



El tiempo de las cosas. Sobre *La Ausencia* de Santiago Porter

Paola Cortés-Rocca¹

Recibido: 30/06/2015

Aceptado: 03/08/2015

Resumen

En su trabajo fotográfico *La ausencia*, Santiago Porter reúne retratos y objetos: fotografías de los familiares de las víctimas del atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina en 1994 y objetos del ausente. A distancia de la referencialidad y el testimonio, el trabajo de Porter revisa el lugar de la mirada como canal de encuentro con el otro y como lazo que cementa ciertas formas provisionarias y necesarias de lo común. La imagen fotográfica está marcada por lo real: no debido a su ser prueba de existencia, ni a su semejanza con aquello que muestra, sino porque está sometida al tiempo. Lo real –en tanto trama espacio-temporal– se mete en la imagen fotográfica, es condición de la toma y materia misma de la fotografía. Las imágenes fotográficas desafían la organización tripartita del tiempo: no se suceden unas a otras, perecen y sobreviven según lógicas que no corresponden a las del resto de las especies, algunas adquieren contemporaneidad o se vuelven obsoletas por razones más o menos impredecibles.

Palabras clave

Fotografía – afecto – trauma – violencia política – derechos humanos.

Abstract

In his photographic work *The Absence*, Santiago Porter gathers portraits and objects: photographs of relatives of the victims of the attack on Argentina Israelite Mutual Association in 1994 and objects that used to belong to the deaths. Far from referentiality and witnessing, the work of Porter reviews the gaze as a way of encountering the other and as a bond that solidifies certain forms of the community. The photographic image is marked by reality: not because as proof of existence, or due to its resemblance to what it shows, but because it is subject to time. The real (as a temporal and special net) gets into the photographic image, it is its condition and its materiality. Photography challenges the tripartite organization of time: images do not follow each other, they die and survive in ways that differs to those of other species.

Key words

Photography – affects – political violence – human rights.

¹ Doctora en Lenguas y Literaturas Romances, Princeton University, 2005. Actualmente enseña en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la sede porteña de New York University. Es investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Contacto: pcortes@untref.edu.ar

Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes... –y recuerdo que originariamente el material fotográfico utilizaba las técnicas de ebanistería y de la mecánica de la precisión: los aparatos, en el fondo, eran relojes para ser contemplados y quizás alguien de muy antiguo en mí oye todavía en el aparato fotográfico el ruido viviente de la madera

Roland Barthes, *La cámara lúcida*

¿En qué momento, ante la imagen de un objeto, dejamos de ver la presencia de una cosa, para percibir en su lugar, el trazo de una ausencia? Santiago Porter explicita y profundiza esta pregunta en *La Ausencia*.² Expuesto en 2004 y publicado como libro en 2008, el trabajo de Porter se abre con una brevísima referencia histórica:

A las nueve y cincuenta y tres de la mañana del 18 de julio de 1994 una bomba estalló frente al edificio de la Asociación Mutual Israelita Argentina (...) La explosión destruyó por completo el edificio de siete pisos y asesinó a 85 personas (...). Los autores materiales e intelectuales de la masacre continúan libres.

A partir de esta premisa, contemplamos una obra que consiste en una serie de dípticos: cada uno de ellos está conformado por la foto de una o varias personas acompañada de otra foto en la que se exhibe un objeto. Las personas retratadas son los familiares de las víctimas del atentado de la Asociación Mutual Israelita Argentina (fig. 1).³

La composición se impone, idéntica y precisa, sobre cada una de las piezas. Cuando las imágenes forman comunidad y se organizan como partes –de un libro o de una muestra–, esos dípticos se vuelven trípticos: a la derecha se ubica el retrato, a su izquierda el objeto y finalmente la palabra, que se coloca abajo como un epígrafe en el libro pero que toma el lugar de una imagen en la muestra y es enmarcada del mismo tamaño que las otras dos fotografías.⁴ Así, la palabra, a veces en



Figura 1

² La muestra se exhibe en la Fundación Vicente Lucci (San Miguel de Tucumán, 2004), en el Museo de Artes Plásticas Pompeo Boggio (Chivilcoy, 2007) y en el Centro Cultural Haroldo Conti (Buenos Aires 2007). La publicación es del año 2008.

³ Todas las imágenes que se incluyen en este texto pertenecen a dos obras de Santiago Porter: *La Ausencia* y *La ausencia 2 (Gabi)*. Ambas pueden verse en <http://www.santiagoporter.com>. Se reproducen aquí por cortesía del artista.

⁴ En la publicación, el epígrafe en español aparece debajo de las imágenes; lo sigue su traducción en inglés, un poco más abajo todavía y en tipografía más clara. Esta composición propone leerlo luego de las imágenes aunque muchas veces este tipo de organización permite una lectura opuesta: muchas veces ante un libro de imágenes empezamos leyendo el epígrafe y luego subiendo la vista para ver la foto con alguna pista previa dada por las palabras. Otras veces, el gesto de lectura es repetido, va del epígrafe a la foto y al epígrafe nuevamente. En la muestra que Porter presentó en el Centro Cultural Haroldo Conti en el año

pie de igualdad con las imágenes, a veces como marco, hace algo más que explicar: construye el vínculo entre el retratado y el objeto que está ahí en tanto resto, trazo, huella de una ausencia.

Una mujer mira a cámara con cierto aire compungido y circunspecto, las manos detrás del cuerpo. Es una figura más o menos olvidable, sin ningún rasgo peculiar, sin nada que la recorte del universo gris de los rostros de mujeres de su edad. A su lado hay una pelota más o menos desinflada. El epígrafe dice: “Rosa es la mamá de Sebastián Barreiros. Cuando explotó la bomba, minutos antes de las 10 de la mañana del 18 de julio de 1994, Sebastián pasaba de la mano de su mamá por la puerta de la AMIA. Tenía cinco años y esta era su pelota de fútbol” (fig. 2).



Rosa es la mamá de Sebastián Barreiros. Cuando explotó la bomba, minutos antes de las diez de la mañana del 18 de julio de 1994, Sebastián pasaba de la mano de su mamá por la puerta de la AMIA. Tenía cinco años y esta era su pelota de fútbol.
Rosa is the mother of Sebastián Barreiros. When the bomb went off, just a few minutes before 10 am on July the 18th, 1994, Sebastián was walking past the AMIA holding his mother's hand. He was five years old and this was his football.

Figura 2

La gramática de *La ausencia* construye sus sintagmas a partir de estos tres elementos: los familiares, el objeto de la persona que murió en el atentado y la minibiografía que sella el vínculo. La palabra tiene esa ambivalencia: es una pieza más de un mecanismo tripartito y a la vez, es nexo entre el objeto y el retrato, es lo que direcciona el sentido de cada uno de ellos por separados y juntos en el fraseo de Porter. La viuda del arquitecto Andrés Malamud aparece junto a una lapicera; la madre de Andrea Guterman, maestra de un jardín de infantes aparece junto a su guardapolvo; el suegro de Germán Parsons, artista plástico y escenógrafo, aparece junto a los pinceles de su yerno. No todos los retratos son individuales; no todos los objetos remiten a las profesiones de los ausentes –no están ahí para actuar como metáfora o síntesis de una vida arrebatada–. Dora Band aparece junto al reloj que su marido llevaba ese día; Alicia y Judith son la madre y la hija de Esther Klin y posan junto al perfume que ella tenía puesto cuando explotó la bomba (fig. 3).



Alicia y Judith son la hermana y la hija de Esther Pasquel Klin. Esther tenía 43 años y era ama de casa. Se encontraron caminando en la Boca de Buenos Aires cuando explotó la AMIA. Este era su perfume y lo llevaban puesto ese día.
Alicia and Judith are the sister and daughter of Esther Pasquel Klin. Esther was 43 years old and a housewife. She was walking at the Boca neighborhood in Buenos Aires when the AMIA exploded. This was the perfume she was wearing that day.

Figura 3

La composición retoma la austeridad del género naturaleza muerta que, desde sus comienzos en el siglo XVII, define la presentación de objetos en el campo visual. De hecho, ese artificioso estar suspendido en el medio de la nada que se inicia con el fondo monocromático y la falta de profundidad de campo de la pintura holandesa y llega hasta la fotografía de productos propia de la imaginería comercial contemporánea se retoma aquí con naturalidad y pasa al retrato –aunque mediado también por ese rasgo formal que marca la historia del retrato, desde el fondo plano de los retratos de identificación hasta su transformación en rasgo de estilo en

2011, el recorrido de lectura reforzaba el orden señalado al principio: las imágenes estaban colgadas en línea siguiendo una organización rigurosa: retrato, objeto y a la derecha, una pieza de igual tamaño y con el mismo marco que las dos anteriores contenía el epígrafe.

manos de fotógrafos como Richard Avedon, por ejemplo. Esa falta de profundidad de campo mueve a algunos teóricos de la naturaleza muerta a preguntarse por la relación entre el fondo chato y la resistencia a la profundidad de sentido en el género (Grootenboer 7).

Ocurre que ni los retratos ni los objetos dicen demasiado sobre las víctimas: la mayoría de los chicos tienen una pelota, muchas mujeres usan perfumes, casi todo el mundo usa reloj. Tampoco los retratados dicen mucho sobre la ausencia, sus rostros no manifiestan la tragedia, el duelo, la pérdida. Excepto por los prendedores que identifican a unos pocos como miembros de algún grupo, como por ejemplo Memoria Activa, los retratados no constituyen el rostro furioso y tenaz de los reclamos por la justicia. Y es que efectivamente, el talento visual de Santiago Porter no descansa en la representación –ya sea en manos de la metáfora o la metonimia– ni tiene que ver con la referencialidad y el testimonio. La poderosa apuesta de *La ausencia* se juega en la revisión del lugar de la mirada, no sólo como canal de encuentro con el otro, sino también como lazo que cementa ciertas formas provisorias y necesarias de lo común.

La ausencia reformula la mirada a partir de dos cuestiones que surgen de la huida de la imagen única y el uso del díptico (o del tríptico): la multiplicación de la perspectiva y la crisis de la reversibilidad estructural del campo visual. La perspectiva frontal constituye una puesta en escena del mundo a disposición del espectador pensado como ojo único. Es una ratio visual, una organización científica del espacio que alcanza su punto culminante con la técnica fotográfica. El díptico entonces, interrumpe la racionalidad que gobierna el espacio de la mirada. La razón visual aparece barrada, obligada a desdoblarse ante dos puntos de fuga y dos puntos de llegada, ante dos imágenes que, a la vez, están hechas para ser leídas como nueva totalidad. Dicho de otro modo: ante cada díptico que propone *La ausencia*, pasamos por diferentes estados de ánimo, sucesivos y asombrosamente simultáneos. Miramos la soledad del retratado de cierta manera, a partir de él y de su abandono, miramos al objeto como resto arqueológico del ausente; al pasar por el epígrafe volvemos sobre díptico a buscar una suerte de retrato borroso del que no está.

La segunda cuestión atañe al campo visual, un campo que está estructuralmente marcado por la reversibilidad del ver y ser visto. Lo que contemplamos siempre está ubicado en un lugar desde el cual eso que vemos puede vernos, explica Merleau-Ponty en *The Visible and the Invisible*. De hecho, los objetos nos devuelven la mirada, nos miran. Si toda imagen visualiza el quiasmo entre ver y ser visto, los dípticos de Porter lo aprovechan en términos políticos y convocan una lógica de la afección. Al posar nuestra vista sobre los objetos vemos las cuencas vacías de los ausentes. Esas imágenes nos devuelve una mirada que nos afecta y afecta también el modo en que volvemos a mirar el rostro humano de la nieta y el de la abuela enlazadas ahora por un perfume y no por la mujer que lo usaba la mañana de atentado o la fragilidad de la



Daniel y Gaby son el viudo y la hija de Silvana Alguea de Rodríguez. Silvana tenía 28 años y era asistente social. Trabajaba en el servicio social de la AMIA. Cuando su marido murió, Gaby tenía 8 meses. Esta era la cámara de Silvana.
Daniel y Gaby are the widower and daughter of Silvana Alguea de Rodríguez. Silvana was 28 years old and a social worker working in the Social Services section of the AMIA. When her mother died, Gaby was 8 months old. This was Silvana's camera.

Figura 4

huérfana y el viudo de Silvana Alguea en duelo ante a la cámara que perteneció a la mujer ahora ausente (figura 4).

Con una lucidez política poco habitual, Santiago Porter resiste estoicamente –heroicamente habría que decir en este contexto– a convocar esa mirada piadosa que emana de las imágenes sin mediaciones. En *La Ausencia* se trata justamente de lo contrario, se trata de problematizar los fundamentos de la percepción y de multiplicar las mediaciones, los relatos, pero también las imágenes que nos afectan y afectan la mirada en el momento de volver a mirar la imagen siguiente. Lo que se reconstruye entonces es lo común como articulación visual, como modo ver, como corriente de afecto entre la imagen y el espectador, entre una imagen y la siguiente. Lo común no es aquí un rasgo trascendental o previo que estos sujetos poseen, sino tal como lo propone Roberto Esposito, una falta compartida. Lo que convoca el duelo colectivo, los reclamos por la justicia, y también lo que explica la convivencia de todas estas personas en el trabajo de Santiago Porter es justamente el ser haber sido privados de algo. Lo anómalo, lo inquietante y también lo que hace saltar el cerco de la representación es que esa desposesión también se comparte con los objetos. Al mantener un vínculo indicial con el ausente, esos objetos no necesitan –no deben– hacer nada más que ocupar el campo visual, del modo más austero y denotativo posible para decir “yo sólo soy un frasco perfume” y con eso, confirmar que Esther existió y a la vez, subrayar el carácter criminal de su ausencia. Ellos –la pelota, el perfume, la lapicera–, también están marcados por esa falta que los ha transformado radicalmente: ya no son un juguete, una fragancia, un instrumento de escritura sino reliquias, imágenes de un pasado, rastros de un mundo anterior a la devastación del atentado.

Este trabajo con los objetos –que puede reconocerse en la obra de Porter y también en otros, como por ejemplo, en *Treintamil* de Fernando Gutiérrez– organizan una estética y una política de lo inanimado en la que conviven los objetos naturales y los manufacturados por el hombre, las cosas como propiedad, como atributo y como resto. Al trazar un puente entre el objeto y el cadáver –el de la víctima del genocidio de Estado o el que marca un nuevo capítulo del Imperio en la época del terrorismo global– estas imágenes señalan los límites de la representación y proponen otros modos de pensar el trazado de lo común, a partir de cierta gramática de lo indicial y de la denotación. A partir también, de un dispositivo organizado a partir del díptico que desplaza la ratio visual a favor de un tejido sentimental hecho de afecciones desacompañadas, capas superpuestas de tiempo, miradas dislocadas y ausencias opacas.

Ante el tiempo

Santiago Porter construye un dispositivo que exhibe el vínculo entre una persona y un objeto. Si algo resulta perturbador –provocador o novedoso– aquí es porque lo que se evoca es una escena profunda y perturbadoramente familiar: la de las madres pidiendo por el regreso de los desaparecidos durante la dictadura, la de los hijos exigiendo justicia por sus padres ausentes, la de tantos familiares que portan las fotografías de la víctimas de la represión policial, de la violencia feminicida. Lo perturbador –o lo novedoso– es que el objeto está aquí porque entabla con el retratado un vínculo muy similar al que funda la fotografía. El objeto es aquí, otra forma de la fotografía –y justamente por eso produce una reflexión sobre qué es la imagen fotográfica: relega su

carácter icónico o figurativo y subraya la potencia del índice. Está unido al referente de un modo existencial, forma con él un cuerpo y es en sí mismo ese lazo hecho carne. Es una fotografía, aquello que Roland Barthes denomina “cordón” en una de las frases más bellas y monstruosas de *La cámara lúcida*, aquella en la que señala que “una suerte de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada y mi mirada” (127). Ese cordón, ese vínculo hecho de afectividad y tejido vivo es la fotografía o aquí, ese objeto que yace junto al familiar, como un retrato del ausente.

Llegó el momento de decir que, aunque la obra nunca lo explicita ni Porter lo declare, cada uno de los objetos está allí a partir de un mecanismo de selección que confirma ese vínculo existencial y le da una torsión extra. Los objetos que integran los dípticos o los trípticos escapan de toda marca antropomórfica: no han sido elegidos ni por el familiar ni por el fotógrafo. Son objetos marcados por alguna forma del azar –nominación provisoria–: son los objetos encontrados en las excavaciones junto con los cuerpos de las víctimas de la explosión. O, si nada ha podido rescatarse de exterminio del explosivo que demolió el edificio y alrededores, se trata del último objeto tocado por el ausente. Los objetos que desempeñan la función de las fotografías de los ausentes hablan de esas fotografías, nos dicen que esas fotos que se portan en marchas y convocatorias, para reclamar esclarecimiento y accionar judicial se portan como forma de hacer presente al ausente porque son una prueba de su existencia pero también una excrecencia de su cuerpo, un resto, un residuo de esa corporalidad. Es justamente este carácter residual el que reviste al objeto/imagen de cierta obscenidad que se roza con lo sagrado. Es esa potencia del residuo la que lo aleja de lo excrementicio y lo acerca al fetiche o a la reliquia.

El objeto evoca aquí, a la ruina, al fragmento, a esa parte arrancada del todo que deviene nueva totalidad. Convoca en este sentido a toda la discusión sobre lo fotográfico como tajo –y tajada– extraída de lo real. Me interesa subrayar también esta dimensión residual y en algún punto poshumana que decide por fuera del campo de la política y de la estética, más allá de los familiares y del fotógrafo, cuál es el objeto que tomará el protagonismo del dispositivo para recortar y apuntar al campo del ausente.

Más que el azar del surrealismo, aquí opera el “azar” de la tragedia, de la violencia y de la actividad más o menos inoperantes de los equipos que trabajan entre los escombros del edificio de la Asociación Mutual Israelita Argentina. Pero es ese azar –el término es provisorio– el que define la transformación que representa la fotografía en la historia de la mirada. Tal como lo propone Benjamin, la cámara no permite ver mejor lo que de todas maneras hubiéramos visto, no puede pensarse como parte de un progreso en la historia del ojo, sino como un cambio de paradigma, un salto en el ordenamiento de lo sensible para decirlo con Ranciere. Porque “la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que le habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con sus conciencia presenta otro tramado inconscientemente” (Benjamin 48). Entonces, en el momento de tomar una imagen, hay algo –esa chispa de azar, esa trama inconsciente– que escapa a lo previsto –y no me refiero sólo al campo de la intencionalidad autoral–, que sustrae a la foto del universo de la razón instrumental. Esa incalculabilidad de la toma es lo que fuerza al espectador a buscar “una chispita minúscula de azar, de aquí y ahora”, que chamusca el carácter de imagen de la fotografía y le infunde realidad (67). A través de esa conexión con el azar y con el acontecimiento, una fotografía, toda fotografía, se somete al tiempo del mundo,

en lugar de sustraerse de él (como lo haría una pintura). La imagen fotográfica queda entonces marcada por lo real: no debido a su ser prueba de existencia, no debido a un parecido o una semejanza con aquello que muestra, sino porque está sometida al tiempo. Lo real –en tanto trama espacio-temporal– se mete en la imagen fotográfica, es condición de la toma y materia misma de la fotografía. Altera, corrompe su carácter de imagen que residiría, en habitar un tiempo otro, un tiempo paralelo, desfasado, anterior o posterior, al tiempo del mundo. La imagen nos fuerza –continúo aquí parafraseando a Benjamin–, a encontrar el lugar aparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro. Y lo hace tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo.

Lo que las fotos de Porter exhiben y confrontan de manera tan perturbadora son dos modos de ser del tiempo: el tiempo de lo vivo, detenido en el retrato pero que sabemos seguirá respirando después de la cámara y el tiempo del objeto como residuo de un cuerpo muerto, eternamente encerrado en esa objetualidad. O una temporalidad de lo viviente brutalmente interrumpida, que el objeto señala de un modo sencillo y parco. Tal vez eso es lo más inquietante de estos objetos: su capacidad para confrontarnos con la pura interrupción. Y no decir nada más que eso. Permanecer allí, suspendidos en el blanco del cuadro y dejarnos también en suspenso, como el campesino ante la ley: a la espera de que algo se reanude. Y traiga la paz y la cura del sentido.

Conjugar la imagen

Las imágenes desafían la organización tripartita del tiempo: no se suceden unas a otras, perecen y sobreviven según lógicas que no corresponden a las del resto de las especies, algunas adquieren contemporaneidad o se vuelven obsoletas por razones más o menos impredecibles. La imagen nos confronta con otra experiencia del tiempo: el tiempo del mundo –el de los acontecimientos y el de las personas– se revela distinto del tiempo de la mirada. Ante una imagen, dice el crítico de arte, “hay que reconocer que ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el que la mira” (Didi-Huberman 32). Sin embargo, la fotografía no es cualquier imagen. Si la pensamos como parte de un colectivo general y difuso –la iconografía, lo visual, la imagen– corremos el riesgo de deshistorizar la potencia de la técnica para ubicarla como figuración despojada de soporte y materialidad, flotando en el limbo idealista de las imágenes.

¿Qué tipo de temporalidad específica introduce la fotografía? ¿De qué modo la toma, el revelado, la impresión en una placa o en papel, la edición digital y los demás procedimientos específicos de la técnica cuestionan el tiempo tal como pensamos habitualmente, un tiempo lineal, tripartito, acumulable, progresivo? ¿Qué tipo de fractura propone el lenguaje fotográfico con su interrupción del movimiento, con su detención del flujo de lo viviente, con su momificación de aquello que captura el aparato? Algunas formulaciones que identifican el tiempo de la imagen fotográfica con una inflexión verbal, conjeturan un modo de enunciación de esa particular temporalidad. En una formulación ya muy conocida, Roland Barthes advierte el nudo temporal que implica la imagen, en tanto artefacto que enlaza el pasado de la pose –o de la toma– y el futuro que es a la vez, el futuro de la cosa (que será otra, que habrá perecido) y el futuro

de la contemplación de esa fotografía. “Dándome el pasado absoluto de la pose (el aoristo) la fotografía me expresa la muerte en futuro”, sostiene Barthes (146). Así, la imagen funciona como una suerte de umbral que conecta dos dimensiones temporales no coincidentes: la del sujeto mirado y el sujeto mirante –para seguir con el vocabulario barthesiano–.

A partir de Roland Barthes –y de André Bazin también, para nombrar dos clásicos– el tiempo de la imagen es el del archivo. La fotografía se piensa ligada a la preservación del pasado y a nociones de memoria, mausoleo, muerte, momificación. Por eso se la lee como tesoro, rastro, huella; por eso cada fotografía es potencialmente una pieza de museo. Sin embargo, la propuesta de Barthes puede ser leída justamente en contra de esta apuesta por el archivo que se le atribuye a la imagen. El aoristo griego era un tiempo indefinido, ilimitado; algo así como el no-tiempo, una inflexión verbal que expresaba la eternidad, el “por los siglos de los siglos”. La imagen entonces no congela el pasado o el presente (de la pose, o de la toma que captura la pose y la condensa en una imagen), sino que encarrilla ese instante sustraído del tiempo en el flujo temporal. La toma y la pose no son origen sino condición, no son un pasado a preservar sino ese no-tiempo que hace posible cada fotografía y que cada fotografía encauza al ritmo de la historia. Las fotos de Porter que muestran personas como objetos detenidos en el momento de la pérdida, estas fotos de cosas como restos fotográficos de los que no están nos llevan al momento de la toma y nos llevan incluso antes, al momento de la violencia como condición del trabajo fotográfico, pero también funcionan como dique que integra, que encauza flujos temporales. Lo que hace el trabajo de Porter no es tanto actualizar la pérdida, exhibirla para que se vuelva a sentir, para que la bomba vuelva a explotar cada vez que ponemos los ojos sobre una de estas fotografías. Lo que la imagen hace es subrayar el momento en que los familiares posan para el fotógrafo como parte de un devenir que no se detiene y que incluye acciones mayores y menores, públicas y privadas, formas de procesar, discutir, lamentar lo ocurrido ese 18 de julio de 1994. En lugar de momificar el trauma, *La Ausencia* subraya el fluir del duelo..

Pensar la fotografía como una máquina de inscripción del instante en la corriente del tiempo también tiene consecuencias en los modos en que se le da inteligibilidad a cada foto. En lugar de la pieza fúnebre o del documento que preserva la memoria, aparece otra versión de la imagen: como lugar de la inminencia, como anuncio de que algo puede suceder, aunque no se sepa qué. Emerge así, otra versión de la foto: como aquello que “promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (García Canclini: 12). Además de esta potencia mesiánica, de promesa y de futuro (del sentido), se abre también otra dimensión de la imagen que se conjuga como condicional. Así lo advierte Pier Paolo Pasolini en una de las secuencias iniciales de *Apuntes para una Orestíada africana*. En el documental, el cineasta camina, cámara en mano, juntando rostros que podrían servir para un futuro proyecto: el de filmar una adaptación de la trilogía de Esquilo en alguna colonia africana. Algunas personas miran a cámara mientras la voz en off de Pasolini apunta: “Este podría ser Agamenón”; “tras este siniestro velo negro podría esconderse la cara de Clitemnestra”. El apunte visual indica que el cuerpo capturado por la cámara no queda inmortalizado, congelado en ese presente ni es anuncio funesto de su futura desaparición. Pasolini toma apuntes para un proyecto que luego elige no desarrollar y lo que se remarca con ese condicional es justamente una resistencia al archivo. Anticipándose al optimismo de Derrida que imagina un concepto

“no archivable del archivo”, –un archivo que no señale sólo la disponibilidad del pasado sino que implique el futuro, una responsabilidad con el futuro– y desconfiando también por anticipado de esa idea, Pasolini descarta por completo toda forma de archivo. Por eso en el documental no hay repetición, no hay serialidad, ni clasificación ni agrupamiento; no hay una “estética de la organización legal-administrativa” según Buchloh (32). En *Apuntes* de Pasolini no hay impulso archivístico ni archivero, porque no hay ni presente ni futuro. Hay un modo de producción y lectura de la imagen que no se juega en la –superposición, reformulación, revisión, deconstrucción– de la cronología metafísica, sino en una temporalidad que sale por completo de esa tripartición y atañe directamente a la imagen: es posibilidad, potencia, condición.

El condicional no sólo disloca el tiempo de la imagen sino también la coincidencia de la imagen consigo misma. *La Ausencia* puede ser leída a partir de esa hermenéutica del condicional. Así como Pasolini elige el retrato para desajustar la coincidencia entre retrato e identidad –cada uno de los retratados que aparecen en los apuntes pasolinianos están ahí porque está ahí porque podrían ser otros, *este podría ser Agamenón* dice la voz en off–, de igual modo, los trípticos muestran personas y objetos que podrían ser otros y no tanto por su potencia representativa –están ahí por todos los familiares y objetos que quedaron solos ante la ausencia de los ausentes– sino porque están ahí menos por lo que son o por lo que representan y más por lo que no está representado, por un sentido no clausurado –del duelo, del trauma, del después–.

Lo que podría interpretarse, lo que estaría por pasar, lo que estaría por venir es una dimensión muy potente del trabajo de Porter. Sus fotografías más que congelar el instante y atesorar un pasado a corromperse trabajan sobre esa condicionalidad del sentido que se dispara hacia adelante. No se trata de una futuridad sencilla, no es lo que va a ocurrir sino, tal como lo advierte Pasolini, lo que podría ser. Aunque, ¿de qué tipo de futuridad condicional nos hablan los objetos? ¿Qué dimensión de condicionalidad futura abre lo residual?

En una de las conferencias que escribe para participar del ciclo “Charles Eliot Norton Poetry Lectures” invitado por la Universidad de Harvard, Ítalo Calvino define la imaginación como producción mental o psíquica de imágenes. En la medida en que se imagina en términos visuales, para Calvino, la reflexión sobre la imaginación y sobre la imagen se superponen. La imaginación y por lo tanto, la imagen se define como “repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que habría podido ser” (Calvino 106).⁵ Hay en esta última conjugación una torsión del condicional pasoliniano. No se trata sólo de una posibilidad lanzada hacia el futuro, hacia lo que podría ocurrir o lo que sería el sentido de una imagen, sino –siguiendo esta torsión que propone Calvino–, un ir hacia delante pero en un carril desplazado y paralelo al presente. Con Calvino, es posible pensar en una visualidad que más que reformular, cuestionar, deconstruir la tripartición temporal propone una temporalidad

⁵ Intervengo la traducción de Aurora Bernárdez que elige el más coloquial –aunque incorrecto– pluscuamperfecto del subjuntivo y así traduce “no ha sido ni tal vez será, pero hubiera podido ser”. O tal vez esa elección ya está en el original del Calvino. A los fines de lo que se plantea aquí, la temporalidad que se elige, ya sea la del condicional o la del subjuntivo, nos ubica por fuera del modo indicativo y su tripartición entre el pasado ocurrido, el presente en el que se habla y el futuro que indica lo que ocurrirá con mayor o menor certeza.

radicalmente alternativa, un futuro distinto, resultado de un pasado distinto. Se trata de la imagen como especulación y como resultado de hipótesis y premisas alteradas.

Estas conjugaciones del tiempo de la imagen son salidas posibles, modos de interferir en la elección del pasado como tiempo privilegiado para abordar una fotografía. Fugas de la historia y del archivo, escapes colectivos y alteraciones de los rituales memorialísticos, estrategias para sobrevivir al trauma que dan lugar a un proyecto derivado de este. Como una suerte de coda o de segunda parte de *La Ausencia*, Porter abre un nuevo capítulo y toma una serie de retratos de una niña, Gabriela Rodríguez, que perdió a su madre en el atentado, cuando era apenas un bebé de 8 meses. Gabriela Rodríguez es el tema/objeto de este proyecto sin cierre que se llama *La Ausencia 2 (Gabi)* y que se inicia con una breve nota similar a la anterior en la que se explican las circunstancias del atentado, y luego se indica que cuando se perpetró el atentado, Gabriela Rodríguez tenía 8 meses de vida. Su madre, Silvana Alguea de Rodríguez, asistente social de 28 años, trabajaba en el servicio social que funcionaba en la AMIA y murió a causa de las heridas provocadas por la explosión. Más de veinte años después del atentado, Gabi aún no sabe quiénes son los responsables de la muerte de su madre.



Figura 5

Este trabajo está compuesto por una suerte de tiempo base que es el de la toma de imágenes para *La Ausencia* en el 2002. Gabi tiene 8 años y posa para Porter sin bajar



Figura 6

la mirada, en un plano cercano y detenida sobre un fondo claro y de estudio (fig. 5). El sweater tejido y el peinado indican que la foto fue tomada en la misma sesión en la que se tomó esa otra fotografía en la que posa junto a su padre y que forma un díptico con una cámara, objeto que pertenecía a la madre ausente (fig. 4). Desde ahí, se lee la foto anterior: una imagen casera, en colores y seguramente perteneciente al álbum familiar en la que Gabi tiene 8 meses y posa con su madre viva, sin imaginar lo que ocurriría después (fig. 6). Desde ahí se lee también la foto que sigue: un retrato que Porter toma en 2014. Esta última imagen es similar a la de 2002, la distancia es parecida, el fondo es el mismo, también es idéntico el gesto de la retratada, el rictus calmo y la mirada sostenida. Ahora ya no hay un bebé ni una nena, sino una joven de 20 años, una persona que tiene casi la misma edad que el atentado irresuelto (fig. 7). El proyecto realmente empieza con esta última foto, que es la que produce la serie. En 2014 muere el fiscal que lleva la causa AMIA y las conjeturas acerca de las circunstancias y las razones de su muerte adquieren un protagonismo mediático y político que complica aún más la remota posibilidad de ver algún día resuelto el caso. Es ahí cuando Porter empieza *La Ausencia 2 (Gabi)*, un

proyecto guiado por la consigna de fotografiar a Gabi cada vez que ocurra algo significativo con la causa.

Si en el primer trabajo, los objetos son una suerte de fotografía del ausente, algo que está allí donde debería estar su foto, algo que en su residualidad funciona como marca de ese cuerpo que falta, aquí las imágenes de Gabi adquieren una doble valencia: son, por un lado, una nueva variante del objeto, un rastro dejado por la madre ausente, algo que no deja de señalar su falta y, por el otro, un regreso desde el objeto hacia el retrato, imágenes de un cuerpo que continúa vivo, creciendo, sobreviviendo a la tragedia. Gabriela se desplaza de un lugar a otro: acompaña a su padre en uno de los dípticos de *La Ausencia* y posa junto a la cámara de Silvana, verdadera protagonista de una serie organizada a partir de los restos. Ahora es ella el centro y toda la escena porque su cuerpo es el que le da rostro al atentado, tiene la edad del hecho.

Gabriela está ahí como memoria viva de atentado, como reclamo de la urgencia de una resolución jurídica para sanear una herida, que de todos modos, nunca cerrará por completo. Pero también está ahí porque su rostro cambiante y lleno de futuridad es el tiempo hecho cuerpo, comunidad, tejido vivo: titilaciones de afectos que se conjugan con la fuerza del potencial. Gabi está ahí porque podría ser otra: *podría ser* la hija de Rosa, la hermana de Sebastián, *podría ser* cualquiera de los familiares. O incluso, si la bomba no hubiera explotado, *habría podido ser* Gabriela Rodríguez. Y en ese caso, como efecto de ese otro pasado posible, no existiría *La Ausencia*. Entonces ahora ocurriría eso que ocurre en las películas de ciencia ficción en las que algo cambia en el pasado, el presente distópico se corrige y se abre otro posible futuro: el rostro de Gabriela esfumaría lentamente del retrato para dejar sólo el fondo blanco. Y ella sería a la vez, *La Ausencia* y *El Futuro*.



Figura 7

Referencias bibliográficas

- Appunti per un'Orestiade Africana*. Dir. Pier Paolo Pasolini. IDI Cinematografica, 1970.
- Barthes, R. (2004), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1989), “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” y “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Buchloh, B. (1999), “Atlas/Archive”. En *The Optic of Walter Benjamin*. Alex Coles (ed.). Londres: Black Dog Publishing.
- Derrida, J. (1997), *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Calvino, Í. (1995), *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Didi Huberman, G. (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Esposito, R. (2002), *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, N. (2011), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- Grootenboer, H. (2005), *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. The University of Chicago Press: Chicago.
- Merleau-Ponty, M. (1968), *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.
- Porter, S. (2008), *La Ausencia*. Buenos Aires: Fotógrafos argentinos.