronco. Me atrevo a decir que es incluso a través de la corteza cómo se expresa el árbol. En todo caso se presenta a nosotros. 'Aparece' de 'aparición' y no simplemente de 'apariciencia'. La corteza (...) está en alguna parte de la conexión entre una apariencia fugitiva y una inscripción sobreviviente. (Didi-Huberman, 2014: 66)

Y continúa, unas páginas más adelante:

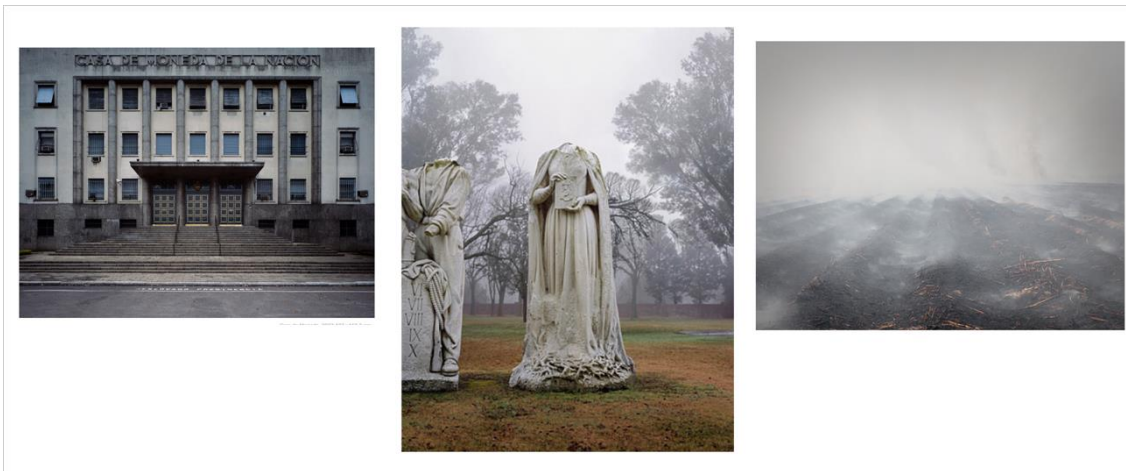
Según los etimologistas, la palabra 'corteza' representa, en francés, la culminación medieval del latín *scortea*, que significa 'manto de piel'. Como para hacer evidente que una imagen, si uno hace la experiencia de pensarla como una corteza, es a la vez un manto –un ornamento, un velo– y una piel, es decir una superficie de aparición dotada de vida, que reacciona al dolor y está prometida a la muerte. (2014: 68)

Pensar a la imagen como superficie y corteza, como algo que ha estado y que es la capa visible de algo vivido, es pertinente al analizar ciertos artefactos fotográficos que despliegan sus propias superficies fotográficas –las tensiones que se ponen en juego en esas superficies– para así evocar la historia reciente.

Las paredes marcadas

La sutil búsqueda de los vestigios urbanos de la crisis anima el libro *Bruma* (2017) de Santiago Porter: imágenes en formato grande, divididas en tres partes numeradas simplemente I, II y III. Las fotografías de la primera parte -monumentales en un doble sentido: muestran monumentos y fueron sacadas con cámara de placa-, fueron tomadas en 2007 en la ciudad de Buenos Aires y presentan las fachadas de edificios centrales para el gobierno y el funcionamiento del Estado. La segunda parte del libro abre con una Evita descabezada, una escultura sobreviviente –*casí perfecta*– que porta y exhibe entre sus manos el escudo justicialista. La imagen de Eva Perón decapitada y

tirada al río luego del Golpe Militar del 55 por la violencia antiperonista, perdida y encontrada, rescatada para ser emplazada en la quinta de San Vicente es, quizás, la fotografía más célebre de Porter y es también la antesala para una serie de imágenes que investigan los restos de la historia cercana en las superficies. Por último, la tercera parte del libro se abre, ya totalmente, a la bruma y al paisaje rural. La bruma que se levanta en este libro es sequía, humo, fetidez, infertilidad. Las burocracias, las ruinas y el terror de las dos primeras partes se extienden a una geografía de la devastación.¹



Santiago Porter, Bruma, 2017.

Quiero detenerme en algunas de las imágenes de este libro, precisamente en sus superficies marcadas.

En *Bruma*, los paisajes de la superficie urbana de esta primera parte son espacios administrativos, arquitecturas demoradas en su impenetrabilidad. En el texto que acompaña e introduce las fotos, Paola Cortés Rocca entiende que, más que una escena vacía,

es la escena de un vaciamiento, es la escena de un Estado en retirada. Lección de anatomía o autopsia, entonces, de un estado herido de muerte en los años 90 por efectos de la euforia privatizadora que trituró, lentamente, todo espacio común. (...) Se trata de ese Estado que, en el momento culminante de su biopoder, expresa su potencia en una paradoja espacial: encerrar afuera. (Cortés Rocca, como aparece en Porter, 2017, p. 16)

¹ Junto a Hernán López Piñeyro hemos trabajado la tercera parte del libro *Bruma* en un artículo sobre paisajes políticos, a publicarse prontamente. Por otra parte, trabajé las memorias de la crisis de 2001 en superficies fotográficas en Fortuny (2021).

En las superficies de estas enormes fachadas y arquitecturas monumentales las fotografías de Porter empiezan a escudriñar los restos. Así lo expresa el propio fotógrafo:

¿Cuánto de todas estas historias superpuestas y acumuladas puede percibirse en el aspecto de este edificio ahora abandonado? Con esta pregunta como premisa, lo fotografié como si se tratara de un retrato, asumiendo que sus grietas y sus imperfecciones guardan una relación con lo que le sucedió equivalente a las arrugas de un rostro que dan cuenta de las experiencias en la vida de una persona. Continué la serie con el Ministerio de Economía, con sus cicatrices producidas por el bombardeo del 55, escondidas entre los aparatosos aires acondicionados. Luego, el edificio de la AFIP y sus columnas de mármol, talladas por los perdigones de la policía durante la represión del 2001. (Porter, 2023)

Son las capas superpuestas de la historia las que conviven en las fachadas del centro de la ciudad: en las marcas de los bombardeos que acabaron con la presidencia de Perón; en los rastros de las balas policiales durante la represión al estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001.

En la segunda parte del libro, la figura de bulto de Evita sin cabeza abre a un conjunto de imágenes de ruina y resto, fotografías que exploran cercanamente las superficies de memoria.

Una de ellas, “Monumento”, fue tomada en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en 2009. Muestra una pared blanca descascarada, con hongos y con la marca de tres rectángulos verticales de un blanco más protegido, menos expuesto a la intemperie. Son las huellas de tres bronce faltantes, tres placas que homenajearan los nombres de los soldados caídos en Malvinas que habían estudiado en la ESMA. Fueron robadas por los integrantes de las Fuerzas Armadas en algún momento mientras se efectuaba la transición del espacio castrense a sitio de memoria a partir de 2004 –en este pasaje, varios equipamientos y edificios fueron desvalijados por los militares en retirada–. Debajo de las marcas geométricas se lee la huella de otro faltante, el de unas letras que forman palabras, donde aún es legible el último verso del Himno Nacional Argentino: “O JUREMOS CON GLORIA MORIR”. Hay en las huellas vaciadas de esta superficie una serie de memorias que, aunque no puedan leerse, aún cobran sentido.



Santiago Porter, Bruma, 2017.

A esta la sucede otra imagen con la que entabla un oscuro diálogo: “Paredón de fusilamiento” fue tomada el mismo año en el ex Centro Clandestino de Detención Pozo de Arana, en la ciudad de La Plata. Sobre un muro de ladrillos pintado descuidadamente de blanco se ven unas líneas de pintura roja que señalan orificios. Se trata de las huellas de los disparos sobre un muro delante del cual eran fusilados los desaparecidos allí secuestrados. Las marcas que señalan cada uno de los impactos fueron realizadas por el Equipo Argentino de Antropología Forense. El EAAF comenzó a trabajar a principios de 2008 en el lugar, a pedido del juez federal Arnaldo Corazza, luego de que un fiscal federal denunciara posibles enterramientos en base a testimonios brindados en el Juicio por la Verdad de La Plata. Uno de estos testimonios fue el de Julio López, quien mencionó haber sido testigo, durante su secuestro, de la práctica de fusilamiento y posterior quema de cadáveres en el predio. Tras una ardua tarea, se encontraron

alrededor de diez mil pequeños fragmentos de restos óseos calcinados, enterrados en un patio del ex centro clandestino que formaba parte del circuito represivo de la provincia de Buenos Aires a cargo del jefe de Policía, coronel Ramón Camps. El otro gran hallazgo fue un paredón de diez metros de largo con doscientos impactos de bala.

La superficie fotográfica se ofrece en estas imágenes de Porter como corteza, como pulcra mostración del horror que aún habita estos muros a la vez que exhibe el trabajo sostenido de las organizaciones que persiguen y desentrañan estas huellas ante la justicia.

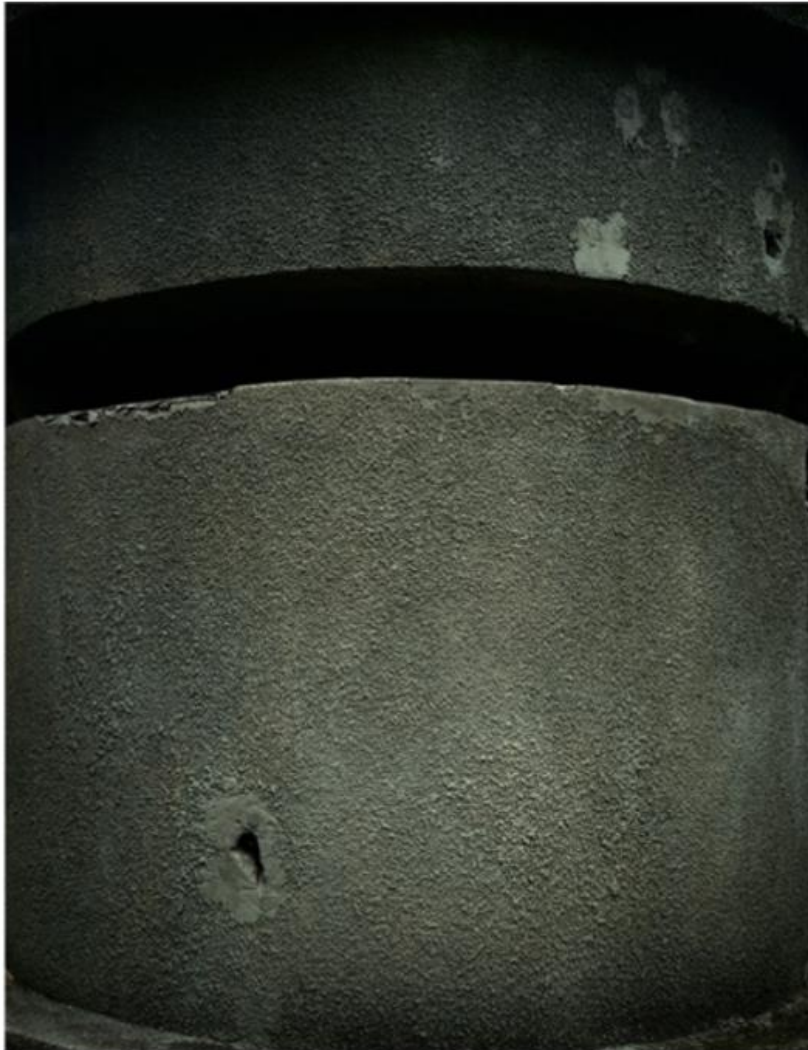


Santiago Porter, Bruma, 2017.

También puede verse la imagen “Garita I”, que muestra la rugosidad del revoque y la oscura línea negra que cruza la torre de vigilancia que funciona como entrada al Casino de Oficiales de la ESMA. La ESMA ha sido uno de los más grandes Centros Clandestinos de Detención de la pasada dictadura. Se estima que han pasado por allí unos cinco mil secuestrados, de los cuales no han sobrevivido más que doscientas personas.

El funcionamiento del edificio establecía además una gran cadena de conocimiento y complicidad en el interior de la Armada, que de esta manera se extendía por todo el país. Los cadetes de toda la Argentina pasaban tres meses alojados en el mismo Casino de Oficiales donde se mantenía secuestrados a los desaparecidos. Los

detenidos ocupaban la planta alta del tercer piso (los sectores conocidos como Capucha y Capuchita) y eran torturados en el sótano, por lo que cualquiera que conviviera en ese edificio los veía pasar de ida y vuelta por las escaleras, desde y hacia la tortura, encadenados y con grilletes.² Cuando los autos de las patotas ingresaban con personas secuestradas a la zona de la ESMA cercana al Casino debían anunciarse en la Garita fotografiada por Porter.



Santiago Porter, Bruma, 2017.

De modo que, aunque hay otras quince en el predio, ninguna es tan significativa como esta garita, encargada del segundo control a los vehículos militares que traían a

² La ESMA ha sido además un nodo neurálgico de operaciones de información durante la dictadura, una usina de producción de fotos y papeles para la que se ocupaba a los mismos detenidos, en grupos denominados 'staff' y 'mini-staff', en una suerte de rehabilitación y apropiación de prisioneros con altas calificaciones intelectuales y políticas (Calveiro, 2008; Schindel, 2003).

los detenidos y detenidas, permitiendo su acceso a zona restringida. Durante la dictadura, la garita franqueaba la entrada al lugar conocido como Selenio, un nombre que aludía a la cara oculta de la luna y funcionaba como clave de acceso a la zona de detenciones y torturas. En el piso, junto al puesto de vigilancia, aún puede verse la marca que dejó sobre el pavimento la cadena de amarre naval que el guardia bajaba para permitir el paso del vehículo autorizado. Estas marcas son actualmente preservadas por el equipo de conservación del sitio de memoria, ya que las huellas son fundamentales para obtener justicia, en tanto pruebas judiciales y apoyatura material de los testimonios de los sobrevivientes. Como explican los investigadores Ana Guglielmucci y Loreto López G. para pensar la transición de estos lugares hacia sitios de memoria:

Inicialmente, los actores que han participado del proceso de producción social de estos lugares como sitios de memoria consideraron prioritario y sujeto a preservación material el sector donde se ubicaban las celdas o lugares de reclusión de los detenidos-desaparecidos, considerado como “sector histórico” o “testimonio material sobre el terrorismo de Estado” (como el casino de oficiales de la ESMA) pues desde un inicio en él se consignó la legitimidad de su desafectación, desalojo y refuncionalización. En este sentido, la mayoría de los sitios fueron intervenidos por arqueólogos y restauradores para investigar y conservar las marcas o huellas materiales del funcionamiento de los ex CCDTyE. (Guglielmucci y López G., 2019, p. 72)

Con una mirada que también preserva estas huellas, Porter se acerca a la garita hasta que podamos advertir, en la imagen como corteza de la historia, la rugosidad de su pared de cemento, la boca oscura que parte la foto en dos, los agujeros que la atraviesan. Gracias al uso de la cámara de formato grande y la película positiva color el fotógrafo logra que “los detalles se reprodujeran de tal forma que la sensación que ofrecieran las imágenes fuera casi táctil” (Porter, 2023). Proponiendo al espectador una observación detenida para que “en ese tiempo de observación, surja la oportunidad de que desplieguen esas capas de historia acumulada” (Porter, 2023). Siempre atento a la posibilidad que tienen las cosas para evocar su historia y a la elocuencia de su materialidad, Porter rastrea en estas superficies “una superposición sutil de tiempos y hechos, que flota a su alrededor, ingravida como la bruma”. (Porter, 2023)

Las paredes de la infancia

En la senda de las imágenes que escudriñan paredes y otras superficies de inscripción de la historia, esta vez guiada también por las memorias de su infancia, se inscribe la serie *Naturalezas* de María Eugenia Cerutti. Esta fotógrafa nació en Mendoza, en la “Casa Grande” de Chacras de Coria que era de su abuelo. Durante la madrugada del 12 de enero de 1977, un grupo de tareas secuestró a su abuelo, Victorio Cerutti, y a

su tío Omar –ambos continúan desaparecidos–. Meses más tarde, en la ESMA, el abuelo firmaría bajo tortura la cesión de sus tierras mendocinas, las mismas donde su padre se había instalado cuando llegó de Italia, cultivando viñedos, olivares y frutales. Luego de ser apropiadas ilegalmente –con intervención del entonces integrante de la Junta Militar del gobierno *de facto* Emilio Massera–, en esas tierras se construyó un barrio bautizado “Wil-Ri” en honor a las iniciales de Federico Williams y Hector Ríos, los nombres falsos de Francis William Whamond y Jorge Radice, dos torturadores de la ESMA. Al plantear la urbanización, las calles del nuevo barrio –barrio de chalets con jardines y piletas– recibieron nombres como Honor, Amistad, Caridad, Justicia, Equidad.

En 2007, al cumplirse 30 años del secuestro y desaparición, la fotógrafa regresó con su hija y su hermana mayor a visitar el barrio y lo que quedaba de la casa. Regresó nuevamente en 2011, sola, a buscar las huellas de su historia.³ Y encontró que la naturaleza seguía ahí, según explica el texto de la muestra: “testigo de todo lo bueno y lo malo que ocurrió en esa casa, en esas calles” (Cerutti, 2012). Esa naturaleza será la protagonista de sus imágenes. Cerutti explica que los recuerdos de su infancia están hechos en su mayoría de relatos y voces de otros. *Naturalezas* es una serie en proceso, inacabada, y también una excusa para estar ahí, para revisar los escenarios y paisajes, para habitar esos relatos de otros en la experiencia de su cuerpo. Para tomar las imágenes decidió alejarse del lenguaje fotográfico documental clásico que le era profesionalmente familiar y buscó “imágenes evocativas antes que descriptivas”.⁴ Se propuso “correr la mirada”.

Naturalezas está dividido en dos partes. La primera es breve, se titula “El barrio” y es la zona que toma la forma más explícita en su narración. Se trata de una búsqueda todavía algo distanciada de ese territorio a desentrañar, centrándose en las casas y las calles de tierra, y especialmente en los carteles azules con la flecha del sentido y el nombre de cada calle. Así, aparecen entre las matas de arbustos y los árboles las palabras Equidad, Bondad y finalmente Justicia, algo inclinada hacia la derecha. Las fotos van del blanco y negro al color y los sustantivos abstractos entran rápidamente en fricción con la historia conocida de expropiación y creación del barrio.

³ Precisamente en 2011 y por pedido de vecinos y organismos de Derechos Humanos, una ordenanza restituyó el nombre del barrio a Casa Grande. Y, en 2014, el Estado Nacional expropió la casa para fundar allí una sede del Archivo Nacional de la Memoria.

⁴ Salvo que se indique lo contrario, los testimonios de María Eugenia Cerutti surgen de la entrevista realizada por la autora en el marco del Diálogo Fotográfico organizado por el Grupo FoCo (IIGG-UBA), el 13 de mayo de 2021.



María Eugenia Cerutti, Naturalezas, 2007-2012.

La segunda parte, más evocativa, se titula “La Casa Grande” y es una exploración por lo que queda de su casa natal. Hay muros rodeados de vegetación, árboles, una pileta vacía con hojas adentro y alrededor, ladrillos que se asoman a través de la vieja pintura, interiores desamoblados, marcas de muebles en las paredes, yuyos entre los peldaños que bajan hacia un sótano, interiores oscuros y deshabitados, restos de luz entrando por claraboyas, alambrados que cargan a la vez con enredaderas florecidas y coberturas plásticas, una acequia de tierra, las raíces hundidas de un árbol, una planta trepadora seca sobre una pared gris, un perro negro saliendo del frente una casa. En medio de estas fotos interrumpe una frase: “La memoria es un relato hecho con los fragmentos que somos capaces de encontrar”.



María Eugenia Cerutti, Naturalezas, 2007-2012.



María Eugenia Cerutti, Naturalezas, 2007-2012.

Cerutti arma su historia a partir de lo que hay: sobre los restos de muros y las huellas grabadas en ellos, se impone la naturaleza en su vitalidad y tesón. Su cámara

se acerca a un lugar familiar tomado y deslocalizado, donde hay aún una insistencia. Su mirada, en la búsqueda de lo que queda del pasado familiar heredado y relatado, trabaja con esa insistencia en el presente, con la naturaleza que avanza. Algo ominoso pareciera pervivir en estas imágenes: algo en el presente de la vida natural y vegetal. Junto a la pileta sin agua o la pared descascarada crece la vegetación, y es esta tensión entre el líquen o el pasto y la ruina la que permite el encuentro entre las memorias de la tierra y la naturaleza humana, los restos de la historia –la huella, el halo, la ausencia–. Bajo la guía de las memorias de su infancia, Cerutti se anima a entrar no sólo al bosque sino a la casita abandonada, la casita prohibida. Sabe que la conducía “el deseo de poner el cuerpo, aún con la incertidumbre de no saber hacia dónde”.



María Eugenia Cerutti, Naturalezas, 2007-2012.

Así como los restos de la historia en las paredes permiten indagar en el pasado para conocerlo, los árboles del bosque y la vegetación señalan la dramática constatación de la continuidad de la vida. Encarnan el tiempo y exigen un compromiso con la justicia y la memoria. Por eso, en estas imágenes los espacios naturales fotográficos son también activos espacios memoriales, no están ahí afuera simplemente para ser vistos o admirados. Desde su naturaleza viviente el paisaje entabla una relación

con la mirada que lo habita, a la vez que carga y expresa las superficies memoriales de una historia atestiguada.

Inscripciones materiales

Todas estas imágenes pueden verse a la luz de otras series fotográficas que han investigado visualmente la historia reciente a partir de las marcas y huellas visibles en sus superficies.

En *Los restos* (2007), Juan Travnik compila fotografías tomadas a partir de 1984 que muestran diversos espacios de la ciudad de Buenos Aires, siempre vacíos de presencia humana. Allí, en el blanco y negro característico de este período de su obra, se observan anodinas escenas del paisaje urbano que crean climas y situaciones ambiguas y misteriosas: una casa con puerta y ventanas de cortina metálica cerradas, aunque sin paredes detrás, árboles reales confundidos con dibujos de árboles, construcciones cerradas y puertas tapiadas, vegetales trepando a carteles o apareciendo apenas en medio del hormigón de las casas. Naturalezas muertas de la ciudad, postales desesperanzadas. Leídas en clave del contexto sociopolítico en el que la serie fue comenzada, es decir, la Argentina de los primeros años 80 en plena salida de la dictadura, las fotos escenifican visualmente el enrarecimiento propio y la inquietud de una ciudad aún asediada por lo ominoso. Hay una llamada política en estas fotos: la superficie del presente está lleno de restos de un pasado a desentrañar. Las huellas y los restos, incompletos por sí mismos, ponen en relación dos tiempos, como pequeñas marcas materiales de una memoria borrosa por deshilvanar (en contraposición a un régimen represivo que se ocupó sistemáticamente de borrar huellas de sus acciones).

Por su parte, las imágenes de *ESMA* (2011) de Inés Ulanovsky muestran, a color y en formato medio, los detalles a partir de los cuales pueden inferirse el funcionamiento de la ESMA durante la dictadura. Es un ensayo sobre los restos de los usos anteriores de ese predio, sobre la transición de un lugar castrense en el momento en que está mutando a sitio de memoria. Es un relevamiento justo antes de que ese espacio se transforme en otra cosa. Con un impulso por la descripción, las fotos presentan ruinas coloridas y francas. Lo terrible y lo siniestro se presenta aquí en su superficie con una mirada contemplativa y austera. Una de sus fotos muestra la escalera por la que pasaban, encadenados y con grilletes en sus piernas, los detenidos que ocupaban la planta alta camino a la tortura a la que eran sometidos en el sótano. Las marcas de estos grilletes en los escalones pueden verse en esta fotografía de Ulanovsky. Como si el sitio de memoria nos interpelara

desde una materialidad que parece resistirse al tiempo y a las acciones de los perpetradores para borrar las huellas de crímenes masivos. En este sentido, su materialidad es entendida y manipulada como una poderosa herramienta para traer el pasado al presente y actualizar las demandas de verdad y justicia. (Guglielmucci y López G., 2019, p. 76)

También las calles de Santiago de Chile han sido recientemente escudriñadas fotográficamente para encontrar las marcas de balas y otros vestigios, visibles en la ciudad, del golpe de Estado del 73 a Salvador Allende. El libro *Golpes* (2022) del fotógrafo Alexis Díaz Belmar expone estas huellas en edificios que dan cuenta del calibre de las armas utilizadas y la extensión de los ataques, pero también de los lugares que eran vividos como amenazantes para el gobierno militar (Palacio de La Moneda, Museo Nacional de Bellas Artes, la Torre Entel, el Banco Central, el Banco de Chile, el Paseo Bulnes, entre otros). Así, los orificios de los proyectiles puntean la superficie de la ciudad y se dejan ver en columnas y arcos de factura clásica, en el bronce de pesadas puertas, en alféizares y bloques de mármol y hormigón. Algunos forman constelaciones y conjuntos, otro impacto muestra el vidrio estallado de una ventana, aún cincuenta años después. Y una imagen interesa para leer la historia a contrapelo, desde los estallidos y protestas que han ocupado las calles de Chile en los últimos años. Se trata del monumento a Diego Portales en la Plaza Constitución. Como si un carabinero le hubiera apuntado expresamente a los ojos, el rostro del busto muestra la marca de un impacto grande en su pómulo, muy cerca de uno de los párpados.

Además de ser una imagen, la fotografía analógica tiene un carácter material y objetual, es una *cosa*. La foto es, a la vez, imagen y objeto físico: tiene volumen, opacidad, tactilidad y está inmersa en interacciones sociales y corporales. Una dimensión particular de esta materialidad fotográfica, el hecho de ser ella misma una superficie, resulta propicia para pensar las huellas del pasado. Así, indagando en las cortezas de lo visible, Porter avanza sobre las superficies de los lugares donde aconteció el horror y Cerruti desanda singulares espacios domésticos marcados no sólo por el tiempo del crecimiento vegetal sino por una historia familiar atravesada por la violencia política. Ambas series *hacen ver* la historia y las memorias, en tanto superficies fotográficas que testimonian la superficie de las cosas.⁵

⁵ "Sin duda esta imagen es, como las otras imágenes, muy poquita cosa. Una cosa pequeñita, una cosa superficial: película, sales de plata que se posan, píxeles que se materializan. Siempre todo en la superficie y mediante superficies mezcladas. Superficies técnicas para testimoniar solo la superficie de las cosas." (Didi-Huberman, 2014: 65)

Referencias

- Calveiro, P. (2008). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- Cortés Rocca, P. (2017). Vestigios del futuro. (S. Porter) *Bruma*. Buenos Aires, Ediciones Larivière.
- Díaz Belmar, A. (2022). *Golpes*. Santiago de Chile: Haikén.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Fortuny, N. (2021). Superficies fotográficas: el resto, el trazo y las imágenes en crisis. *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 22, 305-329. Universidad de Málaga.
- Guglielmucci, A. y López G., L. (2019). La experiencia de Chile y Argentina en la transformación de ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio en lugares de memoria. *Hispanic Issues On Line*, 22, 57–81. Universidad de Minnesota.
- Porter, S. (2017): *Bruma*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- Porter, S. (2023): *Los días nublados*. Buenos Aires: Asunción Editora.
- Schindel, E. (2003). *Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Libre de Berlín.
- Travnik, J. (2007). *Los restos*. Buenos Aires: Colección Fotógrafos Argentinos, Dilan Editores.

Fecha de recepción: 18 de Octubre de 2023

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2023

 Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

