

Una lectura de los ensayos fotográficos de Helen Zout: la fotografía como espacio de resistencia y acción política.

Kuschnir, Silvia.

Cita:

Kuschnir, Silvia (2011). *Una lectura de los ensayos fotográficos de Helen Zout: la fotografía como espacio de resistencia y acción política. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/488>

Mesa 74 Fotografía e investigación histórica

Tell, Verónica - Yujnovsky, Inés

Una lectura de los ensayos fotográficos de Helen Zout: la fotografía como espacio de resistencia y acción política

Kuschnir, Silvia

UNR – IES N° 28

DNI 16370918

smkuschnir@yahoo.com.ar

Autorizo publicación

...¿dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo
si ya no quedan superficies de reinscripción?

Nelly Richard

La ocusión posibilitando la palabra

Desde mediados de los 90 se producen una serie de manifestaciones dentro del campo de las artes que redefinen las practicas artísticas en relación a la política; siendo igualmente válido proponer que se producen redefiniciones de las prácticas políticas incorporando procedimientos y modalidades que fueran privativos del arte, más precisamente de los grupos de arte activista¹. Con respecto a este entrecruzamiento entre estética y política, no podemos soslayar el valor que ha tenido el Siluetazo. Como dice Santiago García Navarro², opera efectuando “una indistinción de lo político y lo estético en tanto producciones específicas de campos de actividad regulados, pero reteniendo la potencia de lo estético como motor de la resistencia”. El Siluetazo inaugura una experiencia en torno a la participación política y a la apropiación-recreación³ e incluso a la construcción del espacio público.

Estas transformaciones se producen en un contexto de opresión en el cual las políticas de Estado optan por la desmemoria y la injusticia. Las llamadas *leyes de impunidad* que

¹Longoni, A. “Encrucijadas del arte activista en Argentina”, en *ramona*, n° 74, sep. de 2007, pp. 31-43.

²García Navarro, Santiago “El fuego y sus caminos” en Bruzzone, G.-Longoni, A. *El siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p. 343.

³García Navarro, *El fuego...*, pp. 349-350.

concluyeron con los indultos del presidente Menem representaban no sólo una inversión en la política que había posibilitado el juicio y castigo a los genocidas sino también un golpe oclusivo a la construcción de la memoria individual y colectiva. Paradójicamente desde el conjunto social surgen modos de resistencia y junto a estas políticas de Estado se construyen estrategias colectivas⁴ e individuales de lucha por la justicia y la memoria. Ana Longoni señala dos coyunturas cruciales en la aparición y desarrollo de los colectivos de arte vinculados a nuevos movimientos sociales surgidos en Argentina. Ubica las mismas a mediados de los noventa y tras la crisis de diciembre de 2001. Creemos que tales coyunturas no sólo afectan a las prácticas de los grupos de arte activista sino también a prácticas individuales dentro de las que consideremos aquí los proyectos de los *fotógrafos de la memoria*. En ambos casos, vinculado a un contexto de impunidad, pero también a un momento que es el del retorno de los exiliados y el de la aparición de H.I.J.O.S., donde se produce una activación de mecanismos de construcción de memoria a partir de proyectos referidos a la identidad individual que inmediatamente se articulan con la memoria colectiva al insertarse en proyectos de organismos de Derechos Humanos. Fotógrafos profesionales, generalmente fotoperiodistas, y quienes fueron afectados directamente por la política del estado terrorista (familiares de desaparecidos, exiliados, sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio -desde ahora CCDTyE-) eligieron la fotografía para poder comunicar lo que no podían hacer de otro modo. Nos referimos al proyecto que Marcelo Brodsky comienza a desarrollar cuando regresa del exilio en 1995 y que concluirá en *Buena Memoria* (1997); a *Hijos, Tucumán, veinte años después* de Julio Pantoja que comienza a realizarse en el mismo año⁵. En 1997 Gustavo Germano comienza el proyecto que concluye en *Ausencias*⁶; en 1999 Lucila Quieto comienza su *Arqueología de la ausencia*⁷, y en ese mismo año Helen Zout inicia la investigación que llevará a *Huellas de Desapariciones durante la última Dictadura Militar en Argentina 1976-1983*. Si bien comienza a gestarse antes, corresponde al mismo contexto la serie *¿Dónde están?*, 1984-1989 de Res (Raúl Eduardo Stolkiner).

Dentro de la segunda coyuntura que Longoni ubica a partir de la crisis del 2001 y en la cual suponemos habría que considerar el marco de la rememoración de los 20 años del

⁴Longoni, *Encrucijadas...*, p. 31 y ss.

⁵Pantoja, J. *Los Hijos, Tucumán veinte años después*, en; <http://www.juliopantoja.com.ar/Reportajes/HijosTodos.htm>

⁶Ver <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>

⁷“Arqueología de la Ausencia”, Diario *El Mundo*. En: <http://www.el-mundo.es/fotografia/2001/11/cultura/arqueologia/>

golpe de Estado, se producirá otro momento donde fotógrafos –nuevamente hijos y familiares, y fotoperiodistas– construirán proyectos de rescate de la propia identidad y de la memoria colectiva. A los fotógrafos que nombrábamos antes se agregan otros, entre ellos: Martín Acosta, *ADN: nietos recuperados*, 2008, que comenzó a realizarse en el 2001⁸; Inés Ulanovsky, *Fotos tuyas*, 2002⁹, Clara Rosson, *Tarde*, 2006¹⁰ y en 2005¹¹ María Soledad Nívoli inicia *Como miran tus ojos* (2007).

Exiliados que retornaban al país y exiliados internos que intentaban reconstruir su capacidad de hablar acerca del pasado, hijos que intentaban rearmar una historia donde el lugar de los padres se mostraba como un vacío, víctimas de la expansión de la política concentracionaria fuera de los muros de los CCDTyE. Voces silenciadas que iniciaban una búsqueda del propio pasado y que en esa búsqueda se entrecruzan con otras voces.

Comienzan a producirse ejercicios de memoria que, partiendo de propuestas de reconstrucción de la identidad individual, devienen en proyectos que involucran la reconstrucción de la memoria y la identidad colectiva. Es aplicable a este proceso de activación de la memoria la apreciación de García Navarro acerca de que “Para poder reconectar, reconstruir lo desaparecido, era necesario activarse uno mismo como aparato de memoria y como productor de justicia”¹². Estas respuestas pueden entenderse desde un vínculo con la justicia que se daría en términos de restauración de la herida, de cierre de lo inconcluso de la historia: la reactivación de los juicios, la denuncia contra los genocidas, el escrache, el señalamiento, pero también la búsqueda y exposición de datos de archivo, los ensayos fotográficos sobre la reconstrucción de la propia identidad o de familiares de desaparecidos. Estas prácticas proponen una relación con el pasado en concordancia con una actitud que Benjamin define en términos de construcción, donde no se convoca al pasado mediante un gesto científico-objetivo, sino que se coloca frente a él desde el presente en una actitud crítica, de interpelación, de interrogación. Un pasado que nos interpela mediante marcas semiborradas que hay que descifrar. Huellas de un pasado cargado de olvidos, sombras, pérdidas y promesas incumplidas¹³. El pasado como lugar de lo irresuelto posibilitando pensar en la justicia. Abordar las fotografías en esta clave nos permite leer en las imágenes marcas que son índices de la (a)normalidad del campo –la ilegibilidad, la opacidad, las ambigüedades–, de la

⁸Cfr. Pérez, E., “Con los nietos”, *Página12*, Buenos Aires, 2 de oct. de 2008.

⁹Cfr. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/ulanovsky/indexsp.html>.

¹⁰Cfr. http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/clara_rosson/.

¹¹Cfr. <http://www.comomirantusojos.blogspot.com/>

¹²García Navarro, *El fuego...*, p. 351

¹³Forster, R. *Benjamin: una introducción*, Quadrata, Buenos Aires, 2009, p.29 y ss.

injusticia y, a la vez, de la humanidad y la posibilidad de justicia.

El acudir a la fotografía es un recurso característico de la construcción de relatos referidos a la propia memoria¹⁴ pero también es una reacción contra la superficialidad deshistorizante del tiempo en que surgen estos trabajos¹⁵. El tiempo de la fotografía no es el del instante cristalizado en imagen, sino un tiempo de fluctuación y diferencia. Barthes, de quien se suele citar el “esto ha sido” (realidad y pasado), como noema de la fotografía, introduce la expresión “lo Intratable” vinculada a la idea de diferencia, al fluir del tiempo en imagen. Expresión que desde su etimología –*interfuit*– sugiere que lo que vemos “se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido *inmediatamente separado*; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo *diferido*¹⁶ ya”¹⁷. La imagen presente y a la vez diferida en el momento de su construcción: el referente es separado, en tanto representado es puesto en otro lugar. La imagen que es presencia y, a la vez, ausencia del referente. Se trata, a la vez de un diferir en el tiempo: detención en un momento del tiempo que deberá ser necesariamente actualizado mediante la lectura de la fotografía desde múltiples momentos no sucedidos.

Estas fotografías actúan como una suerte de paliativo contra la fugacidad y la desmemoria en un momento en el que la superficialidad y el borramiento no sólo son un efecto colateral de las políticas neoliberales sino parte de las propias políticas de Estado. Bastaría pensar en las *Leyes del Indulto* como prácticas propias de lo que Ricoeur llama “olvido impuesto”, una forma de negación institucional de la memoria que linda con la amnesia y afecta a las raíces de lo político al convertir el perdón en su simulación¹⁸; pero podremos pensar en otros borramientos como el del trabajo –abordado por Dani Yako¹⁹– o la falta de investigación del atentado a la AMIA –trabajado por Marcelo Brodsky en *Nexo* (2001) y Santiago Porter en *La ausencia* (2001-2004)–, o el largo proceso de desmalvinización²⁰. En una Argentina de la desmemoria, estos ensayos fotográficos donde la huella insiste en la persistencia de la memoria, pueden entenderse

¹⁴Esta afirmación no es excluyente, cabe como ejemplo el trabajo de memoria del pintor Carlos Alonso.

¹⁵Cfr. Richard, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 88.

¹⁶El subrayado es nuestro.

¹⁷Barthes, R. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p.121

¹⁸Ricoeur, P. *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 578 y ss.

¹⁹Yako, D. *Extinción: Últimas imágenes del trabajo en la Argentina*, Norma, Buenos Aires, 2001.

²⁰En 1993 Juan Travnik comienza un proyecto sobre los veteranos de Malvinas que concluye en 2007. Sus ejes son la restitución de la identidad y explorar en las huellas que Malvinas habría dejado en los rostros de los veteranos. “Juan Travnik: los rostros del espanto”, entrevista, en: <http://losimpares.wordpress.com/2008/10/31/juan-travnik-los-rostros-del-espanto/>

como un modo de resistencia y de lucha activa tanto a nivel del rescate de las huellas como de construcción de un sistema de valores que posibiliten la memoria²¹.

Fotografías como ensayo y ejercicios de memoria

Los que podemos llamar *fotógrafos de la memoria*²² emprenden sus ensayos fotográficos bajo el signo de una investigación entendida como proyecto. Estos ensayos se enfocan sobre un determinado sector de la sociedad, un espacio determinado o historias individuales –que son parte de historias colectivas y que incluyen la propia historia del fotógrafo–, dentro del marco del *campo*²³ tanto en sentido restringido como amplio: el marco del terrorismo de Estado durante la última Dictadura argentina o el de nuestra sociedad actual como campo, refiriendo a las condiciones que remiten a la convivencia en una sociedad que no solo excluye sino destituye de humanidad. En algunos casos se trabaja desde una perspectiva antropológica o sociológica y en otros se ingresa en una investigación que involucra las subjetividades. Tanto la concepción del arte como investigación como la relación que se propone entre arte y sociedad importarían continuidades entre la práctica de estos fotógrafos y *Tucumán Arde* (1968). Se trata de investigaciones que no sólo buscan dar a conocer una problemática social sino transformarla. Investigaciones abiertas donde aún luego de exponerse los resultados al público se producen modificaciones.

El volver a las mismas obras y reordenarlas, o incluir fotografías de una muestra en otra, el reponer la muestra, tiene que ver con operaciones de memoria: retomar los propios trabajos es trabajar la posibilidad de construir memoria indicando esos momentos en los que hay que detenerse, volver, colocar en otro orden, desechar alguno y retomarlo luego. Ticio Escobar²⁴ para caracterizar a estas operaciones expresa que no se trata sólo de una reflexión sobre la memoria sino de un acto de memoria.

Con respecto al espacio de circulación, se exponen mediante muestras itinerantes en distintos espacios de memoria pero el ámbito de mayor circulación es otro: a través de las fotogalerías virtuales, videos que formaron parte de la obras o reseñando el proceso

²¹Según Halbwachs no sólo es necesario la conservación o rescate de materiales que posibiliten la memoria sino la construcción de un sistema de valores que permita la traducción del sentido de los mismos. Halbwachs, M. *Los marcos sociales de la memoria*, Anthropos, Barcelona, 2004, pp. 336 y 390.

²²Entre ellos: Res, Travnik, Brodsky, Pantoja, Zout, Quieto, Germano, Adriana Lestido, Dani Yako, Paula Luttringer, Inés Ulanovsky, Clara Rosson, Mariano Acosta, Pablo Lasansky.

²³Hablamos de “campo” desde la perspectiva agambeniana.

²⁴Ticio Escobar analiza estas operaciones de recurrencia en el artista Osvaldo Salerno, en lo que llama un trabajo obsesivo sobre la memoria. Escobar, T. “Memoria insumisa”, en Jelin, E. y Longoni, A. (comp.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, Madrid, 2005, pp. 3-25.

que fueron subidos a Internet o por la circulación de presentaciones de diapositivas realizadas por productores no profesionales, colocándolas en comunidades de videos o presentaciones de diapositivas (youtube, google videos, slideshare, etc.) las cuales a su vez son posteadas en blogs, facebook o circulan vía e-mail. Los artistas propusieron su obra y una vez en la web el público ha hecho uso de ellas poniéndolas en circulación en comunidades abiertas a la observación y los comentarios.

Entre estos ensayos fotográficos optamos por considerar los realizados por Helen Zout. Helen Zout es una fotógrafa caracarañense radicada en la Plata donde cursó estudios de Pintura y Antropología Cultural. Comenzó a estudiar fotografía, según expresa, como un modo de poder hablar cuando debió permanecer oculta durante los años del Proceso. Su fotografía tiene un fuerte componente político tanto por el modo de concebir a la obra, la problemática y los mecanismos utilizados en la representación, como por los efectos de significación que producen, atreviéndonos a decir que mueve a estas fotografías la intención de producir una rearticulación política y estética de la mirada.

Zout concibe a su trabajo como la producción de *ensayos*²⁵ en los que profundiza en un tema mediante trabajo de archivo, entrevistas a las madres de los niños enfermos, a los familiares de desaparecidos, a ex detenidos desaparecidos, recorriendo lugares que fueron usados como CCDTyE o donde se encontraron cuerpos de desaparecidos.

No sólo se trata de ensayos sino también, tomando una expresión de Paul Ricoeur²⁶, de *ejercicios de memoria* en alusión a prácticas de conservación o reconstrucción de la memoria mediante fotografías, atendiendo a la intencionalidad, a la dimensión activa por parte del sujeto en el acto de construcción de la memoria.

Estos ensayos y ejercicios de memoria intentan dar cuenta de la invisibilización propia de la des-existencia a la vez que se proponen hacer visible lo invisible, afirmándose, esta tarea, en el valor de la conservación de las huellas. Zout explicita en varios reportajes que gran parte de su trabajo se propuso la búsqueda de las marcas que las personas desaparecidas dejaron en los sobrevivientes, en sus familiares y en los lugares en los que ocurrieron sus secuestros²⁷. La problemática de la huella toma varios sentidos: a) la fotografía-testimonio que permite sacar a luz y recomponer la cadena rota de la historia, que es la hipótesis de trabajo en *Imágenes robadas...*, b) la fotografía

²⁵Bajo, R. "Helen Zout, retratando el dolor", entrevista, Alianza Francesa, Cochabamba, Bolivia, 8 de julio de 2007

²⁶Ricoeur, *La memoria...*

²⁷Cfr. Domínguez, N. "Imágenes que no callan", Entrevista, Swissinfo, Buenos Aires, 10/3/2006. Disponible en: http://www.swissinfo.ch/spa/portada/Imagenes_que_no_callan.html

como huella de las políticas de des-existencia: la fotografía dando cuenta de las desapariciones, de la exclusión, de las marcas en los excluidos y víctimas, huella de la ausencia, c) pero también dando cuenta de las acciones contra la exclusión (las mamás y abuelas adoptivas de niños enfermos, las enfermeras cuidándolos, los familiares cuidando o abrazando a enfermos psiquiátricos) y contra el borramiento (pericias para detectar restos óseos, lugares que fueron centros de CCDTyE, el trabajo del EAAF). No se trata sólo de fotografiar las huellas sino de una tarea de búsqueda que tiene tintes arqueológicos.

Con respecto a los problemas abordados en estos ensayos, habría dos líneas de investigación. En una de ellas, vinculada a la posibilidad de hacer visible al otro en tanto sujeto destituido de su calidad de humano, Zout investiga acerca de problemáticas sociales vinculadas a la desexistencia, a la invisibilización. Sobre ello ha realizado relevamientos de grupos de inmigrantes e indígenas en Misiones (1986-1987); pacientes de Hospitales neuropsiquiátricos (1989-1990); Niños enfermos de SIDA (1989-2000). En *Invisibles* (2009) enfoca la vida de los niños en situación de calle y los prejuicios de los organismos estatales ante mujeres que son juzgadas sin tener en cuenta una historia signada por la violencia de género.

La otra línea de investigación, en la que trabaja desde 1999, es acerca del período de la última Dictadura Militar en Argentina y sus consecuencias. Entre estos trabajos se incluyen: *Huellas de Desapariciones durante la última dictadura militar en Argentina 1976-1983* (2002), *El agua como tumba* (2004), *Imágenes robadas, imágenes recuperadas* y *Descubrimientos* (2008), *Desapariciones* (2011).

Estas dos problemáticas se cruzan y se unen a su propia historia: la elección que había hecho con respecto a su carrera antes de la Dictadura y el corte que produjo la Dictadura en su vida y en la de los argentinos. Se cruzan pues si bien los trabajos parecieran responder a objetivos diferentes el punto de articulación es la realidad representada: las formas de convivencia política entendida bajo los términos de la biopolítica²⁸, donde el habitante del campo es despojado de su condición de individuo social y condenado a una vida meramente vegetativa²⁹. En la concepción agambeniana no se restringe la

²⁸Con respecto a la comprensión de la convivencia en nuestro país bajo la condición de la expresión extrema de las biopolíticas, refiero a Pilar Calveiro y a Estela Schindel. Calveiro, P. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue, Buenos Aires, 2004; Schindel, E. "Desaparición y sociedad" (tesis doctoral), Berlín, 2004. Disponible en: <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/5/index.html>

²⁹Cfr. Agamben, G. "¿Qué es un campo?" Revista Sibila, enero de 1995. En: <http://www.elcultural.com/eva/literarias/agamben/portada1.html>

categoría de “campo” al campo de concentración en sentido estricto. Son campos los espacios en los cuales el ordenamiento normal se suspende de hecho y donde la vida vegetativa y la vida política entran en un zona de absoluta indeterminación. Nos encontraríamos con la condición de *nuda vida* en situaciones donde las condiciones de convivencia social llevan que un sujeto o un conjunto de sujetos queden reducidos a la condición de des-existent: sujetos destituidos de la ciudadanía, del lenguaje y privados de la mirada del otro. Con esto no se homologa la situación del desaparecido, el inmigrante y el enfermo de SIDA, pero se afirma que su condición frente al conjunto de la sociedad y su inclusión en ella es a través de *exclusión inclusiva*³⁰: un conjunto de sujetos incluidos en la sociedad mediante su exclusión, tornándose invisibles para el conjunto, desapareciendo.

Helen Zout decide trabajar con los des-existent para proponernos una presentación enfática pero aún así mediada de las huellas de las políticas de borramiento; decisión estética que importa lucha política por la reinstauración de la vida donde el *campo* quiso/quiere instaurar la no-vida.

Opacidad, compromiso y memoria

Nos encontramos con fotografías que se alejan de la exposición pornográfica procediendo, en cambio, mediante mecanismos de mediación que protegen quien es fotografiado. Zout recubre a los fotografiados con máscaras y telas, utiliza el desenfoque o una velocidad muy baja que desacelera el tiempo –justamente porque es el tiempo de la no inmediatez el que habita las imágenes–. En algunos casos, sus imágenes muestran la violencia en forma descarnada: en *Imágenes robadas...* y en algunas fotografías de la serie *Desapariciones* se reproducen fotos de archivos de la represión: un auto con cadáveres incinerados, una firma sobre un documento ensangrentado, fotos de un saqueo... Pero aún cuando la fotografía esté detrás de la cámara –fotografiando un documento– lo que nos presenta es una construcción que corresponde a otra mirada: su mirada de otra mirada. Son fotos que proceden de archivos de represores donde reconocemos al represor como el observador de la escena. Se trata de imágenes donde más que representar se presentan documentos que testimonian la política represiva. De todos modos el tiempo se hizo cargo de introducir opacidades y veladuras.

La mayoría de las veces intuimos o más bien sabemos qué es eso que se nos ofrece a la

³⁰Ver Agamben *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998; *Estado de excepción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

mirada y aún así es difícil ver. Entonces, los mismos mecanismos que velan y que en la mayoría de los casos protegen al fotografiado, también protegen al observador de entablar una relación con la imagen que imposibilite su participación. Nos encontramos con imágenes que mediatizan la violencia dejando aspectos ilegibles u oscuros donde la mirada debe detenerse y volver una y otra vez para poder ver, produciéndose lo que Nelly Richard llama un “mirar insatisfecho”³¹. En el análisis de Richard, como en el de Barthes³² son esos procedimientos que opacan la visibilidad los que posibilitan la lectura crítica.

Estas imágenes se oponen al descompromiso y la desmemorización que produce la saturación de *imágenes del horror*³³. El descompromiso desvincularía tanto a las imágenes de la construcción de memoria como de la compresión y procedería tanto de la posibilidad de que se produjera una relación empática frente a la situación de horror – el goce del horror– como de la imposibilidad de que la imagen tenga algo más que decir que lo que se muestra. La perfecta legibilidad forzaría a la aceptación más que a la acción, ya que al no implicar al lector de la imagen no permitiría la activación del proceso de significación. Barthes considera que las imágenes que intentan representar el horror desde la pura analogía y legibilidad funcionarían a modo de recordatorio de aquello de los que nos hemos librado. Se trataría de una suerte de efecto paliativo a partir del contraste entre el mal ajeno resguardado en la fotografía –lo otro diferente– y el propio, y entonces la ilusión de quedar afuera, libre de contaminarse con la realidad representada en la fotografía. Serían las opacidades quienes obligan al intérprete a tomar una postura crítica y complementar lo visto desde su propia experiencia de la historia.

En estas fotografías, nos encontramos más bien frente modos de producción de imagen que dislocan, que rearticulan política y estéticamente la mirada impulsando una relación con las imágenes del pasado en términos de problematización e intensidad, desde una mirada a la cual se propone que actúe como descifradora y enjuiciadora³⁴; frente a modos de construcción de imagen que se adentran en los recovecos que protegen esos restos³⁵ opacos de la memoria.

³¹Richard, *Fracturas...*, p. 104.

³²Referido en Starus, D. “Un mar de penas no es un proscenio: acerca de los proyectos sobre Ruanda de Alfredo Jaar”, 2001, en http://www.arqchile.cl/alfredo_jaar.htm

³³Problema que tratan, entre otros, Barthes en *La torre Eiffel*, Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, Agamben en *Infancia e historia*.

³⁴En estos términos propone Richard lo que debiera ser un arte crítico. Cfr. *Fracturas...*, p. 88.

³⁵Nelly Richard utiliza el término residuos y no restos. El término restos nos parece más apropiado y remitimos a la definición de Agamben para quien el *resto* no indica sólo una parte del todo, lo que queda

Desocultar ocultando

Ni en las fotografías de pacientes psiquiátricos ni en la de niños y padres enfermos de SIDA podemos identificar a los fotografiados. No hay nombres y muchas veces tampoco rostros. Niños y padres nos miran detrás de máscaras, tules o manteles; nos ven sin que podamos verlos. Los enfermos psiquiátricos a veces se dan vueltas, se cubren la cara o tienen los ojos cerrados. Otros nos miran fijamente a los ojos pero son fotos desenfocadas o con exposiciones de una velocidad muy baja. Similares recursos se utilizan en las fotos de ex detenidos-desaparecidos y de familiares de desaparecidos. La diferencia es que en las fotos de víctimas del terrorismo de Estado, salvo contados casos, se incluyen relatos referidos a la identidad de los fotografiados.

En ambos casos la representación se realiza en el límite, así vemos a Jorge Julio López apretando con fuerza los ojos, impidiéndonos ingresar más allá de su expresión. También nos excluyen la mirada sin mirada de un joven muerto no identificado, o el rostro de una enferma psiquiátrica cubierto por sus manos o las máscaras y velos de niños y padres con SIDA. Cuando el cuerpo del retratado aparece como objeto del borramiento el velo protege de la mirada obscena y marca el límite de nuestra mirada. No es un mecanismo exclusivo de esta fotógrafa, también lo utilizan Brodsky, Julio Pantoja y Lucila Quieto en algunos de sus retratos.

Son miradas que se clavan en las nuestras pero a las que no podemos ver. Más que frente a una máscara que oculta y revela nos hallaríamos frente a un yelmo en el sentido derridiano³⁶. Se nos pide mirar pero se nos muestra no podemos hacerlo de manera plena.

A primera vista serían fotos que dan cuenta del borramiento y la imposibilidad de la mirada. Sin embargo vemos: vemos las máscaras, las no-miradas, vemos el límite.

Un desaparecido, todos los desaparecidos

En los primeros ensayos de Zout en torno a la desaparición de personas, donde la representación está vinculada a la reconstrucción de la memoria colectiva con un carácter de restitución genérica, la representación de la desaparición y del desaparecido se realiza mediante mecanismos similares: mostrando en apariencia la eficacia de las

de un proceso de selección y segregación sino las fracturas, las cesuras. Cfr. Agamben *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, Valencia, pp. 170-171.

³⁶Derrida, J. *Espectros de Marx*, Trotta, Madrid, 1995, p. 22.

políticas del campo. Se hacen presentes el anonimato, la pérdida de identidades. *El agua como tumba*, desoculta la desaparición y los vuelos de la muerte. Hay un colectivo *desaparecidos* donde los mecanismos de producción de la imagen hacen presente el borramiento de las identidades: se acicatea a la mirada desde los textos paraicónicos promoviendo una mirada inquisidora o se intervienen fotografías para instalar al desaparecido como una presencia casi indistinguible en el lugar de la desaparición. El agua parece mostrarnos un cadáver flotando pero son las palabras que acompañan a la fotografía las que definen nuestro modo de mirar. En otras fotos son figuras blancas casi imperceptibles hasta que las vemos y a partir de allí se multiplican y no podemos dejar de ver. En otra, son unos ojos que miran a lo lejos, superpuestos a la silueta de una figura humana en el agua; unos ojos que miran y nos hacen ver la sombra de una figura humana. Es el juego de espejos que hace fluir la mirada y el tiempo. En todos los casos están ausentes las marcas que posibiliten la individualización de un desaparecido concreto. Son los desaparecidos semiborrados y aún así presentes como marcas en el paisaje, es la mirada de un familiar y la nuestra, y es la desaparición bajo la modalidad de los vuelos de la muerte.

En la serie *Sueños inconclusos*, en *Desapariciones*, y en *Imágenes robadas, imágenes recuperadas* donde presenta una selección de fotografías del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense (DIPBA), las imágenes funcionan de modo diferente: si bien la fotografía señala las huellas de la desaparición indicando los efectos del campo, también trae a la presencia la identidad de los desaparecidos y de los ex detenidos-desaparecidos.

Las fotografías de la DIPBA explicitan, visibilizan las prácticas de persecución y señalamiento de quienes serían sus víctimas. Fotografías de marchas, actos, reuniones con marcas sobre las personas. También se incluyen fotos personales que fueron robadas en los allanamientos y secuestros, un mapa de las personas a secuestrar y fotos que tomaron los represores. La exposición de las imágenes pervierte la noción de deshistorización que habita el sentido de desaparecido en la concepción de los gestores del terrorismo de Estado: no son desexistentes, hay evidencias de las prácticas de la desaparición, de los responsables pero también de las existencias concretas, de la vida cotidiana y política de las víctimas. Se restituye un fragmento de la historia colectiva, pero también de la historia concreta. El sentido es de restitución no sólo del colectivo *desaparecidos* sino, también, de la identidad de los desaparecidos. Restitución en el doble sentido de restituir las fotografías robadas y de restituir en la memoria y en la

historia.

Zout expresa que desde el objetivo de recomponer un cuerpo ausente, el de los desaparecidos, a través de las huellas dejadas en los presentes y en los lugares donde ocurrieron los hechos, pasa a trabajar con las identidades individuales, a investigar por las subjetividades y la vivencia particular de la experiencia del campo. En *Sueños inconclusos*, donde trabaja con las experiencias de Julio López, Nilda Eloy, Chicha Mariani, se propone que los desaparecidos no sólo sean recordados por la desaparición³⁷.

A diferencia de otros fotógrafos de la memoria, Zout no incluye fotos de los desaparecidos en las propias fotos³⁸. La fotógrafa platense presenta una foto de archivo o fotos que tomó de los familiares del desaparecido (donde siempre se desdibuja la identidad), o fotografía restos o huellas del desaparecido o la desaparición. No hay representación del desaparecido mediante el recurso analógico. Quien expone las marcas de la desaparición y es portador de la identidad del desaparecido es el familiar. Los ex detenidos también exponen las marcas del borramiento. En *Desapariciones* el cuerpo borrado de la víctima de la dictadura se expone a través del cuerpo semiborrado de un familiar –vuelto de espaldas, movido, desenfocado–. Tampoco los ex detenidos se muestran con nitidez o podemos ver detalles o fragmentos de sus cuerpos. Es el tiempo que desenfoca y borra pero también la imposibilidad de la imagen completa de la víctima o quizá más aún, la asunción de la imposibilidad de representar la desaparición como verdad plena, de que algunas verdades sólo pueden expresarse como desgarró, jirones de lo real, fragmentos de velo roto³⁹.

La fotografía indica al desaparecido a través de otros que dan testimonio por él. Lo más cercano a su presencia analógica es cuando se muestran restos: sangre, huesos. En ese caso se hace presente el responsable de la desaparición: las huellas indican al desaparecedor –marcas en un mapa, marcas en una fotografía, no sólo es una mancha de sangre en un expediente del a policía del año 76 sino que se enfoca el detalle de una firma sobre una mancha de sangre, no sólo es un cráneo sino la exposición del orificio que dejó en él el impacto de una bala–, o a los responsables de su restitución –peritos, médicos del EAAF-, o ambos.

La lectura de lo que sucede en la imagen se hace posible a través de un juego entre

³⁷«Las huellas que la dictadura dejó en López» Entrevista, Página12, 15 de oct. de 2006.

³⁸De diferentes maneras lo hacen Pantoja, Quieto, Brodsky, Germano, Acosta, Nívoli, Ulanovski.

³⁹Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 241 y ss.

imagen, elementos paraicónicos⁴⁰ y saberes laterales⁴¹. En todos los casos se trata de una serie de operaciones complejas que nos llevan a volver una y otra vez a la imagen para intentar ver.

Entre estas fotos semiborradas, movidas, una especialmente parece indicar la *presencia* del campo: la posibilidad de que cualquier cosa puede pasar. Impresiona –sorprende y marca– el retrato de Julio López desapareciendo en imagen, borrándose antes de su segunda desaparición. Como en los “juegos a morir” de Brodsky parecen imágenes premonitorias, una suerte de fotos a futuro. Cuando Zout fotografió a Julio López lo que produjo fueron fotografías de un ex detenido-desaparecido, de las huellas del pasado en el presente. Veíamos a Julio López exponiendo las huellas de la experiencia del campo en su cuerpo. Una fotografía donde tenemos la ilusión de que se nos muestra desnudo, pero no: la imagen está fuera de foco y López aprieta sus ojos señalándonos el límite de nuestra mirada. En otra nos mira pero la imagen aparece movida. Queremos ver, pero sabemos que no podemos.

Hoy hay algo más que extrañamente nos recuerda a una fotografía que presenta Barthes en *La cámara lúcida*, aquella tomada por Alexander Gardner donde nos pone frente a un condenado a muerte indicando: “esto va a suceder, esto sucedió”. Una suerte de fotografía sin tiempos que nos permite leer que el campo sigue funcionando.

Otro trabajo donde Zout recupera identidades es la serie donde trabaja sobre la memoria acerca del asesinato de Diana Teruggi y la apropiación de Clara Anahí, donde, a la vez, se indica la apropiación de bebés, la desaparición y el asesinato. Son imágenes que se vinculan a los afectos y que remiten a la existencia concreta de quienes desaparecieron: se fotografían los juguetes que guarda María Isabel Chorobik para su nieta, una caja donde guarda los cuadernos de su hijo, mensajes de amor de su hijo desaparecido a su esposa. No es el retrato de una de las abuelas, es su vivencia particular de la experiencia del campo.

Restitución de la existencia en imágenes.

Los diferentes mecanismos que describimos nos permiten afirmar que estas imágenes funcionan como formas de lucha contra el campo. Estos mecanismos se vincularían por

⁴⁰El título de la fotografía que generalmente es extenso y descriptivo, o, por el contrario, ambiguo, reducido a unas iniciales.

⁴¹Nos referimos a los saberes que el sujeto que interpreta tiene acerca del referente de las fotos y lo que Jean-Marie Schaeffer llama saber de *arché*, los saberes acerca de los mecanismos propios de la fotografía. Schaeffer, *La imagen precaria*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 11.

una parte: a) a la construcción de las condiciones para que la memoria sea posible, los marcos sociales de la memoria en términos de Halbwachs; construcción que implica desocultar lo oculto dando existencia concreta en la historia a lo que se quiso/quiere des-existencia y la construcción de un sistema de valores que posibiliten la memoria y, por otra, b) a lo que llamaremos la cualificación del mapa del territorio que habitamos.

En la vida estamos vinculados con otros en un espacio y un tiempo –el hoy, la contemporaneidad– a partir de relaciones fundadas en marcos sociales que se constituyen a partir de la articulación con un pasado. Desde este punto de vista lo que pareciera producción de imágenes desde experiencias particulares, como las de Chicha Mariani, Julio López, Víctor Basterra o Cristina Gioglio, se torna experiencia social, en tanto tales experiencias particulares se articulan con cuestiones sociales, pero también porque posibilitan la construcción de historicidad. Ahora bien, los ejercicios de memoria sólo son posibles en la medida que desde el pasado otras personas conserven elementos para posibilitar la *reconstrucción*⁴², como sucede con las fotografías halladas en los archivos de la DIPBA, pero también el sistema de valores que traducen el sentido de los mismos⁴³ y sin lo cuales tales fotografías serían ilegibles.

La propuesta de Zout involucraría la recuperación e inclusión de los elementos y valores que posibilitan la memoria, evidenciando una lucha desde el campo simbólico a favor de la memoria. Sin embargo, algunos ejercicios de Zout parecieran fotografías del campo en funcionamiento dando cuenta de la efectividad del campo, del éxito de las prácticas de borramiento (las fotografías de Julio López, las de los niños con SIDA o de los enfermos psiquiátricos). Si penetramos en el sentido de estos ejercicios nos encontramos con imágenes-umbral que, a la vez que dan cuenta del funcionamiento del campo, de los alcances del borramiento, también lo hacen de los espacios de resistencia: de la posibilidad de hacer visible lo que no se ve y de que se puede narrar.

Describimos una imagen donde lo que está en juego es la convocatoria a reconocer las huellas y a quienes luchan por hacerlas visibles. Es la imagen de un médico forense trabajando con restos de desaparecidos. En el centro de la imagen la cabeza iluminada y los lentes nos obligan a mirar esos ojos que nos miran. El médico apoya sus brazos sobre la mesa y mira a la cámara –nos mira– interpelándonos. El contraste y las formas esféricas de la cabeza del médico y el cráneo nos llevan de la lámpara al médico y a los restos, a la vez que el juego de luces y sombras lleva de una a otra forma, de uno a otro

⁴²Halbwachs, *Los marcos sociales...*, p. 336

⁴³Halbwachs, *Los marcos sociales...*, p. 390.

tiempo: al pasado y a la imagen, al pasado y a nuestro presente que por el juego de espejos se ingresa en el espacio de representación. Algunas fotos de enfermos psiquiátricos funcionan del mismo modo: una mujer que abraza a otra que está vuelta de espaldas, clava sus ojos en los nuestros, otra mira a la cámara –nos mira– recostada al sol mientras que el resto de las personas están desenfocadas. Si las fotografías nos incluyen excluyéndonos cuando se representan la “efectividad” del borramiento, otras nos incluyen desde la mirada y es en aquellas donde hay acciones que de algún modo actúan contra la deshumanización. Son fotografías que se acercan a lo documental sin serlo. No creemos que se trate de una poética que objetualice la alteridad para hacerla fácilmente consumible: hay exposición con crudeza del drama del otro pero no una estetización que lo atenúe mercantilizando la imagen. Más bien hay mecanismos de mediación funcionales a la construcción de una mirada crítica. El fotografiado no es sorprendido por el fotógrafo. El fotógrafo no se oculta ni se confunde con el fotografiado, se evidencia la alteridad y la diferencia. Un mecanismo que según la fotógrafa estaría orientado a incluir la dimensión temporal en las fotos vendría a señalar esta distinción. Más allá que la fotógrafa explícita que intenta retratar el tiempo, el movimiento da cuenta de la trepidación de la cámara, del temblor del cuerpo del fotógrafo ante la escena dejando sus huellas en la imagen. Un modo de poner el cuerpo en imagen en el cuerpo del otro. El fotógrafo mira, marca, hace presente el cuerpo del otro pero también el propio. Restituye la presencia del otro en la historia y la propia presencia frente al otro y frente al pasado.

Un territorio humanizado

Estas fotos borrosas y ambiguas, paradójicamente indican y hacen visibles lugares, personas, situaciones no visibles. El sentido cartográfico no sería ajeno a estos ensayos en tanto las huellas del borramiento se tornan marcas que redefinen la percepción y el recorrido posible por el espacio, la construcción de un territorio⁴⁴ habitable donde la memoria es posible, un espacio humanizado donde el Otro borrado o marginado se hace presente.

⁴⁴A la idea estática de lugar, Ludmila Da Silva Catela opone la noción de “territorio que se refiere a las relaciones o al proceso de articulación entre los diversos espacios marcados y las prácticas de todos aquellos que se involucran en el trabajo de producción de memorias sobre la represión; resalta los vínculos, la jerarquía y la reproducción de un tejido de espacios que potencialmente puede ser representado por un mapa”. Para esta autora, las propiedades metafóricas del territorio nos llevan a asociarlo a conceptos que creemos productivos a la hora de pensar en la construcción de memoria: conquista, variedad de criterios de demarcación, de disputas, de legitimidades, derechos. Da Silva Catela, L. “Las marcas materiales del recuerdo”, en <http://www.me.gov.ar/monitor/nro6/dossier8.htm>.

En referencia a una experiencia diferente, pero igualmente vinculada a hacer visible lo invisible desde un sentido cartográfico, Horacio Banega⁴⁵ hace una distinción que nos abre líneas de interpretación para abordar las fotografías de Helen Zout. Este filósofo distingue entre *mapas cualificados* y *sin cualificar*. El mapa del campo es un mapa del borramiento, un mapa de la deshumanización. En un *mapa sin cualificar* percibimos un objeto abstracto, la ciudad o espacio que se pretende representar en su generalidad. Un mapa sin cualificar nos mostraría, un espacio deshumanizado, sin espesor, sin historia, sin conflictos, sin diferencias. Un *mapa cualificado* se torna objeto concreto en tanto las líneas de colores, el nombre de los agentes sociales sobre las calles, el recorte de un determinado sector de la ciudad, ayudan a modificar nuestra percepción del territorio representado y, por consiguiente, modifican nuestra percepción hasta lograr que percibamos *otro* objeto. El efecto sería una *redescripción* en los términos de lo que debería producir un objeto artístico, esto es, producir un efecto de extrañamiento en la recepción del espectador en tanto lo familiar se desfamiliariza y se produce otra percepción⁴⁶. En este caso tal *redescripción* operaría sobre el paisaje percibido y entonces sobre el territorio, otorgando un espesor que devuelve la dimensión temporal a ciertos lugares vinculados al terrorismo del estado pero también sobre el espacio deshumanizado que tiende a invisibilizar lo que se percibe como diferencia. Los ensayos fotográficos de Zout si bien no diseñan mapas incluyen operaciones orientadas a la cualificación de nuestras representaciones del espacio cotidiano posibilitando la visibilidad de lugares, personas y situaciones que en el pasado o el presente han sido o son invisibilizadas. El tránsito por esos lugares permitiría establecer un vínculo con estas personas y generaciones borradas de las cartografías deshumanizadas. Se produciría la inscripción en un nuevo mapa de sitios donde se habilita una articulación en los términos de un *tiempo social* según la concepción de Husserl, en tanto nivel de la experiencia que alude a la relación que tenemos con las generaciones anteriores y futuras y a los aspectos de sincronización social⁴⁷. De este modo los ensayos funcionarían como cartografías que redimensionan el espacio geográfico y social, donde las fotografías se constituyen en indicadores de un espacio subjetivo o de experiencia.

⁴⁵Horacio Banega interpreta los significados y efectos de las prácticas de la memoria que se realizaron durante una marcha en conmemoración del 25 aniversario del golpe de estado del 76. Concretamente la construcción de “mapas” donde se señalan lugares habitados por los genocidas. Cf. Banega, H. “La memoria como fenómeno corporal”, en Macón, C. (coord.) *Trabajos de la memoria: Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Ladosur, Buenos Aires, 2006.

⁴⁶Banega, *La memoria...*, p. 42.

⁴⁷Banega, *La memoria...*, p.38.

En ciertas zonas la experiencia se articula temporal y socialmente⁴⁸ posibilitando la relación con el mundo de los antecesores y el de los sucesores, pero también con el mundo contemporáneo. Dicho de otro modo, se instaura la posibilidad de la continuidad histórica y las condiciones de la convivencia social.

No estamos hablando de una transformación del espacio. Acordamos en que el mapa no es el territorio sino su representación. Lo que señalamos es que el señalamiento de las huellas si bien no transforma el espacio sí lo hace con la percepción que el sujeto tiene de él y con la experiencia del sujeto en el espacio.

Cuando la fotografía indica lugares, explicitando qué ocurrió allí nos instala desde la mirada en esos lugares (en el sótano de la ESMA, dentro de uno de los aviones usados en los vuelos de la muerte, nos hace ver por una ventanilla donde lo que pudiera ser simples manchas se tornan huellas de las desapariciones, nos hace estar frente al Río de la Plata viendo como caen cuerpos al río). Esos espacios actúan como puntos de anclaje para la construcción de ejercicios de memoria, donde se instaura lo histórico. El territorio se torna en presente habitado por las huellas del pasado.

Pero hay otro sentido en el cual el territorio se resignifica. En las fotografías de los archivos de la DIPBA es explícita la alusión a las territorializaciones de las políticas concentracionarias, así en el mapa de las personas “a desaparecer” o las fotografías de reuniones o marchas. En ellas se evidencia la normalización, la clasificación. Frente a ello Zout recompone un espacio con marcaciones no numéricas, no cuantificables. Se incluyen seres humanos o indicaciones de miradas humanas donde no las había, nombres y relatos que refieren a subjetividades.

No difiere demasiado el sentido del ensayo sobre los niños con SIDA o de los enfermos de un hospital psiquiátrico: visibilizar lo invisibilizado para que se habite de otro modo la ciudad⁴⁹. En un caso es la visibilidad de la temporalidad en el espacio habitado, en ambos, la visibilidad de los seres destituidos de humanidad: desaparecidos o invisibilizados. Junto a la dimensión temporal se incluye una dimensión social. Las imágenes señalan lo que no se quiere ver o lo que por efectos de las políticas del campo no se puede ver o recordar. En ambos casos se opera sobre las concepciones de una cartografía que homogeneiza temporal y socialmente para modificarla. En otros

⁴⁸Schütz y Luckmann *cit in* Banega, *La memoria...*, p.38.

⁴⁹En una nota periodística expresa: “Mi primera sensación y quizá la que me movilizó, fue que a 20 cuadras del centro de la ciudad y detrás de esos muros, estaba sucediendo algo terrible, de lo cual la gente nunca se enteraría”. En Iglesias, L. “Helen Zout. El grito de las imágenes”. Entrevista, revista Etcétera, México, 2005. En: <http://losimpares.wordpress.com/2008/08/11/helen-zout-el-grito-de-las-imagenes/>

términos, se trata de operaciones que resignifican el territorio reinstalando en él una percepción humanizada.

Esas imágenes producirían no un cambio a nivel intelectual sino lo que Banega llama un saber práctico de índole corporal ya que se produce un cambio en un sistema de creencias, en el sistema del *habitus* entendido como disposiciones corporales. No es el saber acerca de un lugar sino la experiencia de transitar la que se modifica. La modificación de la percepción del espacio vivido transforma la manera de habitarlo.

Insistimos en el sentido cartográfico pues no es el referente histórico de la fotografía el que convierte al espacio en territorio donde la memoria se hace posible sino una serie de operaciones simbólicas en torno a él. Son los ritos de madres y familiares, son las operaciones simbólicas de los fotógrafos los que han constituido al río en tumba. El lugar de la desaparición se torna lugar de los intentos de desaparición⁵⁰.

Creemos que estos modos de construcción de imagen dan cuenta de una operación semántica: a partir de resignificar el territorio, se resignifica el significado del significante *desaparición* que fuera funcional al terrorismo de estado (el de la conocida definición de Jorge R. Videla).

Si los genocidas convirtieron al agua en el lugar de la desaparición, simbólicamente la fotografía intenta devolver humanidad al espacio constituir al río en lugar de memoria. Lo que fuera lugar de la conversión del detenido en no-vivo-no-muerto sin posibilidad – aparente– de reversión, se trastoca en tumba. El desaparecido no es no-vivo-no-muerto, fue asesinado y hay responsables: las fotos señalan a las fuerzas armadas en el acto del asesinato y desaparición de los cuerpos –en más de una fotografía se nos dan ver aviones tirando a cuerpos al Río del la Plata– o las huellas de ese acto –cabellos y sangre en los aviones, o en legajos de represores–.

Estas operaciones de resignificación serían parte de la propuesta de otras fotografías de Zout como las de los ex CCDTyE El Vesubio y pozo de Arana o del parque Pereyra Iraola.

*

Mirar fotografías es mirar miradas, posicionamientos frente a mundo que dejan huella en la imagen. Hay miradas como las de los fotógrafos de la memoria que trabajan sobre una materia tan fugaz a la cámara que requiere de estrategias que activen miradas en

⁵⁰Otros fotógrafos como Marcelo Brodsky han trabajado acerca del río como lugar de memoria

profundidad. Mirar estas fotografías es encontrarnos con imágenes cuya potencia política reside en la capacidad de evidenciar los intersticios, fracturas y opacidades, imágenes que se resisten a la clausura abriendo espacios que posibiliten la inserción de lo humano –de la memoria, de la mirada, de la palabra– donde las biopolíticas se propusieron/se proponen eliminar lo humano. De ahí que leer miradas como la de Helen Zout puede permitirnos visualizar estrategias desde las cuales se han pensado y pueden pensar modos de resistencia.